

Univerzita Palackého v Olomouci

Filosofická fakulta



Katedra divadelních  
a filmových studií

# BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2023

Johan Čapek

Univerzita Palackého v Olomouci

Filosofická fakulta

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vliv Alexandra Hackenschmieda na reklamní průmysl

Johan Čapek

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Obor: Filmová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury

V Olomouci dne 10. 5. 2023

Poděkování:

Děkuji vedoucímu Mgr. Petrovi Bilíkovi, Ph.D. za konzultace a vedení bakalářské práce.

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce se věnuje tvorbě Alexandra Hackenschmieda a hledá průsečíky mezi jeho ranými autorskými filmy a produkcí Filmových ateliérů Baťa, na jejíž tvorbě se v 30. letech 20. století podílel. Cílem je zjistit, jak tento umělec z pozice kameramana a střihače ovlivnil v době svého zlínského působení estetickou podobu zdejších reklamních a dokumentárních filmů a jestli lze jeho přínos považovat i v tomto případě za autorský. Prostřednictvím srovnávací případové studie a za použití strukturální metodologie práce hledá v Hackenschmiedově tvorbě momenty, které poukazují na to, že i do jeho komerčního působení prosakovaly jeho umělecké a osobité intence.

## **ABSTRACT**

The bachelor thesis focuses on the work of Alexander Hackenschmied and looks for intersections between his early creative work and the production of the Baťa Film Studios, in which he participated in the 1930s. The aim is to find out how this artist, as a cameraman and editor, influenced the aesthetic form of advertising and documentary films produced by Baťa Film Studios and whether his contribution can be considered creative in this case as well. Through a comparative case study and using a structural methodology, the thesis looks for those moments in Hackenschmied's work showing that his artistic and personal intentions seeped into his commercial work as well.

# Obsah

Úvod.....	7
1. Literatura a prameny.....	9
2. Vhled do problematiky.....	13
2.1. Stručná biografie Alexandra Hackenschmieda .....	13
2.2. Široký záběr Alexandra Hackenschmieda v 30. letech .....	14
2.3. Založení zlínských Filmových ateliérů Baťa.....	19
2.4. Otázka autorství reklamních filmů .....	21
3. Metodologie .....	22
3.1. Hudba a obraz .....	28
4. Případová studie .....	29
4.1. Úvod do analýzy .....	29
4.2. Specifikum Hackenschmiedovy umělecké tvorby .....	30
Závěr.....	43
Seznam použité literatury a pramenů.....	46
Seznam citovaných filmů .....	48
Seznam použitých elektronických odkazů .....	49

## Úvod

V roce 1928 je v rámci reklamního oddělení zlínské firmy Baťa založen i filmový a fotografický úsek. V roce 1935 do tohoto filmového oddělení společně nastupuje skupina mladých talentovaných tvůrců, kteří v budoucnosti značně ovlivní nejen český reklamní průmysl, ale zapíší se i do dějin českého a světového filmu. Vedle Elmara Klose, kterému je v té době pouhých 25 let, je to i 27letý kameraman, střihač, fotograf a filmový kritik Alexander Hackenschmied. Ceny americké Akademie filmového umění na oba dva zatím ještě čekají, ale Alexander Hackenschmied je v té době již tvůrcem dvou uznávaných experimentálně laděných filmů a má za sebou filmovou spolupráci například s Gustavem Machatým. A protože ani při svém angažmá ve Filmových ateliérech Baťa (FAB) nepodléhá tento průkopník českého avantgardního filmu dobovým trendům a zůstává věrný své autorské tvorbě, je ve 30. letech 20. století ve Zlíně natočeno několik pozoruhodných propagačních filmů, které se vymykají standardům tehdejší prvorepublikové reklamní produkce. A právě zachování si určité tvůrčí volnosti se stane Hackenschmiedovou značkou.

Cílem této bakalářské práce je prozkoumat, jak osobnost Alexandera Hackenschmieda umělecky ovlivnila reklamní průmysl Filmových ateliérů Baťa. Je známo, že tento tvůrce výrazně rozlišoval mezi vlastní tvorbou autorskou a komerční, vůči které se vyhroboval, a kterou vnímal jako pouhé řemeslo. Předmětem mého výzkumu je nalézt momenty v Hackenschmiedově tvorbě, které poukazují na to, že i do jeho komerčního působení prosakovaly jeho umělecké a osobité intence. Prostřednictvím srovnávací případové studie, ve které využiji strukturální metodologie, budu na několika příkladech reklamních filmů z 30. let 20. století dokumentovat, jak mezi sebou jednotlivé filmové složky komunikují, a jaký mají dopad na celkové vyznění díla. Díky tomu budu moci také ukázat, jak jednotlivé reklamní snímky přesahují své funkční pole, jímž je zřetelná propagace výrobku, služby či obchodní značky. Nalezený přesah funkčního pole komerční filmové produkce je výpovědí o Hackenschmiedově uměleckém záměru vytvořit z reklamního filmu svébytné dílo.

Toto téma vnímám jako důležité, protože Alexandr Hackenschmied je neopomenutelnou postavou nejen české, ale i celosvětové kinematografie. A to i přesto, že se mu dlouho nedostávalo větší pozornosti, nebyl v hledáčku autorů odborných či popularizačních publikací, které by se podrobně věnovaly jeho tvorbě. Například první celistvá biografie byla vydána až 50 let po natočení jeho prvních filmů. Dnes už je sice možné dohledat odbornou i popularizační literaturu zabývající se osobou a tvorbou Alexandra Hackenschmieda, ale obsah je většinou redukován na zkoumání jeho avantgardních děl. Toto zploštění zájmu je však krátkozraké, protože jeho komerční tvorba dosahuje stejně tak neopomenutelné kvality a nepostrádá přesah do umělecké roviny. I proto si myslím, že je toto téma hodné výzkumu, a ve své práci se pokusím tuto absenci z části doplnit.

V teoretické části této práce nejprve podrobněji popíši vývoj a kontext tvorby Alexandra Hackenschmieda a zaměřím se na jeho působení v 30. letech 20. století – tedy na jeho ranou tvorbu. V krátkosti se zmíním o zlínských Filmových ateliérech Baťa, v kterých reklamní snímky vznikaly. Dále vysvětlím, proč by měl být Alexander Hackenschmied vnímán i jako osobitý autor reklamních filmů navzdory tomu, že v procesu jejich vzniku nezastával roli režiséra. V pramenech uvedu, z jakých zdrojů budu čerpat a co mě k začlenění takových zdrojů vede. A v neposlední řadě vyhodnotím a rozeberu metodologii, kterou při svém výzkumu aplikuji. V praktické části pak za pomoci případové studie ozřejmím, jak se Hackenschmiedovy umělecké intence projevily v reklamních filmech.



# 1. Literatura a prameny

Přestože byl Alexander Hackenschmied jednou z ústředních postav meziválečné avantgardy, pohyboval se v oblasti filmu i fotografie, nebyl o něm ani o jeho tvorbě napsán velký počet publikací a textů. Asi největším počinem je monografie, která vyšla ve vídeňském nakladatelství Synema v roce 2002, kterou editoval rakouský filmový vědec Michael Omasta *Tribute to Sasha*.<sup>1</sup> Tato publikace byla také v roce 2014 přeložena z anglicko-německé edice do češtiny s novým názvem *(Bez)účelná procházka*.<sup>2</sup> Monografie obsahuje nejen podrobná životopisná data, fotografie z různých fází umělcova života, ale také rozhovory se samotným Hackenschmiedem, které autor vedl v roce 2001 a 2002 s více než devadesátiletým tvůrcem korespondenčně. V knize je také detailní filmografie a jsou zde otištěny i některé Hackenschmiedovy teoretické texty o filmu. Základní biografické prameny k této bakalářské práci budu tedy čerpat z této publikace, kterou doplním další monografií od filmového historika Jaroslava Brože pojmenovanou jednoduše *Alexander Hackenschmied*.<sup>3</sup> Tato kniha je postavena na ryším převyprávění faktických událostí a byla prvním výrazným upozorněním na dílo tohoto autora. Je v ní však „cítit ovzduší normalizačních sedmdesátých let a některé části jsou přímo cíleně citově zabarvené“<sup>4</sup>. Naopak sborník Michaela Omasty prostupují analytické postřehy a četná svědectví. Další monografie, která také nese jméno *Alexander Hackenschmied* od fotografa

---

<sup>1</sup> OMASTA, Michael. *Tribute to Sasha: das filmische Werk von Alexander Hammid : Regie, Kamera, Schnitt und Kritiken*. Vídeň: Synema, 2002. ISBN 3901644083

<sup>2</sup> OMASTA, Michael, ed. *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka*. Praha: AČFK, Casablanca, 2014. ISBN 978-80-87292-27-3

<sup>3</sup> BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav, 1973.

<sup>4</sup> VÁCLAVKOVÁ, Anna. *Alexander Hackenschmied na cestě kolem světa a nezávislý film*. Brno, 2021. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění. Vedoucí práce Mgr. Ing. Marcela Rusinko, Ph.D. s. 9 Dostupné z:

[https://is.muni.cz/th/hza1a/Alexander\\_Hackenschmied\\_na\\_cestech\\_kolem\\_sveta\\_a\\_nezavisly\\_film.pdf](https://is.muni.cz/th/hza1a/Alexander_Hackenschmied_na_cestech_kolem_sveta_a_nezavisly_film.pdf)

a publicisty Jaroslava Anděla je věnována především fotografické tvorbě.<sup>5</sup> V knize najdeme vedle životopisných dat a podrobně rozebraného díla *Bezúčelná procházka* i nové zvětšeniny původních negativů, dobové zvětšeniny a zvětšeniny filmových políček Hackenschmiedových filmů.<sup>6</sup>

Informace o působení Hackenschmieda ve zlínských ateliérech budu čerpat ze vzpomínek Antonína Horáka *Světla a stíny zlínského filmu* a také z 22. svazku edice Texty vydaného Československým filmovým ústavem, do kterého mimo jiné svými vzpomínkami přispěl i Elmar Klos.<sup>7</sup> V těchto textech je ovšem Hackenschmied vedlejší postavou. Některé osobní zážitky spojené s prací pro zlínské ateliéry najdeme také v dopisech otištěných v roce 2000 v časopise *Illuminace*, které psal Hackenschmied z cest své matce.<sup>8</sup> Téma zlínských reklamních filmařů rozvíjí také nová kniha *Bat'ovi filmaři*, která se už více věnuje jednotlivým osobnostem, které ve zlínských ateliérech působili.<sup>9</sup> O komerční tvorbě, které se Hackenschmied věnoval ve 30. letech 20. století ve zlínských ateliérech FAB, toho najdeme v literatuře jen velmi málo. Publikace, v kterých se objevuje Hackenschmied v souvislosti s reklamní tvorbou, se věnují tomuto autorovi nepřímo a spíše se zaměřují na ateliéry FAB jako instituci.

K vypracování analýzy primárně využiji knihu *Střihová skladba ve filmu a televizi* Jana Kučery, kterou doplním o jeho další publikaci *Poetika českého filmu*.<sup>10</sup> Některé

---

<sup>5</sup> ANDĚL, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-7215-107-X

<sup>6</sup> *Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

<sup>7</sup> HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu*. 1. vydání. Vizovice: LÍPA, 2002. ISBN: 80-86093-61-1

KLOS, Elmar, Pinkavová, Hana. *Texty č. 22, Historické sešity č. XIII*, Praha: Československý filmový ústav, 1984

<sup>8</sup> HAMMID, Alexander. *Dopisy z cest*, *Illuminace* XII, 2000, č. 1, s. 107–131

<sup>9</sup> POKLUDA, Zdeněk a Jiří MADZIA. *Bat'ovi filmaři: (1927-1945)*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2021. Inspirace Bat'a. ISBN 978-80-7678-011-8.

<sup>10</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9

postřehy k práci Hackenschmieda budu čerpat z knihy Lucie Česálkové věnované krátkému filmu 30. až 50. let *Atomy věčnosti*, stejně jako ze spisu *Ponorná řeka kinematografie* autora Martina Čiháka, který používá Hackenschmiedův první autorský film *Bezúčelná procházka* jako jeden z příkladů pro definici avantgardního filmu.<sup>11</sup>

Osobnost Alexandra Hackenschmieda se také objevila v několika vysokoškolských kvalifikačních pracích. Například magisterská práce Anny Václavíkové z Masarykovy Univerzity s názvem *Alexander Hackenschmied na cestě kolem světa a nezávislý film* podrobně popisuje Hackenschmiedovu práci pro ateliéry FAB a s tím spojenou cestu kolem světa v roce 1936.<sup>12</sup> Bakalářská práce Alexeje Fonara z Filosofické fakulty Univerzity Karlovy - *Ontologie prostoru a času v Bezúčelné procházce* - detailně zkoumá prostřednictvím neoformalistické analýzy na rovině prostoru a času veškeré momenty v stěžejním díle tohoto autora.<sup>13</sup> Dále pak stojí za zmínku bakalářská práce Anny Kozákové z Filosofické fakulty Univerzity Palackého s názvem *Bohuslav Martinů*

---

KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. 1. vydání. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-415-6

<sup>11</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Atomy věčnosti, český krátký film 30. až 50. let*. 1. vydání. Praha, 2014: Národní filmový archiv. ISBN 978-80-7004-163-5

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. 1. vydání Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1. s. 218-226

*Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

<sup>12</sup> VÁCLAVKOVÁ, Anna. *Alexander Hackenschmied na cestě kolem světa a nezávislý film*. Brno, 2021.

Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění. Vedoucí práce Mgr. Ing. Marcela Rusinko, Ph.D. s. 9 Dostupné z:

[https://is.muni.cz/th/hza1a/Alexander\\_Hackenschmied\\_na\\_cestech\\_kolem\\_sveta\\_a\\_nezavisly\\_film.pdf](https://is.muni.cz/th/hza1a/Alexander_Hackenschmied_na_cestech_kolem_sveta_a_nezavisly_film.pdf)

<sup>13</sup> FONAR, Alexej. *Ontologie prostoru a času v Bezúčelné procházce*. Praha, 2019. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií. Vedoucí práce Doc. PhDr. Kateřina Svatoňová Ph. D., dostupné z:

<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/111013/130269898.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ve filmu, která primárně zkoumá filmovou hudbu skladatele Bohuslava Martinů.<sup>14</sup> Při své analýze se tak ve své práci nepřímo dotýká i díla Alexandra Hackenschmieda, se kterým Bohuslav Martinů spolupracoval na reklamním filmu *Střevíček*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> KOZÁKOVÁ, Anna. *Bohuslav Martinů ve filmu*. Olomouc, 2019. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Kopecký Ph.D., dostupné z: [https://theses.cz/id/f6gcol/Kozakova\\_BP\\_BohuslavMartinuVeFilmu.pdf?lang=cs](https://theses.cz/id/f6gcol/Kozakova_BP_BohuslavMartinuVeFilmu.pdf?lang=cs)

<sup>15</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

## 2. Vhled do problematiky

### 2.1. Stručná biografie Alexandra Hackenschmieda

Alexander Hackenschmied se narodil 17. prosince 1907 v Rakousko-Uherském Linci jako Alexander Siegfried Georg Smahel. Jeho otcem byl středoškolský učitel František Hackenschmied a matkou učitelka klavíru a později i novinářka *Pestrého světa* Božena Šmahelová.<sup>16</sup> Z Lince se brzy s matkou přestěhoval do pražského Karlína, kde strávil své dětství. Na přání svých rodičů začal po maturitě v roce 1927 navštěvovat ČVUT obor architektura, odkud zběhl studovat Dějiny umění na Filosofickou fakultu Univerzity Karlovy. Ovšem ani toto studium nedokončil.<sup>17</sup>

Od konce 20. let 20. století se věnoval fotografii. Řadil se mezi osobnosti nové české fotografie, mezi které patřil například Josef Sudek a Jaromír Funke. S fotografy Ladislavem E. Berkou a Jiřím Lehovcem byli přáteli a kolegy označováni jako „Aventinské Trio“. Fotografie ale byla pro Hackenschmieda jen odrazovým můstkem pro film, který ho zajímal nejvíce. „Fotografie je pro mne jen cestou k filmu,“ prohlásil v roce 1930 na výstavě *Das Lichtbild*, konané v německém Mnichově.<sup>18</sup>

Paralelně s fotografií tedy začal objevovat i svět filmu, začal spolupracovat s významnými tvůrci a brzy začal točit i své první autorské avantgardní filmy. Byl ovšem i teoretikem a iniciátorem filmových přehlídek. V 30. letech zasvětil svou práci také reklamnímu filmovému průmyslu Baťových závodů. Po odchodu z Filmových ateliérů Baťa se podílel v roce 1938 na vzniku amerického snímku *Krize* popisujícím nástup

---

<sup>16</sup> OMASTA, Michael. ed. *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka*. Praha: 2014. s. 16

<sup>17</sup> PROCHÁZKA, Petr. Alexandr Hackenschmied. S experimentem pro Oskara. *Nový prostor*. [online]. 2004, NP č.357. Dostupné z: <https://novyprostor.cz/clanky/357/alexandr-hackenschmied-s-experimentem-pro-oskara>

<sup>18</sup> FUKSA, Richard. *Fotografická tvorba českých kameramanů*. Opava: 2018. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce: doc. MgA. Pavel Mára, str. 53-55, dostupné z: [file:///Users/user/Downloads/FPF\\_Magistersk%C3%A1\\_diplomov%C3%A1\\_pr%C3%A1ce\\_2018.pdf](file:///Users/user/Downloads/FPF_Magistersk%C3%A1_diplomov%C3%A1_pr%C3%A1ce_2018.pdf)

fašismu.<sup>19</sup> Následně, v únoru roku 1939, utíká z Československa před německou okupací přes Francii a Londýna do USA. Zpět do Čech se podívá až za téměř 50 let, v roce 1986. Díky sňatku s všestrannou umělkyní Mayou Deren (vlastním jménem Eleonora Derenkovská) navázal na svou filmařskou kariéru i za oceánem. Už pod jménem Alexander Hammid přijímá roku 1947 americké občanství a Spojené státy se stávají jeho druhým domovem. Po krátkém setrvání v Kalifornii se natrvalo usazuje se v New Yorku. I v USA pokračuje především se svou první manželkou ve své experimentální tvorbě. Společně roku 1943 společně natáčí film *Odpolední osidla*, který se stává klíčovým dílem amerického experimentálního filmu.<sup>20</sup> Od roku 1952 potom natáčí dokumenty pro OSN a od začátku 60 let spolupracuje s režisérem Francisem Thompsonem, s kterým získává v roce 1965 i Cenu americké Akademie filmových věd za dokument *To Be Alive!*.<sup>21</sup> S tímto režisérem spolupracuje od 60. let i na rozvíjení nových promítacích formátů – multiprojekčních a IMAX filmů.

Alexander Hackenschmied zemřel v New Yorku 26. července 2004 ve věku nedožitých 97 let.

## 2.2. Široký záběr Alexandra Hackenschmieda v 30. letech

Alexander Hackenschmied je u nás znám především jako zakladatel české avantgardní meziválečné kinematografie. Nejvíce vstoupil do povědomí českého filmu svým krátkometrážním debutem *Bezúčelná procházka* a do světového filmu kultovním surrealisticky laděným filmem *Odpolední osidla*, který natočil až v USA se svou tehdejší manželkou Mayou Deren.<sup>22</sup> Opomenout však nemůžeme ani jeho experimentálně

---

<sup>19</sup> *Krize* [film]. Režie Herbert KLINE, Hanuš BURGER, Alexander HACKENSCHMIED. USA, 1939

<sup>20</sup> *Odpolední osidla* [Meshes of the Afternoon] [film]. Režie: DEREN Maya, HACKENSCHMIED Alexander. USA, 1943

<sup>21</sup> ŠTOLL, Martin a kol. *Český film režiséři – dokumentaristé*, 1. vydání, Praha 5, 2009: Libri. Str.158  
1ISBN 978-80-7277-417-3

<sup>22</sup> *Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

ladění snímek *To Be Alive!*, který roku 1965 získal Cenu americké Filmové akademie Oscar za nejlepší krátkometrážní dokument.<sup>23</sup> Nicméně celá jeho tvorba toto úzké pole experimentálního filmu značně přesahuje. Už méně se ví o jeho spolupráci s předními režiséry českého filmu 30. let či o jeho působení v reklamním průmyslu. Proto se v následujících odstavcích stručně dotknu Hackenschmiedova rozmanitého pole působnosti napříč 30. léty 20. století.

Ještě před vznikem jeho prvních filmových děl se pozornost tohoto umělce stočila k fotografii, u které se poprvé prokázal jeho cit pro komponování a rámování obrazu. Ten se stal později klíčovým v jeho kameramanské kariéře. Inspirací pro jeho volnou tvorbu mu byla zahraniční hnutí, v kterých se sdružovali například fotografové francouzské nové školy, ruští dokumentaristé publikující v periodiku *SSSR na strojke* jako Alexandr Rodčenko či Georgij Petrusov a fotografové německého hnutí Bauhaus.<sup>24</sup> „Vždycky jsem měl rád výtvarné věci, když se začala objevovat nová avantgardní fotografie, Man Ray, Moholy-Nagy, hned mě to chytlo. Fotografie a film...Na film jsem samozřejmě neměl prostředky, dělal jsem tedy aspoň fotografie, o filmu jsem si nechal leda zdát.“<sup>25</sup> Jeho fotografie byly několikrát vystaveny společně s díly předních českých fotografů. Kromě umělecké dráhy se věnoval i komerční fotografické tvorbě. V této oblasti se například uplatnil jako fotograf pro časopis *Pestrý týden*.<sup>26</sup> Navzdory tomu Hackenschmied vnímal fotografii jen jako cestu k širší oblasti filmu a přesto,

---

*Odpolední osidla*[Meshes of the Afternoon] [film]. Režie: Maya DEREN, Alexander HACKENSCHMIED. USA, 1943

<sup>23</sup> *To Be Alive!* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Francis THOMPSON. USA, 1964

<sup>24</sup> *SSSR na strojke*: sovětský časopis, který vycházel v Moskvě mezi léty 1931-41 a také v roce 1949

<sup>25</sup> EINHORN, Jan. Jeden muž s kamerou a Oskarem. *Kino*, 1983, roč. XXXVIII, č. 4, str.15

<sup>26</sup> Ilustrovaný týdeník, který vycházel v období 2. listopadu 1926 až 28. dubna 1945, udržoval vysoký standard psaného i obrazového zpravodajství. Díky němu se prosadili špičkoví fotoreportéři 30. let jako Karel Hájek, Václav Jírů nebo Ladislav Sitenský. Týdeník *Pestrý týden* vydávaly a tiskly Grafické závody Václav Neubert a synové, které měly sídlo na pražském Smíchově

že zcela fotografovat nikdy nepřestal, upřednostnil na začátku 30. let před fotografií film.

V souvislosti se spoluprací s časopisem *Pestrý týden*, pro který dodával fotografie nově vzniklých filmů, začal pro toto periodikum připravovat i filmové recenze.<sup>27</sup> V návaznosti na to také nepravidelně publikoval i v jiných periodikách společně se svými vrstevníky Janem Kučerou, Ladislavem Emilem Berkou a Jiřím Lehovcem. Jako ukázka jeho textů může posloužit stať *Hudba a obraz*, v které podrobně rozebírá vzájemný vztah obrazu a zvuku (hudby) a zamýšlí se nad alternativami, jak s nimi pracovat.<sup>28</sup> Text je současně pohledem na Hackenschmiedovo teoretické uvažování, které prakticky uplatnil při natáčení filmu *Na Pražském hradě*.<sup>29</sup> Stěžejním textem tohoto období je článek *Nezávislý film – Světové hnutí z roku 1930*, který lze považovat za Hackenschmiedův osobní manifest.<sup>30</sup> „Hackenschmied nezávislostí nemínil tvorbu, která by vznikala v osamoceném soukromí umělcovy dílny, nevázána na běžný mediální či obecně průmyslový provoz. Ostatně již jeho vlastní filmografie dokazuje, že jen málo jeho snímků vzniklo autonomně, tedy nikoli na objednávku. Stejně tak i díla, jichž si cenil jako vrcholů avantgardy a k nezávislému filmu je přičleňoval, měly zakázkovou podobu.“<sup>31</sup> Z textu je patrné, že nezávislý film by měl podle Hackenschmieda vznikat jako projev svobodného ducha nezávisle na myšlenkových koncepcích. Tímto uvažováním se autor článku vymezil vůči filmové avantgardě, do které jsou jeho filmy

---

<sup>27</sup> BROŽ, Jaroslav. Alexander Hackenschmied. Praha: Československý filmový ústav, 1973. Str. 24-25

<sup>28</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace. ISBN 978-80-7004-136-9. str. 249 str. 192

<sup>29</sup> *Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931.

<sup>30</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace. ISBN 978-80-7004-136-9. str. 249

<sup>31</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Atomy věčnosti, český krátký film 30. až 50. let*. 1. vydání. Praha, 2014: Národní filmový archiv. str.61



často řazený. Na začátku 30. let se Alexander Hackenschmied přestává filmové publicistice věnovat, podobně jako tomu bylo u fotografické tvorby.

Ale Hackenschmied nebyl jen teoretikem a publicistou, ale byl zjevně i popularizátorem filmu jako takového. Na začátku 30. let organizoval s Ladislavem Koldou v pražském kině Kotva přehlídky nezávislého filmu – „Týdny avantgardního filmu“, na kterých představil experimentální filmy z Československa, ale také ze zahraničí - ruské a francouzské. V roce 1930 v rámci přehlídky proběhla i premiéra jeho prvního autorského avantgardního filmu *Bezúčelná procházka*. Se svým bývalým spolužákem, fotografem Jiřím Lehovcem založil také Film Klub.<sup>32</sup>

V roce 1929 se Hackenschmied dostal k natáčení dlouhometrážních filmů. Poprvé tomu tak bylo při natáčení filmu *Erotikon* tehdy již slavného Gustava Machatého, kde vypomáhal jako asistent německého architekta Eduarda von Borsoda.<sup>33</sup> V pozici střiháče se uplatnil tentýž rok u krátkometrážního dokumentu režiséra Karla Plicky *Jaro na Podkarpatské Rusi*.<sup>34</sup> O dva roky později se ujal role scénografa opět u filmu Gustava Machatého *Ze soboty na neděli*, stal se také asistentem scénografa Hanuše Göderta u filmu *Obrácení Ferdyše Pištory* režiséra Josefa Kodíčka a jako střiháč se podílel na filmu *Loupežník*.<sup>35</sup> Tyto poslední spolupráce však v Hackenschmiedovi vyvolaly vlnu nevole vůči hraným filmům, které shledal za nepřilíš tvárné. Opět se tedy začal věnovat své nezávislé tvorbě a dokumentárnímu filmu. Klíčovou roli jako střiháč montážník

---

<sup>32</sup> *Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

BREGANT, Michal, Hammidova česká léta. Prostor a čas v jeho prvních filmech. In OMASTA Michael, ed. *Alexander Hackenschmied (Bez)účelná procházka*. Praha: 2014, str. 30

<sup>33</sup> *Erotikon* [Eroticon] [film]. Režie Gustav MACHATÝ. Československo, 1929.

<sup>34</sup> *Jaro na Podkarpatské Rusi* [Spring in Carpathian Ruthenia] [film]. Režie Karel PLICKA. Československo, 1929.

<sup>35</sup> *Ze soboty na neděli* [From Saturday to Sunday] [film]. Režie Gustav MACHATÝ. Československo, 1931.

*Obrácení Ferdyše Pištory* [film]. Režie Josef KODÍČEK. Československo, 1931

*Loupežník* [film]. Režie Josef KODÍČEK. Československo, 1931.

sehrál u poeticky laděného dokumentu Karla Plicky *Zem spieva*, kde z nahromaděného materiálu přibližně jeden rok skládal ucelené dílo. Film se v lokálních kinech nedočkal velkého uznání, ale na zahraničním festivalu v Benátkách získal jednu z hlavních cen. Jan Kučera se o tomto filmu vyjádřil takto: „V době, kdy si kinematografie ještě nevěděla rady se zvukem, dovedl Alexander Hackenschmied vybudovat skutečně zvukový film, v němž nebyla hudba jen „doprovodem“ obrazové části.“<sup>36</sup> S Plickou pak spolupracoval ještě na posledním krátkometrážním snímku *Jaro v Praze*.<sup>37</sup> Jako režisér na volné noze pro ministerstvo zdravotnictví natočil zakázkový film *Město živé vody*, kde poprvé spolupracoval s hudebním skladatelem Bohuslavem Martinů.<sup>38</sup> V roce 1934 ho tehdy začínající režisér Otakar Vávra požádal, aby zastal pozici kameramana u jeho lyricky laděného debutu *Listopad*.<sup>39</sup> Hackenschmied tuto nabídku rád přijal, ale premiéry filmu se již nedočkal, protože se přesunul do Zlína pracovat pro Filmové ateliery Baťa na reklamních filmech. Spolu s ním za prací odjel například František Pilát, Elmar Klos, a Bedřich Košťál. Ve Zlíně se tak utvořila skupina mladých tvůrců, kteří si začali přezdívat Fabiáni podle zkratky Filmových ateliérů Baťa - FAB. Nově vytvořené zlínské propagační snímky se u publika těšily velkému obdivu a popularitě. Výrazně se lišily od jiných reklamních snímků vyráběných podle již zavedených a okoukaných schémat.

Z této sumarizace Hackenschmiedova působení na přelomu 20 a 30. let vyplývá, že v rámci filmu nesměřoval ke specializované profesi, jakou je režie, střihová skladba či filmová kritika, ale pokoušel se kinematografii uchopit v celku. Proto se zprvu může zdát zvláštní, že si vybral možnost práce v reklamním průmyslu, který se nám dnes jeví co do kreativity omezující. Nicméně je nutné si uvědomit, že tehdy byl reklamní film

---

<sup>36</sup> BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav, 1973. Československá federace filmových klubů. str. 15

<sup>37</sup> *Jaro v Praze* [The Spring in Prague] [film]. Režie Karel PLICKA. Československo, 1934.

<sup>38</sup> BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav, 1973. Československá federace filmových klubů. str. 38

<sup>39</sup> *Listopad* [Autumn] [film]. Režie Otakar VÁVRA. Československo, 1935.

teprve na svém začátku a mnoho tvůrců v něm nalézalo potenciál pro své tvůrčí záměry. „Podle Alexandra Hackenschmieda nebyla služba komerčnímu zadavateli a jeho propagandě z hlediska nezávislosti problematická. Alespoň pokud autora nezbavovala možnosti uplatnit vlastní, osobité filmové myšlení a neomezovala jeho kreativitu.“<sup>40</sup> Již výše zmíněný Hackenschmiedův vrstevník Jan Kučera se na téma reklamního filmu vyjadřuje takto: „Svoboda v zacházení s vizuálními tvary našeho světa, již si pravé umění filmové tolik žádá, byla prvně prokázána v reklamě. Režisér reklamního filmu nebál se vytvořit absolutní film, bezpředmětné montáže, film bez titulků. A režisér-umělec přichází se učit k reklamě.“<sup>41</sup> Přesně tak Hackenschmied činil, když natáčel jednotlivé procesy výroby Baťových bot, či prudkým švenkem zaznamenával pohyb atletů. Ateliéry dávaly jemu, ale i ostatním tvůrcům, značnou dávku důvěry, a tudíž i volnosti v tvorbě.

### **2.3. Založení zlínských Filmových ateliérů Baťa**

Filmové aktivity se ve Zlíně datují od konce 20. let 20. století a stojí za nimi firma Baťa. Tato firma mezi válkami určovala nejen trendy v oblasti obuvnictví, automatizace výroby, zahraničního prodeje svých výrobků ale také s obchodem spojené propagace. Ve snaze zefektivnění prodeje a komunikace se zákazníkem sáhla k reklamnímu filmu. Po pokusech spolupracovat s pražskými filmaři se nakonec vedení podniku rozhodlo, že ve Zlíně vybuduje své vlastní filmové studio a ke spolupráci přizvalo producenta Ladislava Koldu, režiséra Elmara Klose a kameramana a střihače Alexandra Hackenschmieda. Nově sestavený filmový tým začal působit v roce 1935 nejprve v tovární budově č. 52, kde bylo také reklamní a fotografické oddělení i tiskárna plakátů. Tyto prostory nebyly nikterak veliké, a tak se většina reklam musela natáčet v exteriéru. I to přispělo k tomu, že tehdejší šéf závodu Jan Antonín Baťa nechal

---

<sup>40</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Atomy věčnosti, český krátký film 30. až 50.let*. 1. vydání. Praha: NFA, 2014. str. 98

<sup>41</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. vydání. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace. str. 182-183

postavit nové Filmové ateliéry Baťa (FAB) v obci Kudlov nedaleko Zlína.<sup>42</sup> Ateliéry byly zprovozněny už v červnu 1936, jejich výstavba trvala pouhých devět měsíců. Ještě před tím byl ale Alexander Hackenschmied vyslán na konferenci filmových tvůrců do Moskvy, aby obhlédl zařízení tamních filmových ateliérů. Poté vycestoval i do Paříže a Spojených států, aby zde nakoupil potřebné technické vybavení pro kudlovské ateliéry. Hlavní náplní FAB byla vedle Instruktažních filmů a zpravodajských žurnálů reklama. „Ale tvůrce FAB tato na první pohled jednotvárná tematická oblast neodradila. I k těm nejbanálnějším úkolům přistupovali, jako by to byla jedinečná a poslední příležitost ukázat, co v nich je. Hledali cestu, jak zaujmout diváka a jeho zvědavost. Proto zkoušeli všechno od realistického i fabulovaného příběhu, přes horor, pantomimu, grotesku i muzikál.“<sup>43</sup> Navíc se zlíňští filmaři nevydali cestou mainstreamu, ale do jejich tvory prosakovala i jejich zkušenost s avantgardou. „I Baťa našel v avantgardním filmu určité praktické funkce, vyšší míru efektivity, která lépe odpovídala jeho cílům a potřebám.“<sup>44</sup> Umělci, kteří v té době ve Zlíně působili, rozhodně nevnímali filmové reklamy jako něco podřadného. Sám Hackenschmied k tomu tématu napsal už v roce 1930 ve svém článku *Nezávislý film – světové hnutí pro Studio 2*: „Proč řaditi pokus o ryzí filmové umění jinam než dokonalý film vědecký, dokonalý filmový cestopis nebo dokonalý film propagační. Byl-li kterýkoli z nich zpracován s porozuměním pro potřeby a možnosti filmové techniky, aby s jejich úplným využitím nejlépe vyhověl svému účelu a bez omezení tvůrčí vůle autora, pak je to dobrý film.“<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu*. 1. vydání. Vizovice: nakladatelství Lípa, 2002. str. 21

<sup>43</sup> KLOS, Elmar, PINKAVOVÁ, Hana. *Texty č. 22., Kronika Kudlovské stodoly, III. kapitola – Oddělení tvorby od výroby*. Československý filmový ústav, 1984. str. 36

<sup>44</sup> *Česká filmová avantgarda: díl šestý Zlínská reklamní tvorba*. [dokument]. Režie: Libor Nemeškal. Zlín, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=dO9y28waEKU>

<sup>45</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. vydání. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace. Str.249

## 2.4. Otázka autorství reklamních filmů

Uvedl jsem, že Hackenschmied v Baťových ateliérech působil na pozici kameramana a střiháče. Proto se zde nabízí otázka a s ní i námitka, proč by měl být považován za tvůrce díla, když je za něj běžně označován filmový režisér – v tomto případě Elmar Klos. Argumentem i odpovědí pro tuto námitku je, že Hackenschmied se za jakýchkoli okolností pokoušel tvořit podle svých osobních uměleckých intencí a vždy si vybíral takové spolupracovníky, aby se v díle mohly jeho záměry projevit. Pokud mu to nebylo umožněno, spolupráce se neúčastnil – stačí si vzpomenout na jeho odchod z komerční tvorby hraných filmů na počátku jeho filmové kariéry. Dalším dokladem jeho autorství je i to, jakou hodnotu jeho podílu na výsledném díle přikládají filmový teoretici – jako například Jan Kučera, u kterých bychom neměli bagatelizovat jejich názor na zaslepené zaujetí. Kučera se konkrétně dosti kladně vyjádřil o Hackenschmiedově schopnosti střihové skladby, která u některých filmů značně ovlivnila jeho finální podobu. A právě kombinace neotřelých kamerových postupů a syntax střihové skladby zapříčinily to, jak nakonec reklamní filmy vypadají. Samozřejmě by bylo nemístné režiséru Elmaru Klosovi či hudebnímu skladateli Bohuslavu Martinů, kteří se například podíleli na filmu *Střevíček*, odepírat jejich vliv na výsledné dílo, avšak Hackenschmiedův vklad byl pro vnímání vizuálního díla, jakým film je, jako celku větší.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

### 3. Metodologie

Pro následující případovou studii jsem zvolil strukturalistickou metodologii, skrze niž se pokusím nalézt a popsat umělecké postupy obsažené v reklamních filmech Alexandra Hackenschmieda. Za nejvhodnější literaturu pro tento výzkum považuji knihy a publikace Jana Kučery, které se obsahově oproti jiným pracím primárně zaměřují na strukturu filmovou a nikoli literární. Současně jsou vhodné pro aplikaci, protože vznikaly v podobném duchu, ve kterém Hackenschmied tvořil – jak jsem již výše zmínil, Kučera se s Hackenschmiedem znal a z některých textů je patrné, že si ho jako autora považoval. Primárně využiji teze a pojmy z knihy *Střihová skladba ve filmu a televizi*, jelikož právě střih je pro filmový strukturalismus esenciální.<sup>47</sup> Kučera se v knize nezaobírá pouze řemeslnou funkcí střihové skladby, ale pojímá ji v širším kontextu, jak to dělali jeho předchůdci z ruské montážní školy. Nedávno zesnulý Josef Valušiak, který působil jako profesor na Katedře střihové skladby fakulty FAMU, zmíněnou knihu vnímá jako prapůvodní základ teorie střihové skladby.<sup>48</sup> Dále se budu inspirovat formou analýz z knihy *Poetika českého filmu*, ve které Kučera zkoumá výstavbu děl našich předních filmových režisérů.<sup>49</sup> Oporou mi bude i publikace *Knihy o filmu*, kterou využiji k lepšímu pochopení dobového kontextu.<sup>50</sup> V neposlední řadě se ve své práci opřu o staré články Alexandra Hackenschmieda publikované ve sborníku

---

<sup>47</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016.

<sup>48</sup> VALUŠIAK, Josef. Předmluva. In KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016.

<sup>49</sup> KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016.

<sup>50</sup> KUČERA, Jan. *Knihy o filmu*. 2. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.

*Stále kinema.*<sup>51</sup> Tyto texty jsou zajímavé především proto, že v nich jejich autor aplikoval své teze do praxe, a tudíž je ve své studii mohu přímo konfrontovat.

Nyní podrobněji popíši Kučerovo pojetí stříhové skladby a osvětlím význam pojmů, které budu ve své případové studii využívat. Poté rozeberu Hackenschmiedovo teoretizující příspěvky. V první řadě je důležité determinovat význam pojmu stříh a stříhová skladba. Filmový stříh už dlouho není vnímán jako pouhé spojení dvou a více záběrů ale jako vazba, u které dochází k tvorbě významů. Proto Kučera vnímal filmový stříh jako tvůrčí činnost, která vede k souhrnnému ucelení a ukončení finální podoby díla. Neužíval tedy pojmu stříh, který byl chybně vnímán jako pouhé řemeslné spojení záběrů v řadě za sebou, ale používal slovního spojení stříhová skladba, které na sebe váže jednotlivé komponenty (záběry) stejně, jak tomu je i u hudební skladby (tóny). Proto pokud ve své případové studii užiji pojmu stříh je míněn jako Kučerův pojem stříhová skladba.

Je už zřejmé, že kinematografie nestojí na jednom záběru (až na výjimky vnitro záběrových montáží, kde k vazbě dochází za pomoci pohybu kamery v prostoru), protože jeho obsah se rychle vyčerpá. Smyslem kinematografie je horizontální vázání tedy syntéza více záběrů, ze kterých si divák skládá celkový význam. Aby k tomu došlo, je potřeba, aby si byly jednotlivé záběry z části podobné a z části rozdílné – pokud budou příliš odlišné, jejich vzájemná vazba nebude narušena nebo k ní vůbec nedojde, a pokud si budou příliš podobné, vazba nebude rozvíjena. Už spojení dvou záběrů je určitá forma vazby, která může nést obsah. Proto aby vazba nepostrádala smysl, musí v sobě oba záběry nést otázku a odpověď – sloučení obrazové teze a antiteze v syntézu. Pokud k syntéze nedojde, záběr neplní svůj význam, který do něj autor vložil. Skladba ze tří záběrů (nebo také triády) dokáže diváka přesněji nasměrovat.<sup>52</sup> Je však potřeba klást důraz na přesnost třetího záběru – musí být provázaný

---

<sup>51</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008.

<sup>52</sup> KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. str. 165-164

se záběrem prvním i druhým. Tento poslední záběr je schopen dění uzavřít tak, aby si divák nemusel nic domýšlet – je pro něj zobrazenou syntézou, kterou sloučení pouze dvou záběrů opomíjí. Za největší skladební jednotku lze považovat řadu, která se skládá z výše uvedených druhů skladeb. Smyslem filmové řady je logické a hierarchické seřazení záběrů tak, aby vyjadřovaly motiv či soubor motivů.<sup>53</sup> Ty na sebe vážou část myšlenky celého díla tvořeného z řad a souřadí. Řady lze dále rozlišovat na štěpné a pomnožné. Řady štěpné se koncentrují na jeden zobrazený motiv, který dále rozvíjejí. Naopak řady pomnožné se pokoušejí uchopit co nejvíce motivů a vzájemně je provázat. Způsobu, jakým byly popsány výše zmíněné skladby, odpovídá vyšší skladební princip nebo také syntaxe. Oproti běžné stříhové skladbě, která je založena především na pravidlech řemesla (např. křížový střih, pravidlo osy), se syntaxe od těchto pravidel částečně odprošťuje (někdy je vědomě porušuje) za účelem hlubších záměrů. Ty jsou pro mou práci důležité, protože klasickou skladbou bych popsal pouze formálními postupy, zatímco syntaxem postihnu umělcovu intenci.

Aby mohla být vazba chápána v celém rozsahu, je důležité pochopit funkci záběru. Záběr, to jsou pro Kučera filmové jednotky, ze kterých se film skládá. Tato jednotka obsahuje předmět či předměty hlavní, které jsou doplněny předměty vedlejšími. Ty jsou vždy v určitém vztahu (postava ve vztahu k prostoru) – není možné, aby jeden z předmětů v záběru absentoval. Předmět hlavní je činnou jednotkou a předměty vedlejší jej doprovází. Může však nastat situace, kdy se tyto dva předměty ve své funkci vystřídají, či jsou zastoupeny nově zobrazenými předměty. Jak už bylo výše uvedeno spojením dvou a více záběrů dochází k vazbě. Tu je divák schopen vnímat na základě svého osobního vědomí. Tudíž vazba není něco, k čemu dochází na plátně ale v divákově mysli. Současně díky této vazbě divák nevnímá jednotlivé záběry jako samostatné segmenty ale jako plynulý proud. Jednotlivé střihy mezi záběry jím nejsou vnímány jako rušivé ale jako neviditelné. Jak jsem již výše zmínil, každý záběr (kromě specifika prvního a posledního) by měl obsahovat otázku a odpověď. Na začátku díla

---

<sup>53</sup> KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. str. 177-178



jsou vždy otázky a odpovědi obecného charakteru, ale postupem času, s množstvím nově nabitých informací, ubývá prostor pro zodpovězení všech otázek, které záběry pokládají. Tak zůstává dílo částečně otevřené, přičemž větší pole otevřenosti je charakteristické zejména pro umělecký film – vzpomeňme na příklad Dawida Bordwella k filmu *Nikdo mě nemá rád*, který končí antiklimaxem, a tedy neuzavřeným souborem otázek.<sup>54</sup> První záběr filmu vrhá diváka do filmového děje, a protože tomuto záběru žádný jiný záběr nepředchází, nese v sobě pouze otázky. Naopak poslední záběr díla by měl na všechny důležité otázky odpovídat, a tak je uzavírat. Poměr otázek a odpovědí ve filmu stejně jako jejich vzájemný vztah musí být vyvážen a neměly by ve filmu vstupovat nahodile. Podle Kučery je srozumitelnost záběru podmíněna jeho *konzistencí* a *stabilitou*. Konzistence předmětné náplně záběru znamená, že všechny její částice k sobě lnou. Záběr musí být tak komponován, aby divák měl pocit, že částice ohraničené rámem, jsou na sebe existenčně vázány, že se sami ze sebe vyživují, bez přímého přispění nějakých vnějších, mimo záběr existujících zdrojů.<sup>55</sup> *Stabilitou* se myslí vnitřní proud dění záběru, který by se diváku měl jevit jako zpomalený či naprosto zastavený.<sup>56</sup> Tedy srozumitelnost spočívá v rámové uzavřenosti, která koexistuje sama o sobě (Kučera uvádí příklad obrazu) a její kompozici, která nám zprostředkovává předmětnou náplň. To, zda je předmětná náplň dobře zobrazená, neovlivňuje pouze správné rámování či volba kompozice, ale i velikost záběru. Ta především určuje rozsah předmětné náplně.

---

<sup>54</sup> BORDWELL, David, THOMPSON Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. str. 118

<sup>55</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. str. 173

<sup>56</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. str. 84

To lze stručně shrnout do této přímé úměry – čím větší velikost záběru tím větší pole pro předmětnou náplň. Kučera velikosti záběrů dělí na:

velký celek.....	VC
celek.....	C
polocelek.....	PC
americký plán.....	AP
polodetail.....	PD
detail.....	D
velký detail.....	VD
dvoudetail.....	2D
dvoupolodetail.....	2PD

Vazba mezi velikostmi záběrů má vždy svou logiku a neměla by být tvořena nahodile. Příkladem špatné vazby je vazba dvou záběrů ze stejného prostředí z VC na D, která může diváka dezorientovat. Předmětná náplň VC je tak obsáhlá, že se při následné vazbě D stává jejím pouhým zlomkem. Divák tak ve VC nemůže následně zobrazený D postihnout, protože nezíská dostatek informací, které by mu sdělily, na co se v prostoru zaměřit – aby se opět v prostoru zorientoval, musí být vazba rozvinuta o další záběr z totožného prostoru o větší velikosti (např. PD). Na tomto příkladu je patrný již výše zmíněný princip pokládání otázek a sdělování odpovědí – každý záběr je v sobě nese v závislosti na velikosti.

Dalším Kučerovým pojmem je tvůrčí obraz. Tyto obrazy lze dělit na základě autorské intence na obrazy umělecké a obrazy publicistické, jejichž hlavní funkcí je poznání – divák poznává to, co je na plátně zobrazeno. Na obraz publicistický je názíráno racionálně a nepůsobí komplikace v porozumění. Zobrazený předmět je pouze zobrazeným předmětem. U obrazu uměleckého je funkce poznání lehce

zkomplikovaná, protože umění není postupem poznání v pravém slova smyslu, krom rozumového nahlížení ho vnímáme i emotivně.<sup>57</sup> Například zobrazený předmět není čten jako to, čím doopravdy je, ale je zástupcem něčeho jiného – je znakem se zakódovaným významem. Kučera však dále argumentuje, že i emotivní vnímání zprostředkované zážitkem je určitá forma poznání.

Stručně jsem popsal obsah nejdůležitějších pojmů, se kterými budu v případové studii pracovat. Je však ještě důležité přesněji pochopit, jak Kučera dílo pojímá a v čem spočívá jeho výzkumný přístup. Jako strukturalista nerozkládá dílo na elementy, které pak izolovaně zkoumá, ale zaměřuje se na jejich vzájemný vztah, který dílo utváří – vztah mezi jednotlivými znaky, které jsou tzv. *funkčními částicemi* díla. Ty posouvají významovou rovinu díla kupředu. Přirovnává tak dílo k systému, který se skládá z uzavřených vzájemně se ovlivňujících částic. Pokud částici ze systému vyjmeme (jak to dělají analytičtí badatelé), narušíme jeho plynulý chod – v případě díla jeho chápání.<sup>58</sup> Navíc, jak jsem výše poukázal, částice (záběr) nedokáže sama o sobě nic sdělit – podle Kučery může existovat pouze ve vzájemném provázání s ostatními částicemi. Také důrazně poukazuje na to, že vzájemný vztah dvou záběrů nesmí být zkoumán srovnáním dvou filmových políček ze dvou na sebe navazujících záběrů.<sup>59</sup> Došlo by tak k převodu filmového útvaru na fotografický a vytratila by se tak časovost a s tím související pohyb, který je pro film jedním z výrazových prostředků. Nalezení a pochopení funkčních částí obsažených v dílech je elementárním krokem pro započetí výzkumu. Dále je potřeba dílo zkoumat izolovaně bez kontextů okolního světa. „Badatelé nazírají na dílo jako na přírodní úkaz, objevivší se na světě z neznámo, jakých příčin a záměrů. Jeho tajemství dlužno odhalovat, protože dílo samo je nevydá, jako nic, co je na světě dáno. Z procesu tvorby mizí autor, myslící a vědomě i záměrně jednající člověk, který (do určité míry) svobodně a s úspěchem rozhoduje o smyslu a

---

<sup>57</sup> KUČERA, Jan. *Strihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. str. 40–41

<sup>58</sup> KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. 1. vydání. Praha: NAMU, 2016. str. 26-27

<sup>59</sup> Tamtéž. str. 47

strukturu díla.<sup>60</sup> Kučera však připouští i druhý přístup, který přijímá autora jako entitu, která dokázala dílo částečně ovlivnit. Toto ovlivnění označuje za tvůrčí akt – autor vnese do díla něco nového, něco, co zde doposud neexistovalo. Píše o něm jako o autorově lstivé vzpouře proti přírodě.<sup>61</sup>

### 3.1. Hudba a obraz

I když jsou Kučerovy texty pro tento výzkum naprosto dostačující, domnívám se, že by byla škoda nevyužít teoretizujícího přístupu samotného autora děl pro lepší chápání jeho tvůrčích postupů a ověření jejich dodržení. Proto v případové studii budu pracovat i s Hackenschmiedovým krátkým textem *Hudba a obraz*, který se stal teoretickou předlohou pro jeho nezávislý film *Na Pražském hradě*.<sup>62</sup> Hudba (zvuk) a obraz si jsou ve filmu rovny, protože spolu musí koexistovat ve vzájemném rovnoměrném vztahu. Pokud by tomu tak nebylo, celé dílo by nedávalo smysl. Oba výrazové prostředky se vzájemně doplňují a utvářejí tak jeden funkční celek. „Je možné, aby se již existující hudba anebo již dříve natočený film stali součástí nějakého nového celku.“<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. str. 45-46

<sup>61</sup> Tamtéž. str. 46

<sup>62</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. str. 192-193

*Na Pražském hradě* [film]. Režie: Alexander Hackenschmied. Československo, 1931

<sup>63</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. str. 194

## 4. Případová studie

### 4.1. Úvod do analýzy

Cílem této případové studie je prokázat a na konkrétních příkladech demonstrovat, že Alexander Hackenschmied vnesl do reklamní tvorby Filmových ateliérů Baťa z pozice autora své osobité umělecké invence a ovlivnil tak estetiku a uměleckou úroveň jejich propagačních a vzdělávacích filmů. Svou studii založím na komparaci Hackenschmiedových autorských nezávislých děl s komerční tvorbou, na které se ve zlínských ateliérech podílel jako kameraman a střihač. Budu hledat vzájemnou podobnost ve struktuře těchto reklamních filmů a struktuře jeho autorských nezávislých filmů. Také se zaměřím na propisování Hackenschmiedových tvůrčích postupů, které použil při tvorbě svých autorských děl, do tvorby reklamních snímků. Pokud takovouto podobnost mezi oběma filmovými tvary naleznou, budu to vnímat jako autorskou intenci a potvrdím tak své přesvědčení, že přínos Alexandra Hackenschmieda ovlivnil to, jakým způsobem byl reklamní film ve Zlínských ateliérech produkován.

Před započítím analýzy je důležité vymežit text a stanovit, co bude zkoumáno. Jako příkladu ke srovnání využiji Hackenschmiedových autorských avantgardních snímků - *Bezúčelná procházka* a *Na Pražském Hradě*, u kterých mimo jiné zastal i roli kameramana a střihače.<sup>64</sup> Tyto krátkometrážní filmy budu srovnávat s reklamními a dokumentárními filmy zlínské produkce - *Střevíček*, *Nová píseň*, *Silnice zpívá Mládí vpřed!* a *Tvář Zlína*, na kterých se tento tvůrce podílel také jako střihač a kameraman, a které byly natočeny stejně jako předcházející snímky v 30. letech 20. století.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> *Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930  
*Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931.

<sup>65</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

*Silnice zpívá* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

*Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

Následující výzkum rozdělím do několika částí, ve kterých se budu věnovat vždy jednomu specifickému jevu, který je pro autorskou tvorbu Alexandra Hackenschmieda signifikantní – snímání s pomocí rakurzu, kompozice diagonály, temporytmus, recyklování záběrů, využití vertikálních panoramat, práce s detaily. Dané jevy Hackenschmiedovy tvorby budu poté hledat a analyzovat i v komerčních dílech, na kterých se podílel při svém angažmá ve Filmových ateliérech Baťa.

## 4.2. Specifikum Hackenschmiedovy umělecké tvorby

Dříve, než budu moci Hackenschmiedovu uměleckou tvorbu srovnávat s tou komerční, musím určit, v čem spočívá autorství jeho uměleckých filmů. Teprve poté bude možné tyto stanovené autorské postupy nacházet i ve filmových reklamách, na kterých se jako kameraman a střihač účastnil.

Pro autorskou tvorbu Alexandra Hackenschmieda jsou příznačné především ojedinělé kamerové postupy a práce s temporytmem neboli práce se vztahy mezi záběry a hudebním rytmem. Proto se nyní krátce zaměřím na tyto fenomény, u již vybraných a výše zmíněných příkladů jeho uměleckých filmů.

Hackenschmiedovy kamerové záběry bezesporu obsahují vysoké estetické kvality. Pro československou meziválečnou kinematografii to však není nic výjimečného, protože v té době v Československu působilo větší množství vynikajících kameramanů, prvorepublikový československý film byl na vzestupu. Vedle Hackenschmieda tu byly například Jan Stallich nebo Václav Vícha – vzpomeňme na *Českou kameramanskou školu*, která ovlivnila i zahraniční produkci.<sup>66</sup> Mohlo by se tedy zdát, že Hackenschmied byl jen jeden z těchto talentovaných nicméně zaměnitelných kameramanů. Je zde však jeden zásadní rozdíl, který Hackenschmieda odlišuje od většiny jeho kolegů – on sám si byl již od začátku vědom rozdílu mezi záběrem fotografickým a záběrem filmovým.

---

*Mládí vpřed!* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1937

*Tvář Zlína* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1937

Toho si všímá i jeho vrstevník Jan Kučera, který k tomu poznamenal: „Dobří fotografové nebývají většinou schopni stát se ještě dobrými filmovými kameramany. Důvodem toho je, že fotograf je schopen začarovat vnější i vnitřní pohyb jevů do statického momentu.“<sup>67</sup> Fotografický záběr je podobně jako malířský obraz nečasovým médiem, využívá tedy odlišné výrazové prostředky než média časová, kterými jsou hudba (zvuk) či film (pohyb). Podle Kučery Hackenschmied dokázal správně uchopit jak záběr fotografický, tak záběr filmový. Předpoklad k tomuto tvrzení nachází ve faktu, že Hackenschmied díky studiu architektury vnímal citlivěji dynamiku prostoru. Dále pak oproti jiným kameramanům, kteří prostor pojímali pouze horizontálně, Hackenschmied hleděl kolmo vzhůru či k zemi, a tak do své práce připojil i vertikální linii, která se projevila v práci s rakurzy. Velmi často také ve své práci snímал objekty z co nejbližší vzdálenosti místo toho, aby je natáčel z odstupu a v celku, a pokud takto snímáý objekt nebylo možné celý zakomponovat do záběru, pomohl si vertikálním pohybem kamery. Takto vzniklý záběr působil mnohem dynamičtěji, protože se díky kamerovému pohybu v rámci času měnil – zachytil tak to, co fotografie zachytit nedokáže. Někdy také Hackenschmied akcentoval dynamiku záběru ve svých filmech nakloněnou rovinou, která za normálních okolností vertikální objekt přetvoří v diagonální.

Dalším výrazným a autorsky čitelným prvkem je Hackenschmiedovo pojetí stříhové skladby a temporytmu. Je důležité zdůraznit, že v mnoha případech byl Hackenschmied sám sobě kameramanem a současně střihačem. Proto byl schopen více do hloubky promýšlet významotvornost záběrů, které často dosti spontánně pořizoval. Nemusel se tak omezovat na materiál, který by mu byl jako pouhému střihači dodán ke zpracování, a který mohl vést k tak častému konfliktu, který střihači zažívají: „Střihač nemůže

---

<sup>67</sup> BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav, 1973. str. 13

vytěžit z materiálu víc, než do něj bylo snímáním uloženo.“<sup>68</sup> Jednoduše řečeno – stříhový materiál si tím, že byl zároveň tvůrcem jednotlivých záběrů, pořizoval sám.

Hackenschmied byl stejně jako mnoho dalších autorů ovlivněn avantgardou 20. let 20. století. Proto není překvapivé, že se už v jeho prvním nezávislém filmu *Bezúčelná procházka* objevují prvky montáží příznačné pro práci ruských montážníků – například záběrová řada zobrazující muže jedoucího v tramvaji je proložena metrickou montáží.<sup>69</sup>

Temporytmus je v rámci stříhové skladby ústřední složkou Hackenschmiedovo tvorby. Často s hudebními skladateli detailně konzultoval hudební složku, která měla být v díle obsažena. Už ve svém prvním filmu *Bezúčelná procházka* lze registrovat promyšlenou souhru záběru (a jeho pohybu) se skladbou od Joachima Bärenze.<sup>70</sup> Své pojetí temporytmu následně Hackenschmied dovršil ve svém druhém autorském snímku *Na Pražském hradě*, kde se skladatelem Františkem Bartošem spolupracoval na souhře záběrového pohybu a hudebního rytmu.<sup>71</sup> Stejně tak postupoval i u tvorby reklamních filmů.

### 4.3. Rakurz

Uvedl jsem, že rakurz, neboli sklon kamery vůči objektu, je pro Hackenschmiedovu autorskou tvorbu signifikantní. Samotnému sklonu záběru bychom však neměli přikládat přespříliš velkou hodnotu, protože jak níže vysvětlím, Hackenschmiedův rakurz byl vždy promyšlenou kombinací více kompozitních prvků. Bezpochybným faktem však je, že specifické rakurzy utváří velkou část jeho raných děl. Nejvýrazněji s ním pracoval v jeho druhém autorském snímku *Na Pražském hradě*, kde společně s jinými kameramanskými postupy - jakým je švenk či panorama - plnil ústřední

---

<sup>68</sup> KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. str. 25

<sup>69</sup> *Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> *Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931.



koncepti díla – hledání vztahu mezi filmovým obrazem a hudbou, mezi filmovým pohybem a hudebním pohybem.<sup>72</sup>

Množství užitých rakurzů se napříč Hackenschmiedovou komerční tvorbou výrazně liší. Kupříkladu reklamní film *Střevíček* kromě pár výjimek neobsahuje výraznější sklony kamery vůči snímanému objektu – z celé reklamy nejvýrazněji vyznívá záběr z VC nadhledu, který zobrazuje krabice vyjíždějící z linky továrny.<sup>73</sup> Naopak reklamní film *Nová píseň* je na rakurzích zcela postaven a jen zřídka se v něm vyskytuje záběr, který by objekt snímal kolmo.<sup>74</sup> Celé dílo tak díky tomuto přístupu vypadá plastičtěji a dynamičtěji.

Rakurz se však pro Hackenschmieda nestal pouhým formálním ozvláštňením, ale nakládal s ním i jako s výrazovým prostředkem, který si klade za cíl sdělit určitý obsah. Velice kreativní užití podhledu se vyskytuje v reklamně *Silnice zpívá* propagující Baťovi pneumatiky.<sup>75</sup> Kamera zde byla umístěna na zem, aby se přiblížila úrovni perspektivy automobilové pneumatiky, která je hlavním protagonistou této reklamy. Hackenschmied tímto rakurzem docílil určité personifikace a zosobněním Baťova produktu. I tak neosobním a technicistním výrobkem, jakým pneumatika je, vyvolal u diváka a recipienta reklamy emocionální vazbu. Dojem z celého příběhu ještě umocňuje hlas zpěvačky Inky Zemánkové, který zde zastupuje postavu pneumatiky.

#### **4.4. Diagonála**

Diagonály jsou dalším z neodmyslitelných a také nejvýraznějších kompozitních prvků Hackenschmiedových autorských filmů. V jeho uměleckých filmech se v určitých podobách vyskytují takřka vždy. Ve své tvorbě této kompozice často dosahuje

---

<sup>72</sup> Na Pražském hradě [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931

<sup>73</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

<sup>74</sup> *Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

<sup>75</sup> *Silnice zpívá* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

prostřednictvím výše zmíněných rakurzů. Pokud totiž není osa objektivu kolmá na zabíranou horizontálu, a tudíž s ní svírá jiný úhel než  $90^\circ$ , v podhledu či nadhledu dochází k perspektivní zkratce, která dá za vznik diagonále či diagonálám, a díky tomu objekt působí pro diváka plastičtěji. Jako příklad z Hackenschmiedovy autorské tvorby lze uvést první záběr filmu *Bezúčelná procházka* odehrávající se v pražských ulicích. Záběr byl pořízen z tak výrazného podhledu, že střechy protilehlých budov se nejen vlivem perspektivy viditelně sbíhají do jednoho bodu. Zabíraný prostor „tušené“ ulice tak vykazuje ještě větší prostorovou hloubku. Dalším příkladem výrazného nadhledu, který uvádí prostor do diagonál, je záběr na schodiště, ze kterého schází muž. Diagonály schodiště jsou v záběru vedeny přesně z levého dolního rohu do pravého horního rohu. Tyto diagonály záběr rytmizují a dávají prostoru objem. V komerční tvorbě se pak tento způsob komponování diagonál výrazně projevil v reklamním filmu *Nová píseň*.<sup>76</sup> První záběrová řada zobrazuje burlaky táhnoucí loď podél břehu. Už linie samotného břehu je koncipována v záběru vedeném z nadhledu v diagonále. Tuto diagonálu ještě umocňuje přicházející řada burlaků jdoucích v zástupu za sebou a kopírujících linii břehu – aktéři se v záběrech drží za provaz lodi, který ještě více determinuje směr diagonály.<sup>77</sup> Záběr tak nabývá větší dynamiky a plasticity a také se zdá díky tomuto efektu snímáný prostor větší. Je zřejmé, že takto vytvořenou diagonálou nemusí být pouze správně nakomponovaný objekt, ale i předmět pohybující se po její ose. Toto užití diagonály je ukázkovým příkladem Hackenschmiedova chápání rozdílu mezi fotografickým záběrem a záběrem filmovým - na záběru fotografickém by se tento kompozitní prvek nemohl uplatnit, protože je závislý na pohybu a tedy i na čase. Opět si jako příklad vypůjčím první záběr ze snímku *Nová píseň*, kde před pozadí, které tvoří obloha, vchází dav burlaků.<sup>78</sup> Ty se pohybují z levého

---

<sup>76</sup> *Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935. čas:

<sup>77</sup> *Tamtéž*. čas: 0:58-1:04

<sup>78</sup> *Tamtéž*. čas: 0:19-0:38

dolního rohu do pravého horního, a tak svým pohybem vytvářejí diagonální linii, která by jinak nebyla zobrazena.

Ne vždy však Hackenschmied docílil diagonál pouze prostřednictvím rakurzů. Někdy využil nakloněné roviny – kamera nemusí snímat objekt z nadhledu či podhledu, ale je vyosená vůči horizontu. Kompozitní prvky rakurzů a nakloněných rovin se vzájemně nevyklučují, a proto je Hackenschmied často užíval ve vzájemné kombinaci. Jako příklad z jeho autorské tvorby mohu opět uvést záběr ze snímku *Bezúčelná procházka*, který zobrazuje řadu tyčí ubíhajících zprava do leva.<sup>79</sup> Za normálních okolností by byly tyto tyče kolmé vůči horizontu a diagonála by zde byla vytvořena perspektivou, která by pod úběžníky zkracovala délku tyčí. Avšak za pomoci užití nakloněné roviny jsou tyče vyoseny a utvářejí tak opakující se diagonály. Kompozičně tento záběr působí velice rytmicky. V komerční tvorbě pak tento postup Hackenschmied využil kupříkladu ve filmu *Nová píseň* během natáčení záběru, na kterém zapřáhlý kůň orá pole a jde směrem do kopce.<sup>80</sup> Za předpokladu, že by záběr nebyl horizontálně vyosen, kůň by se pohyboval po diagonále utvářené kopcem z levého horního rohu do pravého horního rohu. Kamera je však v tomto záběru tak vyosená na levou stranu, že je pohyb zachycen z levé horní strany do pravé dolní strany a divák téměř fyzicky cítí, jak je jeho práce namáhavá – takovéto nakládání s formou lze interpretovat jako výrazový prostředek zobrazující náročnost práce. Za zmínku také stojí diagonála vytvořená za pomoci nakloněné roviny z dokumentárního filmu *Tvář Zlína*. Zde Hackenschmied neuvedl do diagonály objekt, ale směřící se skupinku dětí shlížející z kopce dolů.<sup>81</sup>

Existují případy, kdy není potřeba záběr jakkoli manipulovat rakurzy či pomocí nakloněné roviny proto, aby diagonála vznikla. Diagonála může být přirozeně nalezena v prostoru, který chce tvůrce natáčet. Příklad takového záběru s diagonální kompozicí se vyskytuje v propagačním filmu *Mládí vpřed!*, kde je zobrazen svažující se sráz z leva

---

<sup>79</sup> *Bezúčelná procházka* Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930. čas: 5:38-5:40

<sup>80</sup> *Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935. čas: 1:50-2:03

<sup>81</sup> *Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937. čas: 7:26-7:28

doprava, na kterém stojí dva muži.<sup>82</sup> Kompozici tu sám od sebe tvoří sráz, který je přirozeně diagonální.

#### 4.5. Rakurz ve stříhové skladbě

Upřesnil jsem jakým způsobem a jakou funkci plnil rakurz v Hackenschmiedových filmech. Nebylo však řečeno, jakou funkci plnila vzájemná vazba dvou a více rakurzů rozdílných úhlů pohledu. Jak už bylo výše uvedeno, úhel záběru dokáže evokovat určitý dojem – např. podhled budí dojem podřazenosti. Spojením dvou rakurzů působících rozdílný dojem, může vzniknout jeden, zcela nový, význam celé scény. U Hackenschmiedova filmu *Na Pražském hradě* výrazná změna úhlů záběru měla vést k abstraktním dojmům, které zažíváme například v okamžiku, kdy prožíváme hudební skladbu.<sup>83</sup> Tvar objektů a jejich sklon zastupoval znějící hudbu, která je stejně avantgardní jako záběry. U jeho reklamních filmů byl záměr více specifitější. Například v reklamním filmu *Nová píseň* rakurz sloužil k odkrývání prostoru, na který bylo nahlíženo hned z několika perspektiv.<sup>84</sup> Podobně s prostřiháním rakurzů Hackenschmied pracoval při natáčení propagačního filmu *Mládí vpřed!*.<sup>85</sup> Zde v řadě záběrů prostřihal VC nadhledu na hromadné tělocvičné vystoupení cvičících dívek s PC výrazného podhledu zobrazující jednotlivé dívky. Zobrazený VC nadhledu divákovi sděluje a monumentalizuje informaci o množství lidí, kteří se do této akce zapojili, zatím co PC podhled zdůrazňuje estetické kvality pohybu jednotlivce v celkové sestavě.<sup>86</sup> Se změnou rakurzu Hackenschmied také pracoval v reklamním snímku

---

<sup>82</sup> *Mládí vpřed!* [film]. Režie: DOPLNIT. Československo, 1937. čas: 0:58-102

<sup>83</sup> *Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931

<sup>84</sup> *Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

<sup>85</sup> *Mládí vpřed!* [film]. Režie: : Elmar KLOS. Československo, 1937.

<sup>86</sup> Tamtéž., čas: 5:32-6:45

*Silnice zpívá*, kde je dynamika záběru umocněna nejen změnou rakurzu, ale i směrem pohybu jedoucí pneumatiky.<sup>87</sup>

#### **4.6. Detail ve stříhové skladbě**

Hackenschmiedova stříhová skladba je specifická pro svou častou práci s detaily. Namísto toho, aby popsal prostor větší velikostí záběru, radši využije montáže detailnějších záběrů, které akcentují to, co považuje za důležité. Tak vytváří specifické prostředí, které se divákovi může zprvu jevit jako zmatečné, protože se v něm hůře orientuje. Divák tedy primárně nevnímá jednotlivé záběry jako součást jednoho prostředí, ale jako výjevy, které se na sebe váží a vytvářejí určitý pocit. Kupříkladu úvodní scéna z filmu *Bezúčelná procházka* odehrávající se v tramvaji nejdříve celý prostor popíše skrze roztřesené detailní švenky, které vždy zobrazí pouhou část tramvaje – záběr na okno, záběr na stupátko.<sup>88</sup> Pokud se u tohoto příkladu oprostíme od velikosti záběru, pak snímek *Na Pražském hradě* je pro to demonstrativní ukázkou – divák pozoruje záběry, které v sobě nesou jednotné téma, ale dále už není schopen mezi záběry nalézt spojitost v prostoru.<sup>89</sup> Stejným způsobem nakládal Hackenschmied i s detailem u některých reklamních filmů. Nejvýraznějším příkladem je reklamní snímek *Silnice zpívá*, kde divák pozoruje montáž PD pneumatiky samovolně se pohybující napříč prostorem nebo detailní záběry pořízené z pohybujícího se vozidla.<sup>90</sup> Dalším, ale již ne tak výrazným příkladem, je záběr z dokumentární film *Mládí vpřed!*, v kterém divák vidí v úvodní sekvenci záběry na muže spícího na trávniku, muže čtoucího si noviny či muže oplachující si obličej u vody – tyto záběry nejsou

---

<sup>87</sup> *Silnice zpívá* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1935

<sup>88</sup> *Bezúčelná procházka* Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930.

<sup>89</sup> *Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931

<sup>90</sup> *Silnice zpívá* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1935

zabírány zdánlivě v jednoho prostoru, ale společně vytvářejí jednotné téma, které bychom mohli například označit za volnočasové aktivity.<sup>91</sup>

## 4.7. Temporytmus

Hackenschmied si vždy nechával záležet na době trvání jednotlivých záběrů s ohledem na jejich kompozici a hudbu. Úmyslně nechci v této souvislosti užít termínu doprovodná hudba, protože právě obraz a hudba jsou filmové výrazové prostředky, které by si měly být rovny a měly by vznikat současně ve vzájemném vztahu: „Hudbu ani film nelze oddělovat a provozovat autonomně, protože jedna složka by byla bez druhé nesrozumitelná.“<sup>92</sup> Hackenschmiedova díla jsou proto v pevném souladu s hudební složkou – lze říct, že jeho střihová skladba se odvíjela na základě již existující skladby (tak jak je tomu dnes v hudebních videoklipech). „Popravdě řečeno, je mnohem snažší natočit nový film s již dříve vzniklou hudbou, než skládat novou hudbu pro již natočený film.“<sup>93</sup> Díky tomu, že si tohoto vztahu mezi dobou trvání jednotlivých záběrů a hudbou byl vědom, získal již na počátku své filmové kariéry pro střihovou skladbu (nejen s hudebním doprovodem) výrazný cit, a proto byl schopen ji komponovat nezávisle na hudbě.

Jeho cit pro temporytmus se u reklamních filmů nejvíce projevil ve snímku *Střevíček*, na kterém se jako skladatel podílel Bohuslav Martinů. Hackenschmied v této reklamě vychází ze stejných poznatků, které aplikoval při tvorbě svého druhého nezávislého filmu *Na Pražském hradě*, kde se pokoušel hledat vztah mezi filmovým obrazem a zvukem.<sup>94</sup> Záběry z tohoto filmu jsou doplněny o hudební složku, která si klade za cíl zastupovat a utvářet dojem z toho, co je vyobrazené. Kupříkladu pomalé vertikální panorama směrem seshora dolů obsahuje snižující se tóny. Naopak úvodní dynamická

---

<sup>91</sup> *Mládí vpřed!* [film]. Režie:DOPLNIT. Československo, 1937.

<sup>92</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace. str. 194

<sup>93</sup> Tamtéž. str. 194

<sup>94</sup> Tamtéž. str. 192-195

scéna se zrychlující se temporytmem, a tudíž i rychlejším střihem či prudšími švenky, obsahuje vyšší tóny, které se zkracují, tzn. zrychlují. Podobným způsobem s temporytmem nakládal i u reklamního filmu *Střevíček*, ve kterém divák pozoruje proces výroby dámské obuvi.<sup>95</sup> Po úvodní řadě záběrů exponující téma reklamního filmu přichází další řada, která zobrazuje samotný proces výroby. Zvuky některých hudebních nástrojů jsou použity jako zástupné výrazové prostředky pro pohyb jednotlivých strojů v továrně a v divácích akcelerují dojem z prezentovaného úkonu. Příkladem takového znaku může být řezavě znějící houslové pizzicato, které zastupuje a nově interpretuje zvuk jehly prošívající střevíček. Čím víc se proces výroby chýlí ke konci, tím více se zkracuje doba trvání jednotlivých záběrů a současně s tím je více akcentována hudební složka, která byla na úplném počátku naprosto minimalistická. Když tato záběrová řada skončí, skladba se ztiší a opět se znovu pomalu a táhle rozezní – je patrné jak mezi sebou nejen záběr a hudba, ale i řada a hudba komunikují. Podobně Hackenschmied pracuje s temporytmem u reklamního filmu *Nová píseň*, kde se s hudební eskalací zkracuje doba trvání jednotlivých záběrů.<sup>96</sup> Současně od určitého hudebního tempa jsou jednotlivé záběry dynamičtější – zprvu jsou pouze statické, ale později jsou uvedeny do pohybu za pomoci panoramatu či jízdy. V triádě zobrazující výpravčího, který dává znamení lokomotivě k odjezdu, je hudební složka doplněna o popěvek evokující dojem parního stroje pohánějícího lokomotivu.

#### **4.8. Recyklace záběrů**

Zajímavým Hackenschmiedovým tvůrčím postupem, který lze zařadit do oblasti střihové skladby, je znovu zužitkování filmového materiálu ze starších děl. Není tedy překvapivé, že některé záběry z autorských filmů jsou totožné se záběry z reklamních snímků. Takováto manipulace s již použitými záběry je paradoxně v rozporu s Hackenschmiedovým postojem k filmu – osobně rozlišoval svou tvorbu na uměleckou a komerční, kde umělecká je podmíněná autorskou intencí a komerční nikoli, protože

---

<sup>95</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935. čas: 3:37-5:11

<sup>96</sup> *Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

se jedná o pouhé řemeslo. Avšak převzaté záběry, které jsou původně z jeho uměleckých filmů, v sobě nezpochybnitelně nesou autorské intence. I když se dosazením do nové struktury mění jejich významová rovina, forma zůstává nepozměněna, a proto dosazení těchto záběrů do reklamních filmů lze vnímat jako autorskou intenci.

Pravděpodobně nejpatrnějším příkladem tohoto znovuvyužití záběru z původně autorského filmu v reklamním snímku je záběr na muže, který vleže kouří cigaretu. Tento záběr původně pochází z filmu *Bezúčelná procházka*, ale později byl použit v úvodu propagačního filmu *Mládí vpřed!*.<sup>97</sup> V převzaté verzi je tento záběr zkrácen, a proto nepříliš vyniká celkový vnitrozáběrový vztah popředí k pozadí. Muž v popředí si v něm potahuje z cigarety, a při tom ji vztyčuje kolmo vzhůru. Následné vydechnutí kouře se vztahuje k pozadí, na kterém jsou zřetelně vidět komíny, ze kterých vychází pára. Tato poslední část v propagačním filmu chybí (byla vystřižena). Obsah původního záběru zde není plně využit, avšak jeho autorství nespočívá tolik v obsahu jako ve formě – konkrétně ve velice nevšední kompozici. Ležící muž umístěný do prvního plánu obrazu je zobrazen rozostřeně navzdory tomu, že je hlavním předmětem záběru. Naopak pozadí s komíny, které je předmětem vedlejším, je zaostřené. U všedních filmů tomu je přesně naopak – za pomoci hloubky ostrosti se akcentuje předmět hlavní, který je oproti pozadí zaostřen. Dalším příkladem převzatého záběru, který v obou filmech výše zmíněnému záběru předchází, je záběr na muže opírajícího se o zábradlí. Zde již nedochází ke zkracování záběru, který by mohl ovlivnit jeho význam, protože chybí akce, která by jej napříč časem vytvářela. Záběr opět vyniká nevšedním formálním zpracováním. Muž je komponován přímo proti zdroji světla, a tak v záběru vystupuje jako pouhá silueta. Celkový dojem pak umocňuje kontrast filmového materiálu. Jeho významotvornost v obou dílech je do jisté míry významotvorně zanedbatelná.

---

<sup>97</sup> *Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

*Mládí vpřed!* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1937



Hackenschmied taktéž přejímal starší záběry napříč reklamními filmy. Kupříkladu ze starší reklamy na dámskou obuv *Střevíček* vyjmul jednu celou řadu i se zvukovou stopou a následně ji vložil do cizojazyčného propagačního filmu *Tvář Zlína*.<sup>98</sup> I když řada nebyla vnitřně pozměněna, její významová rovina se dosazením do nové struktury výrazně změnila. V původním snímku *Střevíček* byl hlavním předmětem proces vyrábění dámského střevíčku a předmětem vedlejším dělníci pracující v závodu Baťa.<sup>99</sup> Ve snímku *Tvář Zlína* jsou hlavním předmětem pracující dělníci a předmětem vedlejším vyráběný produkt.<sup>100</sup> *Tvář Zlína* také obsahuje záběry z filmu *Mládí vpřed!*, který vznikl ve stejném roce.<sup>101</sup> Například v obou snímcích je využito montáže záběru C obsahující mladé dívky hledící na oblohu. Záběr je následně spojen se záběrem VC na letící letadlo.<sup>102</sup> Tyto dva filmy si jsou tematicky podobné, a proto o dosazených záběrech můžeme říct, že se jejich významová rovina nijak výrazně nemění.

Hackenschmied také využíval stejné záběry v rámci jednoho díla. Například v dokumentu *Tvář Zlína* můžeme vidět záběr muže projíždějícího s vozíkem uvnitř továrny. Následně je tento záběr střižen na již výše zmíněnou sekvenci převzatou z reklamního filmu *Střevíček* a poté je opět střiženo na zcela identický záběr muže projíždějícího s vozíkem.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

*Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937

<sup>99</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

<sup>100</sup> *Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937

<sup>101</sup> *Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937

*Mládí vpřed!* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1937

<sup>102</sup> *Mládí vpřed!* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1937. čas: 3:05-3:10

*Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937. čas: 8:06-8:11

<sup>103</sup> *Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937. čas: 1:44-1:46

*Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

Hackenschmiedovo přejímání záběrů nekončí pouze přejímáním svého vlastního natočeného materiálu. Společně s Elmarem Klosem v začátcích jejich zlínské reklamní tvorby vyjímali sekvence amerických filmů se slavnými herci, jakými byla například Greta Garbo (*Královna Kristina*).<sup>104</sup> Ty následně provázali za pomoci montáže se záběry na střevíčky s Baťovou značkou, tak aby si divák nevšimnul, že se jedná o podvrh.<sup>105</sup> Jednalo se tak o zneužití cizího díla za účelem propagace vlastního produktu. Bylo to však v době, kdy se ještě tolik neřešila autorská práva a Spojené státy americké, odkud film pocházel, byly příliš daleko.

---

*Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937. čas: 4:22-4:26

<sup>104</sup> *Královna Kristina* [ Queen Christina ] [film]. Režie: Rouben Mamoulian, 1933

<sup>105</sup> HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002. str. 22

## Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo prostřednictvím případové studie a s použitím strukturalistické metodologie zjistit, jestli a případně v jakém rozsahu ovlivnil Alexander Hackenschmied z pozice střihače a kameramana podobu reklamních filmů ateliérů FAB.

Abych práci tohoto autora lépe porozuměl, bylo nejprve zapotřebí zmapovat jeho působení napříč jeho tvorbou. Byla to pro mě příležitost seznámit se podrobně s prací tohoto neopomenutelného, i když někdy možná přehlíženého, filmaře. Je obdivuhodné, kolika oblastem se věnoval, kolik témat dokázal ve své tvorbě absorbovat. Také mě zaujalo, s kolika zajímavými lidmi měl příležitost se díky své práci setkat a spolupracovat. Co mi ale na osobě Alexandra Hackenschmieda imponuje nejvíc, je jeho nezávislost a tvůrčí svoboda a v jeho osobě nacházím paralelu k jeho pojetí *Nezávislého filmu – světové hnutí* z jeho stati pro Studio 2.<sup>106</sup>

Práce pro mě byla i výzvou co se týče výzkumu. Poprvé jsem si zkusil pracovat s takovým množstvím pramenů. Nebylo vždy jednoduché sehnat materiály, které jsou předmětem výzkumu.

Případová studie potvrdila, že Alexander Hackenschmied měl výrazný vliv na podobu zlínských reklamních filmů jak po stránce vizuální, tak po stránce skladebné. Rozsah jeho komplexní umělecké invence u jednotlivých reklamních filmů, na kterých se ve Filmových ateliérech Baťa podílel, byla ale velice proměnlivá. U všech reklamních filmů, které jsem analyzoval, byl Hackenschmied zapsán jako kameraman a střihač. Dalo by se tedy očekávat, že měl příležitost ovlivnit všechny tyto snímky ve stejném rozsahu

a uplatnit při jejich vytváření všechny své kameramanské i střihačské přístupy a umělecké záměry, stejně jako tomu bylo u jeho autorských filmů. To se však nestalo

---

<sup>106</sup> SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. str. 249 -253

a zpracování jednotlivých reklamních snímků těží ze všech jeho filmařských dovedností různou měrou.

Například reklamní film *Střevíček* vyniká Hackenschmiedovo citem pro stříhovou skladbu a práci s temporytmem, ale již méně se v něm vyskytuje, jeho osobitý kameramanský přístup v práci s rakurzy a diagonálami.<sup>107</sup> Naopak reklama *Nová píseň* je výrazná pro svou práci s pohledem, ale nenalezneme v ní výraznější práci s montáží, jak tomu je u snímku *Střevíček*.<sup>108</sup> Dokumentární filmy *Mládí vpřed!* a *Tvář Zlína* si jsou dosti podobné, protože zde Hackenschmied z velké části pracoval se stejnými záběry.<sup>109</sup> V začátku obou filmů můžeme pozorovat podobné zaujetí architekturou nově vznikajícího Zlína, které vzdáleně připomíná autorovo zaujetí pro tento výtvarný obor v experimentálním filmu *Na Pražském hradě*.<sup>110</sup> I v těchto snímcích prokázal svůj cit pro montáž, když záběrům z jiných filmů přiřadil nový význam. Reklamní film, který se pravděpodobně nejvíce blíží Hackenschmiedově autorské tvorbě, je snímek *Silnice zpívá*, v kterém se vyskytuje výrazná práce s rakurzy a jejich vzájemné provázání za pomoci montáže.<sup>111</sup> Stejně tak u tohoto snímku můžeme pozorovat práci s členěním záběrů za pomoci detailů, která je pro Hackenschmiedovu tvorbu signifikantní. Umělecké kvality tohoto reklamního filmu potvrdilo i získání Zlaté medaile na Světové výstavě EXPO v Paříži v roce 1937.

---

<sup>107</sup> *Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

<sup>108</sup> *Nová píseň* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

*Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935.

<sup>109</sup> *Mládí vpřed!* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1937

*Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937

<sup>110</sup> *Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931

<sup>111</sup> *Silnice zpívá* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1935

Můžeme se jen domnívat, proč u některých reklamních filmů na některé své přístupy Hackenschmied rezignoval. I přes absenci některých pro něj typických postupů, nesou totiž tyto filmy jasný Hackenschmiedův rukopis. Z tohoto je možné usuzovat, že ani zde nebyl ve své tvorbě omezen a mohl s kamerou i střihem zacházet do určité míry svobodně.

Při bližším prozkoumání všech zlínských reklamních materiálů jsem také dospěl k závěru, že Hackenschmiedovy postupy, které používal u svých autorských filmů, v reklamních filmech neplní stejnou funkci, přesto že jsou po formální stránce srovnatelné nebo podobné. Hackenschmied tyto postupy u filmů z produkce ateliéru FAB využívá ve většině případů pouze k formálnímu ozvláštňení, k vytváření parciálních efektů, kdy se snaží diváka emočně zasáhnout nebo kdy se mu snaží přitažlivě a invenčně představit nový výrobek. Přesto, že dle mého názoru mají tyto filmy i v dnešní době vysokou kvalitu, vytrácí se z nich autorská motivace, kterou Hackenschmied vkládal do svých avantgardních filmů.

Na závěr musím konstatovat, že rukopis Alexandra Hackenschmieda je v reklamních filmech FAB čitelný, přináší v sobě do zlínské tvorby typickou poetiku, řemeslnou hodnotu a určitě i zásluhu na tom, tehdejší produkce daleko přesáhla formu tehdejší reklamy. Dodnes tyto krátké filmy zůstávají zdrojem inspirace.

## Seznam použité literatury a pramenů

- ANDĚL, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Torst, 200. ISBN 80-7215-107-X
- BORDWELL, David, Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2012
- BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav, 1973. Československá federace filmových klubů.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Atomy věčnosti, český krátký film 30. až 50. let*. 1. vydání. Praha, 2014: Národní filmový archiv. ISBN 978-80-7004-163-5
- ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. 1. vydání Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.
- EINHORN, Jan. Jeden muž s kamerou a Oskarem. *Kino*, 1983, roč. XXXVIII, č. 4, str. 15
- HAMMID, Alexander. *Dopisy z cest*, Iluminace XII, 2000, č. 1
- HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu*. 1. vydání. Vizovice: LÍPA, 2002. ISBN: 80-86093-61-1
- KLOS, Elmar, Pinkavová, Hana. Texty č. 22, Historické sešity č. XIII, Praha: Československý filmový ústav, 1984
- KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. 2. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.
- KUČERA, Jan. *Poetika českého filmu*. 1. vydání. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-415-6
- KUČERA, Jan. *Stríhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9.
- OMASTA, Michael, ed. *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka*. Praha: AČFK, 2014. Iniciály (AČFK: Casablanca). ISBN 978-80-87292-27-3

OMASTA, Michael. *Tribute to Sasha: das filmische Werk von Alexander Hammid: Regie, Kamera, Schnitt und Kritiken*. Vídeň: Synema, 2002. ISBN 3901644083

POKLUDA, Zdeněk a Jiří MADZIA. *Baťovi filmaři: (1927-1945)*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2021. Inspirace Baťa. ISBN 978-80-7678-011-8.

SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904 1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Iluminace. ISBN 978-80-7004-136-9.

ŠTOLL, Martin a kol. *Český film režiséři – dokumentaristé*, 1. vydání, Praha 5 :Libri, 2009. 1ISBN 978-80-7277-417-3

VALUŠIAK, Josef. *AMU = DAMU + FAMU + HAMU Základy střihové skladby*. 3. vydání, Praha, 2005: Nakladatelství AMU. ISBN 80-7331-039-2

## Seznam citovaných filmů

*Bezúčelná procházka* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1930

*Erotikon [Eroticon]* [film]. Režie Gustav MACHATÝ. Československo, 1929

*Jaro na Podkarpatské Rusi* [Spring in Carpathian Ruthenia] [film]. Režie Karel PLICKA. Československo, 1929

*Jaro v Praze* [The Spring in Prague] [film]. Režie Karel PLICKA. Československo, 1934

*Krize* [Crisis] [film]. Režie Herbert KLINE, Hanuš BURGER, Alexander HACKENSCHMIED. USA, 1939

*Listopad* [Autumn] [film]. Režie Otakar VÁVRA. Československo, 1935

*Loupežník* [film]. Režie Josef KODÍČEK. Československo, 1931

*Mládí vpřed!* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS. Československo, 1937.

*Na Pražském hradě* [film]. Režie Alexander HACKENSCHMIED. Československo, 1931

*Obrácení Ferdýše Pištory* [film]. Režie Josef KODÍČEK. Československo, 1931

*Odpolední osidla* [Meshes of the Afternoon] [film]. Režie: Maya DEREN, Alexander HACKENSCHMIED. USA, 1943

*Silnice zpívá* [film]. Režie Elmar KLOS. Československo, 1935

*Střevíček* [film]. Režie: Elmar KLOS. Československo, 1935

*To Be Alive!* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Francis THOMPSON. USA, 1964

*Tvář Zlína* [film]. Režie: Alexander HACKENSCHMIED, Elmar KLOS, 1937

*Ze soboty na neděli* [From Saturday to Sunday] [film]. Režie Gustav MACHATÝ. Československo, 1931



## Seznam použitých elektronických odkazů

FONAR, Alexej. *Ontologie prostoru a času v Bezúčelné procházce*. Praha, 2019. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií. Vedoucí práce Doc. PhDr. Kateřina Svatoňová Ph. D., dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/111013/130269898.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

FUKSA, Richard. *Fotografická tvorba českých kameramanů*. Opava: 2018. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce: doc. MgA. Pavel Mára, str. 53-55, dostupné z: [file:///Users/user/Downloads/FPF\\_Magistersk%C3%A1\\_diplomov%C3%A1\\_pr%C3%A1ce\\_2018.pdf](file:///Users/user/Downloads/FPF_Magistersk%C3%A1_diplomov%C3%A1_pr%C3%A1ce_2018.pdf)

HLOUCHOVÁ, Kateřina. Z historie československé filmové reklamy: období první republiky. In *Mediaguru* [online]. 25. března 2012, 19:05. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2012/03/z-historie-ceskoslovenske-filmove-reklamy-obdobi-prvni-republiky/>

KOZÁKOVÁ, Anna. *Bohuslav Martinů ve filmu*. Olomouc, 2019. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Kopecký Ph.D., dostupné z: [https://theses.cz/id/f6gcol/Kozakova\\_BP\\_BohuslavMartinuVeFilmu.pdf?lang=cs](https://theses.cz/id/f6gcol/Kozakova_BP_BohuslavMartinuVeFilmu.pdf?lang=cs)

SZCZEPANIK, Petr. *Česká filmová avantgarda: díl šestý Zlínská reklamní tvorba*. Režie: Libor Nemeškal. In youtube [online]. 21. 2. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dO9y28waEKU> kanál uživatele Libor Nemeškal

PROCHÁZKA, Petr. Alexandr Hackenschmied. S experimentem pro Oskara. *Nový prostor*. [online]. 2004, NP č. 357. Dostupné z: <https://novyprostor.cz/clanky/357/alexandr-hackenschmied-s-experimentem-pro-oskara>

VÁCLAVKOVÁ, Anna. *Alexander Hackenschmied na cestě kolem světa a nezávislý film*.  
Brno, 2021. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická  
fakulta, Katedra dějin umění. Vedoucí práce Mgr. Ing. Marcela Rusinko, Ph.D. s. 9  
Dostupné z:  
[https://is.muni.cz/th/hza1a/Alexander Hackenschmied na cestech kolem sveta a ne  
zavisly\\_film.pdf](https://is.muni.cz/th/hza1a/Alexander_Hackenschmied_na_cestech_kolem_sveta_a_nezavisly_film.pdf)