

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií



ADÉLA BERANOVÁ

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

FILMOVÁ PUBLICISTIKA ČASOPISU HOST
V LETECH 1921 - 1929

Film publicism in magazine Host between years 1921 - 1929

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík Ph.D.

OLOMOUC 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 15. 4. 2011

.....

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Petru Bilíkovi Ph.D. za odborné vedení, poskytování cenných rad a trpělivost projevovanou během konzultací, Mgr. Dagmar Zárubové a Kristýně Ryškové za cenné připomínky a své rodině a přátelům za trpělivost.

OBSAH

OBSAH	4
ÚVOD.....	6
1. POLITICKÁ A KULTURNÍ SITUACE OD VZNIKU ČSR DO ROKU 1938	8
2. ŽURNALISTIKA V ČSR 1918 - 1938	11
3. TEORETICKÉ CHÁPÁNÍ FILMU V ČSR OD 2. POLOVINY 10. LET DO KONCE LET DVACÁTÝCH.....	13
4. KULTURNÍ ČASOPISY A SPOLKY MLADÉ LITERÁRNÍ GENERACE	17
4. 1. DEVĚTSIL	17
4. 2. LITERÁRNÍ SKUPINA	19
4. 2. 1. <i>Host</i>	22
5. FILMOVÁ PUBLICISTIKA ČASOPISU HOST.....	25
5. 1. KAREL TEIGE A FILM	25
5. 1. 1. <i>Estetika filmu a kinografie</i>	26
5. 1. 2. <i>Moderní kinografie a Louis Delluc</i>	29
5. 2. FILMOVĚ-TEORETICKÉ MYŠLENÍ JANA KUČERY VE 20. A NA POČÁTKU 30. LET	30
5. 2. 1. <i>Bilance filmové sezony 1927 - 1928</i>	32
5. 2. 2. <i>Bilance filmové sezony 1928 - 1929</i>	33
5. 2. 3. <i>Ernest Lubitsch</i>	34
5. 2. 4. <i>Frigo plavčíkem na sladké vodě</i>	35
5. 2. 5. <i>Happy endy filmů s cowboy</i>	35
5. 2. 6. <i>Harry Langdon a světová renaissance náboženství</i>	36
5. 2. 7. <i>Rubrika FILM</i>	37
5. 2. 8. <i>Le cinéma soviétique</i>	39
5. 2. 9. <i>Nacionálnost v internacionálním filmu</i>	39
5. 3. TEXTY ZAHRANIČNÍCH AUTORŮ	41
5. 3. 1. <i>Bonjour, Cinéma</i>	41
5. 3. 2. <i>Nadrealism a kino</i>	42
5. 3. 3. <i>Poesie kina</i>	43
5. 4. TEXTY O FILMU PUBLIKOVANÉ V <i>HOSTU</i> OSTATNÍMI AUTORY	45
5. 4. 1. <i>II. ročník</i>	45
5. 4. 1. 1. <i>Filmová libreta</i>	45

5. 4. 1. 2. Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy	46
5. 4. 2. <i>IV. ročník</i>	47
5. 4. 2. 1. Světlo. Náčrt filmového tematu	47
5. 4. 2. 2. Španělská slavnost	48
5. 4. 3. <i>V. ročník</i>	49
5. 4. 3. 1. Filmová dramata	49
5. 4. 4. <i>VI. ročník</i>	49
5. 4. 4. 1. Dva ruské filmy	49
5. 4. 5. <i>VII. ročník</i>	49
5. 4. 5. 1. Film	49
5. 4. 6. <i>VIII. ročník</i>	50
5. 4. 6. 1. Filmová kritika	50
ZÁVĚR	51
RESUME	54
POZNÁMKOVÝ APARÁT	56
VYSVĚTLIVKY	65
SEZNAM FILMŮ A FILMOVÝCH ZPRAVODAJŮ UVEDENÝCH V TEXTU	68
SEZNAM LITERATURY UVEDENÉ V TEXTU	70
SEZNAM ČLÁNKŮ VZTAHUJÍCÍCH SE K FILMU PUBLIKOVANÝCH V ČASOPISU HOST (PODLE ROČNÍKŮ)	73
SEZNAM ROČNÍKŮ HOSTA	75
HOST A DEVĚTSIL	78
SEZNAM CITOVANÉ A POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	79
SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	83
PŘÍLOHY	85

ÚVOD

Téma bakalářské práce „Filmová publicistika časopisu *Host* v letech 1921 - 1929“ jsem si zvolila z toho důvodu, že filmové příspěvky v *Hostu* publikované patří k jedněm z prvních filmově-teoretických úvah v ČSR. Mnohé články zároveň nastiňují chápání filmu v naší zemi také v dalších letech.

Časopis *Host* byl ve dvacátých letech výrazným kulturním periodikem, a to zejména proto, že se stal první trvalejší tribunou mladé generace - spisovatelů narozených kolem roku 1900. Zmínky spojované s časopisem mají většinou literární charakter, protože příspěvky v něm publikované se týkaly především literatury, až v pozdějších letech můžeme sledovat zvýšený zájem také o jiné kulturní obory – např. divadlo a film.

Při shromažďování materiálu budu postupovat heuristickou metodou, poté se zaměřím na bližší specifikaci jednotlivých filmových textů. Hlavním zkoumaným literárním pramenem budou filmové texty publikované v *Hostu*. V kapitole „Teoretické chápání filmu v ČSR od 2. poloviny 10. let do konce let dvacátých“ mi bude užitečným zdrojem kniha Viktorie Hradské *Česká avantgarda a film*. Bohužel ne vždy se mi podařilo dohledat primární prameny, proto používám i prameny sekundární. Pokud je v rozborech filmových příspěvků zmíněno „v současné době“ je tím myšlena doba, ve které byl text napsán.

Práce je členěna do tří hlavních částí. První část se zabývá uvedením do dobového kontextu. Zmíněna je politicko-kulturní situace od vzniku ČSR do roku 1938 se zaměřením na kulturu Moravy a filmový průmysl. Dále se zaměřuji na žurnalistiku ve stejném časovém rozpětí a chápání filmu od druhé poloviny 10. let do konce let dvacátých.

Další část pojednává o dvou nejdůležitějších spolcích již zmíněné mladé generace - Literární skupině a Devětsilu. Uveden je jejich vznik i důvody k zániku, programová orientace a členové. Rovněž je podána charakteristika *Hosta*, který vznikl v roce 1921 jako časopis Literární skupiny.

Třetí část mapuje filmovou publicistiku časopisu *Host*. Vzhledem k faktu, že počet filmových příspěvků není nijak vysoký, umožňuje nám podat kompletní přehled. Nejproduktivnějším autorem z hlediska zkoumaného tématu přispívajícím do *Hosta* byl Jan Kučera. Přestože zde publikoval pouze ve dvou posledních ročnících, jsou příspěvky

významné, neboť stojí na startu jeho kariéry filmového teoretika. Důležitým autorem byl také Karel Teige. Ačkoli publikoval jen dvě studie, a to ve III. a IV. ročníku než přešel z Literární skupiny do konkurenčního Devětsilu, jsou jeho příspěvky z hlediska budoucího uplatnění v teorii filmu pravděpodobně nejpodnětnější. V *Hostu* byly rovněž zveřejňovány přeložené příspěvky zahraničních autorů - Jeana Epsteina, Jeana Goudala a André Mauroise.

Za cíl své práce si kladu vytvoření uceleného přehledu filmových článků publikovaných na stránkách časopisu *Host* a jejich tematické přiblížení. Zároveň se snažím stručně charakterizovat dobu, kdy časopis vycházel, a která zásadně ovlivňovala myšlení autorů v ní publikujících. K přehlednosti práce pomohou nejen přílohy, které obsahují kompletní filmové články publikované v *Hostu*, ale také přehledy, které podávají např. informace o jednotlivých ročnících časopisu.

1. POLITICKÁ A KULTURNÍ SITUACE OD VZNIKU ČSR DO ROKU 1938

Vznik Československé republiky 28. 10. 1918 provázela vlna všeobecného nadšení, ale také hospodářské problémy (zejména nedostatek potravin a nezaměstnanost), které byly důsledkem 1. světové války. Období po založení nového státu, především v prvních dvou letech, je charakterizováno zvýšenou aktivitou jak na poli politickém, tak i na poli kulturním. Jaroslav Durych charakterizoval desátá a dvacátá léta takto: „*První desetiletí dvacátého století je obdobím boje o existenci národa, o jeho osobitost a kulturu a umění, dvacátá léta jsou obdobím uměleckých manifestů, diskusí, sporů, formování osobností.*“¹

V dubnu 1920 se uskutečnily první volby do parlamentu. Ty vyhrála Československá strana sociálně demokratická. Důležité postavení si vydobyla i agrární strana (oficiální název strany zněl Republikánská strana československého venkova). Agrární strana zaujala první místo v politice ČSR na jaře 1921, kdy došlo k rozkolu v sociálně demokratické straně a část jejích členů odešla a založila Komunistickou stranu Československa. V dalších volbách konaných v letech 1925, 1929 a 1935 agrární strana zvítězila, ale ani jednou nezískala dostatečné procento hlasů, aby vytvořila svou vlastní vládu. Proto je období mezi lety 1919 a 1938 typické vládami koaličními. Od podzimu 1920 se o nejdůležitějších politických záležitostech nejednalo přímo v parlamentu, ale rozhodující slovo měl mimoparlamentní orgán zvaný Pětka (v polovině 20. let se rozrostla na Šestku a později Osmičku). Pětka byla složena z představitelů pěti nejsilnějších politických stran. Nejvlivnějším mužem Pětky byl Antonín Švehla, představitel agrární strany.²

Jedním z největších problémů demokratického systému v ČSR byla národnostní otázka. Češi a Slováci měli ve vládě výsadní postavení, zatímco Maďaři, Němci, Rusíni a Poláci získali zastoupení v parlamentu až v polovině 20. let. Přitom německá menšina byla početnější než slovenský národ.³

Meziválečné Československo bylo součástí versailleského mírového systému a svou zahraniční politikou (ale také uměním) se orientovalo nejvíce na Francii. V rámci Malé dohody¹ mělo ČSR smlouvy s Rumunskem a Jugoslávií.⁴

Pro vývoj Moravy a Slezska byl rok 1918 výrazným předělem v politické i kulturní oblasti. Před válkou bylo patrné opoždění oproti Čechům jak v národnostním životě, tak v hospodářství. Na rozdíl od Čech se na Moravě a ve Slezsku projevovaly silné germanizační tendence, např. Brno bylo až do války považováno za předměstí Vídně

a mísila se zde kultura česká s kulturou německou. Moravská města měla statut provinčních kulturních středisek, Brno soupeřilo s Olomoucí dlouhá desetiletí o zemské prvenství. I na Moravě existovala za války hnutí pro osamostatnění od Rakouska - Uherska, ale byl zde patrný kulturní provincialismus, maloměšťáctví, sentimentalita a starobylost.⁵

Jak už bylo řečeno výše, po válce se zvýšila kulturní činnost obyvatel Československa. Kromě stálého centra Prahy vznikla další ohniska českého kulturního života, jedním z nich bylo Brno. Přestalo být provincií Vídně, k jádru města se připojila městská předměstí a tím zde převládl český živel. Rozrostl se počet vysokých škol - k české technice přibyla Masarykova universita, Vysoká škola zemědělská, zvěrolékařská a lesnická. Do divadelní budovy Na hradbách (dnešní Mahenovo divadlo) se nastěhovala česká opera (někdy se zde hrála i česká činohra) a německým představením sloužila pouze dva dny v týdnu. Brno mělo výrazný potenciál stát se novým kulturním centrem, přesto však stále pokulhávalo za Prahou. Poměrně často docházelo k přeceňování místních umělců, kteří v celonárodním kontextu nebyli příliš významní. Skutečnou změnu a novou mizu v moravském kulturním životě znamenalo až zapojení mladé generace narozené na přelomu století. Mladí umělci, kteří začali tvořit po válce, už nepředstavovali moravský separatismus, provincialismus, chtěli být nejen českoslovenští, ale i evropští.⁶

Co se týče filmového průmyslu, válečné období bylo provázáno vysokými cenami filmového materiálu, zákazem dovozu filmů z dohodových zemí a oslabenou možností promítání v zimních měsících kvůli drahému palivu. Proto filmaři přivítali konec války s nadšením a očekávali co nejrychlejší vyřešení všech potíží. Kinematografii chyběly finance potřebné na rozjetí velkého filmového podnikání a mezi nadšenci, kteří jí upsali veškeré své úspory, zase výrazná tvůrčí osobnost. Vlivné kulturní autority filmem často opovrhovaly, naopak mladí nadšenci neměli prostředky, byli závislí na přízni publika, proto se nemohli pouštět do velkých experimentů.⁷

Čeští filmoví tvůrci směřovali své naděje k vládě, od které očekávali přísun financí a na oplátku slibovali točit snímky propagující krásy české krajiny, vlastenecké a historické filmy. Film měl fungovat jako důležitý propagační prostředek.⁸

Velmi brzy se však dostavilo vystřízlivění. Vláda se krom ministerstva národní obrany, které jediné projevilo o kinematografii zájem, od filmu distancovala a jednotlivá ministerstva si jej přehazovala jako „horský brambor“. Ministr financí Alois Rašín

dokonce vyhrožoval zvednout daně těm, kteří mají peníze na časté chození do biografu. Tvůrci tedy zůstali nadále odkázáni sami na sebe a své skromné finanční prostředky a kvůli tomu sešlo z mnoha velkolepých projektů, které byly plánovány v letech 1918 - 1919.⁹

2. ŽURNALISTIKA V ČSR 1918 - 1938

V letech 1918 - 1938 ovlivňoval veřejné mínění v Československu převážně tisk, přestože už existovaly také jiné hromadné sdělovací prostředky - rozhlas a zpravodajský film.

Po skončení 1. světové války došlo k velkému rozvoji novinářství, zvýšil se nejen počet titulů, ale také jejich náklady. Struktura tisku se utvářela již za doby Rakouska - Uherska a nově vzniklá ČSR ji bez větších změn převzala. První zákon československého státu z 28. října 1918 uvádí ve svém II. článku: „*Veškeré dosavadní zemské a říšské zákony zůstávají prozatím v platnosti.*“¹⁰ Většina novin a časopisů patřila politickým stranám (na rozdíl od běžně zavedené praxe jinde ve světě), které si skrze noviny udržovaly kontakt se svými voliči. Agrární strana vydávala deník *Venkov*, Československá strana sociálně demokratická *Právo lidu*, Československá lidová strana *Lidové listy*, Československá strana národně socialistická *České slovo*, Československá národně demokratická strana *Národní listy*, Komunistická strana *Rudé právo*. Podle zákona nemohla noviny vlastnit politická strana, ale fyzická nebo právnická osoba, proto byly oficiálně psány na fyzické osoby, které měly spojitost se stranou (př. *Právo lidu*), nebo akciové společnosti složené z prominentů strany (př. *Venkov*).¹¹

Ústavní listina z února 1920 proklamovala svobodu tisku, ale zákon o mimořádných opatřeních z dubna téhož roku stanovil výjimky pro dobu války nebo nepokojů. V roce 1923 byl vydán zákon na obranu republiky, který obsahoval také zákony o nedovoleném zpravodajství (rušení obecného míru, schvalování trestních činů, výzvy k neplnění občanských povinností atd.) a umožňoval konfiskaci nepohodlného, převážně tedy komunistického tisku. 30. května 1924 byla vydána tisková novela, která zotřovala cenzuru, a jejím hlavním posláním bylo znemožnit kritiku v tisku. Další tiskový zákon, tzv. Malý tiskový zákon, byl vydán 10. července 1933 a dále přitvrzoval ustanovení, např. vládní aparát získal pravomoc zakázat prodej jakéhokoli tisku. Za celou dobu dvacetileté existence první republiky nebyl vydán nový tiskový zákon, stále tedy platily zákony habsburské republiky, i když částečně novelizované.¹²

Největší koncentrace tisku byla v Praze, dále pak ve větších městech jako Bratislava, Ostrava, Ústí nad Labem, Plzeň, České Budějovice, Olomouc, Opava, Košice a Nitra.¹¹ V roce 1920 vycházelo v ČSR 2259 listů, v roce 1925 2800 a v roce 1930 3933.

¹¹ Největším tiskovým koncernem v ČSR byla akciová společnost Melantrich, která

vydávala tisk národně socialistické strany, druhým největším novinářským koncernem byly tiskařské a nakladatelské podniky Novina, které vydávaly tisk agrární straně. Mezi další koncerny patřily např. Pražské akciové tiskárny, Československá akciová tiskárna nebo Tempo. V ČSR působilo v letech 1918 - 1938 zhruba 1300 novinářů, přesnější údaje máme z roku 1928, kdy časopis *Duch novin*¹³ uvádí 1240 novinářů: 700 československých, 440 německých, 80 maďarských, zbytek tvořili žurnalisté ostatních národností.¹⁴

Rozhlas v ČSR zahájil pravidelné vysílání 18. 5. 1923 v Praze, o tři týdny později byla založena akciová společnost Radiojournal, v níž vlastnila nadpoloviční většinu akcií společnost Radioslavia a jejím prostřednictvím získala hlavní slovo agrární strana. V roce 1923 byl vydán Zákon o výrobě, prodeji a přechovávání radiotelefonních a radiofonních zařízení. O rok později získala monopol na dodávání informací do rozhlasu ČTK (Československá tisková kancelář). V červenci 1925 došlo k reorganizaci společnosti a podíl 51% získal stát, který reprezentovalo ministerstvo pošt a telegrafů, a které měli pod hlavičkou národní socialisté. Silné pozice si i nadále udržovala agrární strana. V roce 1926 bylo zahájeno pravidelné vysílání v Brně, 1927 v Košicích a 1929 v Ostravě.¹⁵

První pokusy o zpravodajský film v našich zemích byly učiněny už v roce 1898 architektem Janem Kříženeckým, který natáčel aktuality, v nichž chtěl nejen demonstrovat technické možnosti nového média, ale také podat autentický záznam skutečnosti. Po 1. světové válce byla pro potřeby zpravodajského filmu založena společnost Československý film, která však natočila jen několik snímků a zanikla.^{IV} Vznikly žurnály *AB - zpravodaj* (1923 -1924), *Favorit journal* (1928 - 1929), *Légiajournal* (1928 - 1933). Jelikož se však ani jeden nepodařilo vydávat periodicky, také brzy zanikly. Významnějšími periodiky byly *Elektajournal* (1925 - 1930), ze kterého se stal později *Československý filmový týdeník* (1930 - 1937) a *Deglův žurnál* (1927 - 1930). Existovaly také pokusy o vydávání regionálních periodik, např. *Pražský čtrnáctideník*, *Plzeňský žurnál* nebo *Batův žurnál* ve Zlíně. Prvními filmovými novinami v pravém slova smyslu byla až *Aktualita*, jejíž první číslo bylo promítáno 30. 6. 1937.¹⁶

3. TEORETICKÉ CHÁPÁNÍ FILMU V ČSR OD 2. POLOVINY 10. LET DO KONCE LET DVACÁTÝCH

Ve 2. polovině 1. desetiletí 20. století byly filmu připisovány tři funkce- funkce lidové zábavy, funkce naučná a estetická funkce. V roce 1918 napsal režisér Karel Lamač: „*Málokdo se nadál, že v krátké době vyroste v mohutný průmysl, stane se nejlacinější a nejrozšířenější zábavou lidu, nesmírně důležitou pomůckou pedagogickou a vůbec vědeckou a zaujme směr umělecký.*“¹⁷ Jindřich Vodák přirovnával film k nižšímu lidovému umění, tzn. pantomimě, loutkovému herectví. Také bratři Čapkové vnímali film jako zábavu, která má často prvky nízkého umění. Do druhé oblasti, oblasti výchovné, řadili film především spisovatelé a technici, kteří se nechtěli smířit s myšlenkou, že by tak „dokonalé zařízení“ jako je film mohlo plnit jen podřadnou zábavnou funkci. Podle jejich názoru byl původní účel filmu vědecký, kino mělo být osvětovým zařízením, a pouze obchodní zájmy vedly k tvorbě zábavních žánrů. Třetí oblastí, do níž byl film zahrnut, je umění. Film se tak stal fenoménem, jehož podstatu tvořila estetická hodnota. Zároveň se dostal do společnosti tradičních umění, mezi nimiž se hledalo to pravé, jehož žánrem se film mohl stát. Nejčastěji byl film připodobňován k divadlu, ale o svá práva se hlásilo také výtvarné umění, hudba, pantomima, epika atd.¹⁸

Ke spolupráci na filmu byli zváni méně zaneprázdnění spisovatelé, kteří psali scénáře, často však jen klišovitá sentimentální dramata. Přitom se autoři těchto děl stávali také filmovými publicisty. Díky tomuto spojení se významnější autoři dívali na film s nejistotou, často podpořenou jejich vlastními neúspěšnými pokusy.¹⁹

Po válce se v české společnosti začínala dostávat ke slovu nejmladší generace (umělci narození kolem roku 1900), která se mnohými postoji emancipovala od zavedených postulátů starší generace, mimo jiné také svým nahlížením na filmové umění. Okouzlení mladé generace filmem lze demonstrovat na projevu Karla Teigehe: „*Tak my, současníci prvních desetiletí slavného velikého a revolučního XX. století asistujeme zrodu nového slavného umění mezi všemi nejživějšího a nejintenzívnějšího.*“²⁰ Nová generace přičítá filmu tři základní vlastnosti: lidovost, modernost, poetičnost. Vyznavači „nového umění“ označili film za umění proletářské, které se odvrací od psychologických zápletek zobrazovaných na divadle. Za nejlepší filmový žánr byla považována groteska, která se pro svou fantazii, humor a překvapivost měla stát učitelkou filmového umění. Film se jeví jako umění syntetické a je symbolem pravé modernosti, protože reaguje na nejnovější technické vynálezy. Zpočátku 20. let 20. století je

budoucnost filmového umění viděna v možnostech optických, v technické jasnosti obrazu, až později se těžiště zájmu přesouvá od vizuální stránky k významové výstavbě. Mladá avantgarda vidí ve filmu příklad moderního lyrismu, projev autentického poetismu. Stejně jako o desetiletí dříve, i nyní pokračovaly snahy vymezit film v oblasti umění. Zatímco dříve byl přiřazován k některému z již existujících umění, nyní se snaží o jeho osamostatnění, vymezení. Filmoví teoretici negují divadlo - odmítají malovanou kulisu, dramatickou výstavbu, s nedůvěrou pohlíží na divadelního herce. Rozpadá se také dřívější chápání filmu jako epického pásma podléhajícího pravidlům epiky. Složitější je vymezení vztahu filmu a výtvarného umění, protože výtvarnou složku nemůžeme filmu upřít. Styčným bodem mezi filmem a výtvarným uměním je fotografie - forma zachycující realitu a přitom podléhající pravidlům výtvarného umění.²¹

Samotné počátky filmové teorie se utvářely v kontextu mezinárodní avantgardy, přičemž Československo bylo nejvíce ovlivněno francouzskou, ruskou a německou filmovou školou. Na filmech francouzské avantgardy si nejvíce vážili práce režiséra a objevené možnosti filmového aparátu, kritizovali fabulační mělkost. Na práci německých režisérů Hanse Richtera či Mana Raye obdivovali rytmický pohyb tvarů, čili sloučení s výtvarným uměním, ale varovali před tím, aby se z filmu stalo pouhé „samoúčelné čitelné umění.“ Ruská filmová škola se zaměřovala na zobrazování reality, což měla společné s českou školou, která razila heslo „zobrazovat reálné detaily“, stejně oblíbený byl v obou zemích dokument (v Rusku však převládá dokument zpravodajský, zatímco u nás lyrický).²²

První projevy mladé generace týkající se filmu zaznamenáváme v roce 1922. V této době panuje nadšení z některých žánrů, zejména grotesky a dobrodružného filmu. Důsledněji propracovanou koncepci filmu předkládají o dva roky později poetisté. Ti oznamují krizi kinematografie, a i když se jim stále líbí žánr grotesky, je to zejména díky uplatnění pohybové a světelné složky. Teoretici a kritici filmu se spíše než na příběh soustředili na vizuální složku - neustálý rozpor byl mezi dokumentární jasností a lyrickou náplní záběru, který se vyřešil až s objevem skladby a montáže.²³ Kvalita filmu byla chápána v závislosti na jeho technickém vybavení. S nástupem poetismu se více dbá na poetiku obrazů, zprostředkování určité nálady, naopak do pozadí ustupuje obsahová složka. Takto koncipovaný film se vnímá jako „vizuální poezie.“²⁴

Již ve 20. letech byly stanoveny dvě základny kinematografie, a to pohyb a světlo. Zatímco pohybové zákony nebyly soustavně zpracovány, světelné zákonitosti byly jedním z hlavních principů avantgardního myšlení o filmu.²⁵ Světelné zákony také vyjadřuje pojem fotogenie (podle termínu Louise Delluca, francouzského avantgardního režiséra a teoretika).^V

Filmová avantgarda se zpočátku realizovala především v časopiseckých článcích Karla Teigehe a Artuše Černíka. Teige nejdůsledněji propracoval poetistickou koncepci, ale jeho práce mají spíše programový než teoretický charakter.²⁶ Nad významem a posláním filmu se však zamýšlí i mnoho dalších významných osobností tehdejšího kulturního života. S. K. Neumann byl zpočátku filmem okouzlen, ale později jej odsuzoval jako buržoazní zábavu, která se místo třídním zájmům věnuje zábavě (čili protiklad poetistické koncepce). Z Neumannovy koncepce proletářského filmu vychází před svým příklonem k poetismu i Jaroslav Seifert. Ve svých článcích upozorňuje diváky, aby si dávali pozor na buržoazní výmysly, které ve filmech uvidí. Počátky levicové kritiky souvisí se založením Rudého práva, kde o filmu publikují Josef Hora, Jaroslav Seifert, Julius Fučík či Lubomír Linhart. Bedřich Václavek je průkopníkem marxisticky orientované sociologie filmu. Zabývá se vlivem filmu na diváka a razí poznatek, že film nepůsobí jen tím, co zobrazuje, ale také tím, jak to zobrazuje. E. F. Burian shledává souvislost mezi filmem a jazzem - oba jsou vynálezy moderní doby a důležitou roli v nich hraje důraz na rytmus.²⁷

V roce 1927 byl zaznamenán rozvoj filmové publicistiky a kritiky. Před rokem 1927 kritika v pravém slova smyslu v podstatě neexistovala, publikovány byly jen filmové inzerce, nejčastěji v časopisu *Český filmový svět*. V roce 1927 byl založen Klub za nový film, díky kterému se i kritika povznesla na profesionální úroveň. Klub se snažil své členy motivovat v psaní kritik nezávislých na výrobcích a korumpující reklamě. Taková kritika se měla stát základem pro zkvalitnění filmové tvorby.²⁸

Časopis *Host* se věnoval kinematografii okrajově, jeho hlavním zaměřením byla literatura. V počátcích v něm byly filmové články velmi sporadické, až v posledních dvou číslech se objevují častěji. V prvním čísle nenajdeme žádný filmový příspěvek, ve druhém čísle bylo otištěno filmové libreto Čestmíra Jeřábka *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy*, ve třetím čísle se objevuje *Estetika filmu a kinografie* - teoretická stat' Karla Teigehe. Ve čtvrtém čísle je opět článek od Karla Teigehe s názvem *Moderní kinografie*

a *Louis Delluc, Nadrealism a kino* francouzského teoretika Jeana Goudala, libreto ke *Španělské slavnosti* Louise Delleuca a studie Čestmíra Jeřábka *Světlo. Náčrt filmového tématu*. V pátém čísle byla publikována recenze filmové knihy *Louis Delluc. Filmová dramata* od Vladimíra Raffela. Šesté číslo obsahuje krátkou recenzi *Dva ruské filmy* od E. A. Saudka. V sedmém a osmém ročníku se objevuje více filmových příspěvků (v sedmém sedm a v osmém devět) - kritiky, statě i úvahy. Autorem většiny z nich je Jan Kučera. Každé číslo *Hosta* bylo rozděleno do jednotlivých rubrik, které se mírně obměňovaly. Většina filmových příspěvků byla zařazena do rubriky Články nebo Informace, kratší kritiky do rubriky Panorama a filmové libreto *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy* do Prózy.

4. KULTURNÍ ČASOPISY A SPOLKY MLADÉ LITERÁRNÍ GENERACE

Období první republiky je dodnes spojováno s hospodářským i kulturním rozkvětem. Není proto divu, že v tomto prostředí vzniklo mnoho nových politických stran, a tudíž vycházelo i velké množství politických periodik. Zvýšil se také počet nepolitických časopisů, z nichž největšího významu dosahovaly ty, které se zabývaly kulturou a uměním. Vydavatelské poměry byly odlišné od poměrů, jaké známe dnes. Většina časopisů byla skupinovými tribunami a jejich existence byla podmíněna osobní iniciativou a aktivitou nejbližších spolupracovníků.²⁹

Ještě za války byl vydáván měsíčník pro kulturu *Der Mensch*, který přetrval až do roku 1919 a jehož jedno číslo bylo v roce 1918 vydáno v Brně (ostatní ve Vídni). Autoři publikující do *Der Mensch* se orientovali na německý expresionismus.³⁰ Po roce 1918 se v kultuře na Moravě prosazovala zejména dvě sdružení, Brněnský Devětsil a Literární skupina. Obě vydávala své vlastní časopisy.

Výstižnou charakteristiku obou sdružení přináší ve své studii *František Götzteoretik a kritik wolkerovské generace* Štěpán Vlašín: „*Jestliže Devětsil vyšel z proletářské poezie a přes poetismus směřoval k surrealismu, pak Literární skupina se vymaňovala z expresionismu směrem k „nové věcnosti“ a psychologickému realismu. Zatímco Devětsil si zachoval kolektivní soudržnost, šli příslušníci druhého generačního sdružení individuálními cestami.*“³¹

Vedle těchto časopisů vychází v druhé polovině dvacátých let řada časopisů kulturně informativních, nakladatelských. Nejvýznamnějším jsou *Rozpravy Aventina* (1925 - 1934, vydávané a redigované Otakarem Štorchem - Marienem).³² Nakladatelství Aventinum (vedené Štorchem) mělo v poválečných letech význam zejména pro původní literaturu.³³

4. 1. Devětsil

Devětsil (od roku 1927 Svaz pro moderní kulturu Devětsil) bylo seskupení československých avantgardních umělců, které vzniklo 5. října 1920 v Praze. Jeho členové poprvé vystoupili 15. prosince téhož roku v pražském Mozarteu, kde představili svůj program, myšlenky a členy. Zakladateli byli Karel Teige, Vladislav Vančura, Adolf Hoffmeister a Jaroslav Seifert. Po založení se skupina věnovala proletářskému umění

(proklamovanému zejména Jiřím Wolkerem, Josefem Horou a S. K. Neumannem) a magickému realismu.^{VI} Již v průběhu roku 1922 se však začíná přiklánět k poetismu (tento nový program se poprvé rýsuje v přednášce Jaroslava Seiferta v květnu 1922) a později také k surrealismu.^{VII, 34}

Mezi základní rysy ideové koncepce patřilo přiblížit umění co nejširšímu publiku. Věřili, že je třeba vytvořit organizovanou skupinu, aby jejím prostřednictvím mohli snáze vyjadřovat své názory a lépe je prosadit. Polemikovému z Devětsilu nesouhlasili s germánským individualistickým a lyrickým expresionismem propagovaným Literární skupinou. Stavěli proti němu ideál francouzského klasicismu formového a ideologického.³⁵ Umělecky se tedy Devětsil orientoval převážně na francouzskou avantgardu.³⁶

Klíčové sborníky *Devětsil* (redaktoři Jaroslav Seifert a Karel Teige) a *Život II* (redaktor Jaromír Krejcar) byly vydány v roce 1922. Pražská skupina vydávala časopisy *Revue Svazu moderní kultury Devětsil* (*Red*, 1927 - 1931, redaktor Karel Teige) a *Disk* (vyšla pouze dvě čísla 1923 a 1925, redaktor Artuš Černík, Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert, Karel Teige). *Disk* se orientoval na moderní básnické a výtvarné směry, především konstruktivismus, *ReD* se zaměřoval na poetismus a jeho koncepci, důležitou část tvoří také manifesty poetismu.³⁷

Členství v Devětsilu bylo značně volné. Neexistuje ani přesná evidence členů, takže nelze zcela přesně říci, kdo všechno v Devětsilu působil. Členy Devětsilu nebyli pouze literáti (Karel Konrád, Konstantin Biebl, František Halas, Jindřich Hořejší, Jiří Wolker), ale také architekti (Jaroslav Fragner, Jan Gillar, Josef Havlíček, Karel Honzík, Josef Chochol, Jaromír Krejcar, Josef Franz, Pavel Smetana, Evžen Linhart), výtvarníci (Otakar Mrkvička, František Muzika, Jindřich Štyrský, Josef Heythum, Toyen), režiséři (Jiří Frejka, Jindřich Honzl, E. F. Burian), teoretici (Bedřich Václavek), fotografové (Jaroslav Rössler, Evžen Markalous), hudebníci (Jaroslav Ježek) a herci (Jan Werich, Jiří Voskovec - později byl na čas vyloučen kvůli účinkování ve filmu *Pohádka máje*, který se neslučoval s ideovou koncepcí Devětsilu).³⁸ Pražská skupina ukončila své působení v roce 1930.³⁹

Brněnský Devětsil vznikl v prosinci 1923 (oficiálně ustanoven 22. 3. 1924, protože dříve jej Zemská správa politická v Brně odmítla povolit pro neúplné stanovy) jako samostatné centrum pražské organizace. Na rozdíl od pražské skupiny Umělecký svaz Devětsil měla brněnská skupina název Svaz pro propagaci novodobé činné kultury. Podnět k založení Brněnského Devětsilu vzešel z redakce časopisu *Rovnost*, jehož redakční okruh

se stal zárodkem brněnské organizace. Prvním předsedou Brněnského Devětsilu byl zvolen Bedřich Václavek.⁴⁰

Přestože brněnská odnož neměla moc členů (většinou kolem 20), jejich aktivity byly výrazné. Kromě častých přednášek vydávali i vlastní umělecký časopis *Pásmo* (březen 1924 - srpen 1926, redaktoři Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Jaromír Krejcar), který měl jako první československý umělecký časopis mezinárodní ohlas a zajistil skupině styky s mezinárodní avantgardou.⁴¹ V *Pásmu* se nezabývali pouze uměním, ale také politikou, sociologií, technikou či vědou. Časopis spadá spolu s *Indexem*, *Bytovou kulturou* a *Telehorem* do obecně známé osy avantgardního a moderního umění dvacátých a třicátých let Paříž - Praha - Moskva - Desava (sídlo Bauhausu^{VIII}) - Berlín.⁴²

V roce 1925 Černík spolu s Halasem přešli do Prahy, kam se v roce 1925 přemístilo také vydávání *Pásma*. Přenesení redakce do Prahy zasadilo slábnoucí činnosti skupiny rozhodující ránu. V dubnu 1925 se stal předsedou J. B. Svrček, ale to už skupina šla k zániku. Brněnská odnož Devětsilu zanikla 23. 6. 1927.⁴³

Přínos literárních časopisů k otázkám umělecké formy umění na Moravě je patrný zejména v časopisecké produkci Devětsilu. Druhé číslo *Disku* z roku 1925 a první ročník *Pásma* bezprostředně souvisí s literární tvorbou na Moravě a obsahují experimenty zejména typografického rázu.⁴⁴

Česká filmová produkce neměla na počátku 20. let přílišnou úroveň a proto se i devětsilské hnutí formovalo s nezájmem o českou filmovou výrobu. Zájem o film se začal nejvíce rozvíjet s příchodem Karla Teigeho v říjnu 1924. Výrazněji se Devětsil zapojil do filmového „průmyslu“^{IX} psaním poetistických libret.⁴⁵

4. 2. Literární skupina

Založení Literární skupiny má své kořeny už v roce 1919, kdy se v Brně začínají scházet Čestmír Jeřábek, Dalibor Chalupa, Josef Chaloupka a Lev Blatný, dávní přátelé z gymnaziálních let, a při společných setkáních (např. v kavárně Slavie) se snaží vstřebat své dojmy z války. Své pocity začnou vyjadřovat literárními texty, k nimž nachází inspiraci v literatuře zahraniční, s níž je seznamuje František Götz. Mladí autoři se cítili generačně sjednoceni, ale neměli prostor kde tvořit. Skupina „Moravské kolo spisovatelů“

pro ně představovala zastaralou organizaci, která se nezajímala o moderní kulturní dění a ani její členové nechtěli ve svých řadách mladé avantgardní autory. Vlastní skupinu s názvem Literární skupina založili 2. února 1921, formálně ustanovená byla v září téhož roku.⁴⁶

Původně nechtěla vytvořit sdružení s uzavřeným literárním programem, ale pomáhat v propagaci mladých umělců. Vznikla v Brně po předchozích jednáních v Přerově. Nevykristalizovala pouze z moravských zdrojů, ovlivnila ji i pražská kultura, zejména díky angažování Zdeňka Kalisty. K zakládajícím členům patřili Lev Blatný, Čestmír Jeřábek, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Bohuš Stejskal a František Götze, který byl od počátku teoretickým a programovým mluvčím. K dalším členům patřili Bartoš Vlček, Jiří Wolker, Konstantin Biebl, Miloš Jirko, Svatopluk Kadlec, Zdeněk Kalista, Antonín Matěj Píša a Antonín Ráž.⁴⁷ V říjnu 1921 se rozhodli vydávat vlastní časopis *Host*.

Navzdory proklamaci, že nejde o žádnou literární školu, docházelo k postupnému sbližování ideových a metodických principů. Za první programový projev lze považovat prohlášení v časopisu *Socialistická budoucnost* (11. 2. 1921, str. 1 - 2)⁴⁸, kde se praví: „...nechceme tvořit nějakou literární školu, která by si dala honem jméno, vypracovala program, formulku a žádala na svých členech, aby je naplňovali. Sledovali jsme pozorně vývoj francouzské literatury v posledních desetiletích a jsme přesvědčeni, že každá literární škola je ve své podstatě absurdní, poněvadž program naplňuje opravdově jen zakladatel a ostatní tím mrzačí svou duši.“⁴⁹

Literární skupina se od počátku nesla ve znamení německého expresionismu^X, od něhož převzala také idealistický humanismus. V dubnu 1922 byl vytištěn programový leták s textem Františka Götze, ve kterém se skupina veřejně hlásí k expresionismu a socialismu. V tomto jako i ve většině jiných prohlášení se Götze snaží najít paralely německého expresionismu ve francouzské literatuře. Götze zastával funkci hlavního polemika, který ve střetech s oponenty, především z řad Devětsilu (Karlem Teigem, Artušem Černíkem), ale i s Jaroslavem Čecháčkem (Proletkult) obhajoval teorii a praxi českého expresionismu. „I když se sami později od expresionismu distancují a nazývají se revolučními polyfonickými socialisty, jejich kolektivismus je spíše filosofickou spekulací. Nezkoumají skutečné lidské vztahy, nýbrž duševní problémy jednotlivce promítají navenek a povyšují je na prožitek neurčitěho, mlhavého zástupu.“⁵⁰

Později si i Literární skupina vytvořila svůj vlastní umělecký program a v říjnu 1922 vydala v časopisu *Host* manifest *Naše naděje, víra a práce* (můžeme se také setkat s názvem *Manifest*). V manifestu se přihlásila k socialismu, kultu mravních hodnot, lásky, humanity, básnickému primitivismu a hlásá nutnost zásadní proměny společenské struktury.⁵¹ Naopak se distancovala od marxismu i expresionismu (v této době už je dle jejich názoru příliš jednostranný a hrozí nebezpečí zabstraktnění) a nesouhlasila s přílišnou revolučností Devětsilu. Literární skupina chtěla splynout s avantgardou, z čehož vyplývá levicová politická orientace a odmítnutí katolické víry.⁵² Oproti původnímu očekávání však manifest nesdružuje mladé literární síly (u marxisticky orientovaných autorů J. Čecháčka, A. M. Píši, J. Wolkeru a členů Devětsilu se setká s rozhodným nesouhlasem), ale je příčinou prvních rozporů, které vyvrcholí Wolkerovým odchodem z Literární skupiny a jeho příklonem k radikálnějšímu Devětsilu (od něhož se však také brzy odvrací). Na obranu manifestu charakterizuje František Götz Literární skupinu jako „citovější, severnější a duchovnější“ oproti západnický orientovanému Devětsilu.⁵³

V roce 1923 vznikla vlastní publikace *Sborník Literární skupiny*. Nabídku na vydání učinil nakladatel František Obzina z Vyškova. Sborník redigovali Lev Blatný, František Götz, Čestmír Jeřábek, Zdeněk Kalista a Josef Zamazal. Sborník zhodnotila kritika negativně, a to nejen teoretické články (Kalista, Zamazal), ale také beletrii, která podle Arne Nováka jen produkovala „vychrtlé a odtažitě symboly a alegorie místo živých postav“⁵⁴

Literární skupina chtěla umělecky působit na veřejnost, vést ji k mravní přeměně, ale bez revolučního násilí. Ačkoli z dnešního pohledu stojí na okraji tehdejších avantgardních tendencí, její cíle původně směřovaly daleko výš, dokladem toho je i fakt, že si své básnické sbírky nechávali ilustrovat od nejmodernějších tvůrců té doby, např. Jana Zrzavého.⁵¹ V červnu 1924 byla schválena spolupráce s Devětsilem, avšak činnost samotné Literární skupiny pomalu ochabovala. Přílišná sensitivnost, která je proklamována heslem „Srdce! Srdce uprostřed!“, důraz na přátelství mezi silnými uměleckými typy, které se postupně přemění v pomluvy, spějí ke štěpení Literární skupiny.⁵⁵ Časopis *Host* po vydání osmého ročníku v roce 1929 zanikl a s ním i celá skupina.⁵⁶

4. 2. 1. Host

Časopis *Host*, který začala vydávat Literární skupina v polovině října 1921, se stal první trvalejší tribunou mladé generace. Než se ustanovil název *Host*, padalo mnoho jiných návrhů, Bartoš Vlček například prosazoval „Vzplanutí“, jiný návrh byl „Úroda“. Konečný název *Host* byl převzat z básnické sbírky Jiřího Wolкера *Host do domu*. Navrhl ho sám Jiří Wolker s odůvodněním, že „host“ je pro něj milým a teplým slovem.⁵⁷

Host zprvu vycházel v Přerově, kde ho vydával ředitel tamního vydavatelského družstva Obzor Karel Hauke. Na vydávání se podílel i energický organizátor a spisovatel Bartoš Vlček, který tímto podporoval tvorbu mladé generace.⁵⁸ V Literární skupině však Vlček zastával funkci zcela pragmatickou, byl členem právě díky kontaktům s Haukem.⁵⁹ S pokusem vydávat literární tvorbu mladé generace přišel Vlček už v roce 1912, kdy v Lipníku začal vydávat časopis *Zora*. Rozvoj tohoto časopisu ale zakrátko zastavila 1. světová válka. Po dvou ročnících se vydávání *Hosta* přesunulo na podzim 1923 z Přerova do Prahy. Nakladatelství Obzor se dostalo do finanční tísně a z tohoto důvodu nemohlo časopis dále vydávat.⁶⁰ Šance vydávat časopis v Brně pod vedením nakladatele Stanislava Kočí skončila také neúspěchem. Nakonec se podařilo získat pražského nakladatele Václava Petra, který *Host* vydával od třetího do osmého ročníku. Petr časopis subvencoval svými prostředky, které získal téměř monopolním vydáváním děl Jiřího Wolкера a také publikováním děl kmenových autorů *Hosta* (zároveň nejaktivnějších členů Literární skupiny). Spolu s časopisem převzal i vydávání Knihovny *Hosta*.⁶¹

První redakční porada se konala spolu s valnou hromadou Literární skupiny v září 1921 v Přerově. Odpovědným redaktorem se stal Bartoš Vlček, do redakčního kruhu byli zvoleni Lev Blatný, František Götz, Josef Chaloupka. Později byl přibrán ještě Čestmír Jeřábek. Do redakce časopisu se však hlásili i autoři z Čech (Zdeněk Kalista, Jaromír Berák, Josef Hruša, Josef Knap, Svatopluk Kadlec, Arnošt Ráž, A. M. Píša), na jejichž podnět byla redakce rozdělena na brněnskou a pražskou, přičemž brněnská měla vůdčí úlohu.⁶² Od druhého čísla je jako odpovědný redaktor uváděn Karel Hauke. V každém ročníku časopisu byl zvolen jeden člen Literární skupiny, kterému měli autoři na vyzvu redakce posílat své příspěvky.

Záštitou časopisu se stává Jiří Wolker, programovou orientaci mu vtiskuje především František Götz. Většinu literárních časopisů 20. i 30. let charakterizuje význačné postavení osobností, které stály v čele časopisu, což platí právě o Františku

Götzovi. V první polovině 20. let (než se stal dramaturgem Národního divadla) se v časopisu velmi aktivně angažoval, chtěl v něm realizovat svou programovou tezi a pečlivě vybíral příspěvky, což se nakonec přestalo líbit ostatním členům. Götz sám poznal, že realizace jeho myšlenek nepůjde snadno, proto z redakce *Hosta* vystupuje. Jeho postavení avšak zůstalo neotřesitelné i v době, kdy časopis redigoval Václav Černý.⁶³

První číslo bylo zahájeno básní Jiřího Wolкера *Těžká hodina*. Dále obsahuje prohlášení a zároveň jediný program časopisu sepsaný Františkem Götzem: „*Časopis jest uzavřen starým formám poezie, v kritice bude sledovat pouze práce, jež hledí odvážně k budoucnosti a bude mlčky přecházeti díla, jež nemají nám co říci.*“⁶⁴ První ročník byl přijat vcelku vlídně, s pochvalou jej přivítaly *Lidové noviny*, které oceňovaly sdružení spisovatelů talentovaných, ale ne vždy zcela renomovaných⁶⁵, i F. X. Šalda („*Jsem nesmírně rád, že mohu číst všechny ty milé, zábavné chlapíky, kteří v moravském Hostu obracejí svět naruby.*“⁶⁶) či Marie Pujmanová („*Host co napoví, to rozhovoří a rozezpívá. Je každým sešitem lepší.*“)⁶⁷

Mladá literární generace publikující v časopise s nadšením vítala nejen Rusko a slovanství, ale zejména porevoluční sovětskou „modernu“. Ta našla ohlas nejen v *Hostu* (tzv. sovětské číslo *Hosta* roku 1924, připravené mj. Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem), ale také v *Pásmu* vydávaném Devětsilem.⁶⁸

Ačkoli *Host* vzniká jako orgán skupinový (tzn. časopis jedné skupiny), stále častěji vyhraňuje svůj program v polemikách mezi Literární skupinou a Devětsilem, jehož většina příslušníků do *Hosta* také publikovala. I sami členové Literární skupiny usilovali o to, aby byl *Host* listem celé generace; kritériem pro výběr příspěvků měla být pouze „moderní orientace a hodnota“.⁶⁹ Tyto integrační tendence se začaly projevovat ve 3. ročníku časopisu. V letech 1923 - 1924 získává Devětsil přechodně na základě dohody o přeměně *Hosta* ve společný generační orgán spoluúčast v redakci a také výrazný vliv. V této době vychází v *Hostu* manifesty poetismu (*Poetismus* Karla Teigeho a *Papoušek na motocyklu* Vítězslava Nezvala - III. ročník číslo 9 - 10). Když se *Host* ocitl ve vydavatelských potížích, v Brně se dokonce začalo diskutovat o založení nového časopisu, který by tato dvě sdružení sjednotil, k žádné dohodě však nedošlo. Generační sympatie pomáhaly překonat ideové rozpory a většina redakce *Hosta* se příspěvkům Devětsilu nebránila. Situace se nezměnila ani po roztržce uvnitř vedení časopisu a po odchodu Jaroslava Seiferta a Karla Teigeho do Devětsilu (oba v časopisu publikovali od čtvrtého čísla a odešli v říjnu 1924). Příspěvky členů Devětsilu však už zdaleka nebyly tak časté. Jednak z obavy,

že by členové Literární skupiny mohli být pro svou minoritní účast postupně z časopisu „vyšachování“ a jednak proto, že od března 1924 měl Devětsil svůj vlastní časopis *Pásmo*.
70

Začátkem roku 1925 vyvrcholí střety mezi Devětsilem zastávajícím pohodu a štěstí poetismu a *Hostem* proklamujícím lidské utrpení a lásku sporem o Jiřího Wolкера. *Pásmo* vydalo článek *Dosti Wolker!* napsaný Halasem, Černíkem a Václavkem, *Host* na něj odpověděl heslem „*Více Wolker. Odpovědi na otázky, jež Wolker kladl, novými lyrickými činy*“. ⁷¹ *Host* postupně opouští svůj původní záměr, změnil svou orientaci k současné domácí a zahraniční tvorbě a ztrácí význam generační tribuny. Rozšířil se také autorský okruh, v *Hostu* již nepublikovali pouze členové mladé generace, ale byli zváni i starší autoři. Autoři *Hostu* sledovali dění v uměleckém vývoji, podávali informace o uměleckých směrech a školách a v neposlední řadě také hodnotili současnou tvorbu, a to jak kriticky, tak teoreticky. V teoretických článcích se zabývali vztahem doby a umění, generační problematikou a perspektivou literatury. ⁷² Vycházela rovněž speciálně orientovaná čísla - jedno bylo věnované památce Jiřího Wolкера (4. číslo III. ročník), jiné novému ruskému umění (tzv. „sovětské číslo“ - 2. číslo III. ročník). Poslední dva ročníky výrazně rozšířily svůj zájem také o divadlo a film. Časopis zaniká v roce 1929 po vydání 9 - 10 čísla VIII. ročníku.

5. FILMOVÁ PUBLICISTIKA ČASOPISU HOST

5. 1. Karel Teige a film

Karel Teige publikoval do časopisu *Host* dva filmové příspěvky - přednášku *Estetika filmu a kinografie* a studii *Moderní kinografie Louis Delluc*. V obou textech je patrná poetistická koncepce, v jejímž rámci autor vnímá film jako básně v obrazech. Teige byl z hlediska filmové publicistiky spolu s Janem Kučerou nejdůležitějším autorem píšícím do *Hosta*, protože jeho filmově-teoretický přínos byl významný i pro další generace autorů. Navazovali např. na jeho pojetí fotogenie - od filmu požadoval „fotogenickou poezii“, jež se opírá o pohyb a světlo, stavěl se proti divadelnosti a literárnosti.⁷³

Teige byl jedním z nejdůležitějších organizátorů a mluvčích meziválečné filmové avantgardy. Kromě filmu se jeho zájem zaměřoval také na architekturu, fotografii, výtvarné umění a literaturu. Teigeho filmově-teoretické myšlení lze zjednodušeně rozdělit do dvou fází - v první polovině 20. let se inspiruje fotogenií Louise Delluca a propracovává poetistickou koncepci filmu, v letech 1925 - 1934 pak propaguje sovětskou kinematografii jako nástroj ideologického boje, zajímá se o stříhovou skladbu a kritizuje zkomercializovaný filmový průmysl.^{74, 75}

Jádro Teigeho literární tvorby spojené s filmovou tematikou představuje soubor statí *Film* (1925), studie *K estetice filmu* (1929) a série článků o sovětském filmu (1930). Filmové články se ve svých tématech často překrývají, přesto zůstávají nejpodněnějšími českými filmovými texty po několik dalších desetiletí.⁷⁶ V roce 1924 publikuje Teige ve sborníku *Devětsilu* článek, v němž komentuje filmové umění takto: „*Nezáleží nám na přiřknutí biografu místo desáté múzy, abychom nevzdali největší chválu jeho obzvláštní, světské a přece zázračné kráse, která skutečně není již druhu uměleckého v tradičním smyslu. Milujeme vášnivě tyto moderní fantasmagorie, které skýtají našim očím svobodný a aktivní, integrální život (...) Zrodil se nedávno a přece může s chloubou uvést řadu slavných jmen: Charlie Chaplin, největší a nejslavnější duch doby (...) Kino je pravým naučným slovníkem nového umění, universální podívanou a universální lekcí. Z kina, které je dnes jediným lidovým uměním, vzejde umění budoucnosti.*“⁷⁷ Uvedení jména Charlieho Chaplina dokazuje nadšení poetistů z komediálních a groteskních žánrů. Pro avantgardní pojetí filmové teorie je rovněž typické vkládání velkých nadějí do filmové techniky jakožto záruky perspektivy uměleckého vývoje. Ve 20. letech Teige rovněž rozpracovává koncepci „čisté“ básně, která zdůrazňuje především smyslovou působivost filmu. Takové uvažování

o filmovém umění je zařaditelné do tehdejšího dobového kontextu, protože na stejném principu staví svou koncepci teorie filmu i René Clair.⁷⁸

Když se pokusíme naznačit, k jakým otázkám se Teigeho zkoumání filmové poetiky obrací, najdeme jednu klíčovou - co vlastně film ve své podstatě je. Na to se snaží zodpovědět ve studii *K estetice filmu*., „*Film ve své podstatě není nic jiného než utilitární, vědecká a dokumentární filmová produkce na jedné, neméně účelná a vědecky uzákonitelná „čistá“ filmová tvorba v elementarisovaném poetistickém pojetí na druhé straně. Film je jednak prostředek vědeckého poznání, jednak autonomní časoprostorová báseň světél, linií a hmot v pohybu.*“⁷⁹

Ve druhé polovině 30. let, kdy Teigeho úvahy o filmu nejsou zdaleka tak časté jako v letech 20., přijímá za svou surrealistickou koncepci. Ještě předtím přichází meziobdobí 1929 - 1934, kdy se na poli filmovém zabývá sovětskou kinematografií, mimo film převážně architekturou. Oprošťuje se od nadšení hollywoodskými dobrodružnými filmy, kritizuje zkomercializovaný průmysl, filmu přičítá především informativní a propagandistickou funkci. Do estetiky Teigeho prací se v té době dostávají dva nové podměty - důraz na montáž a autenticky nezpracovanou realitu.⁸⁰

Petr Král ve své studii *Karel Teige a film* říká, že i když můžeme pojetí kinematografie Karla Teigeho z dnešního pohledu v mnohém kritizovat (například bezpodmínečný důraz na estetické hodnoty navzdory komerčním zřetelům), nemůžeme mu upřít postřehy, které jsou platné dodnes. Především vyzdvižení principu montáže nebo kino - oka Dzigy Vertova, které bylo doceněno až o tři desetiletí později.⁸¹

5. 1. 1. Estetika filmu a kinografie

Estetika filmu a kinografie je přednáška Karla Teigeho a první z jeho článků zabývajících se filmem otištěný na stránkách *Hosta*. Najdeme ji v III. ročníku čísla 6 - 7. Vzhledem k ostatním článkům publikovaným v tomto čísle je svým rozsahem - devíti stran - poměrně dlouhá. Najdeme ji na straně 14 z celkových 39.

Přednáška je důležitá díky zaznamenání tehdejšího pojetí kinematografie, proto ji zde rozeberu podrobněji. Film je v době napsání článku majoritně vnímán jako umění moderní doby, které krystalizuje z již známých uměleckých oborů, syntetizuje je,

ale zároveň se od nich liší. Teige se snaží nastínit základní principy filmového umění, jeho zařazení, ale také problémy, se kterými se tento umělecký druh musí potýkat.

Na počátku textu se zabývá moderním světem, protože z jeho principů vychází také moderní umění. Teige říká, že svět je zrychlený, zakoušíme jeho nové vize („*Dnešní člověk zažije nastokrát více dojmů než člověk středověku.*“⁸²), které vnímáme expresní rychlostí „za okny jedoucího vlaku“. Je dynamický, sensiblní, založený na kontrastech, neboť rychlost světa zároveň burcuje větší touhu po odpočinku, klidu a meditaci. Jako příklad místa pro odpočinek uvádí pohodlná klubová kupé v Air - expresu. Moderní múzy jsou múzami velkoměstské civilizace. Evropa je ovlivněna vzory z Ameriky a stává se jediným internacionálním amerikanizovaným chaotickým velkoměstem.⁸³ Uvažování o velkoměstské civilizaci není ojedinělé, v té době se objevuje v uvažování mnohých modernistů, např. režisér Sergej M. Ejzenštejn srovnává estetiku montáže s chaotičností a roztržitostí moderního světa.⁸⁴

V kině^{XII} se zrodilo nové umění, které je kolébkou všeho opravdu nového umění a dokonale odpovídá potřebám dnešního světa (chápejme „dnešního“ v souvislosti s dobou, kdy byla přednáška napsána). „*Jeho poesie, 100% moderní poesie, je všeobšáhla, precisní, úsečná a syntetická (...), má poetický náboj přímého výrazu.*“⁸⁵ Kromě filmu vyzdvihuje Teige také jazz a rádio. Snaží se dementovat myšlenku, že kino potřebuje pomoc literatury a divadla, naopak říká, že spolupráce literárních a divadelních tvůrců na filmu mu mnohdy škodí. Pro vývoj filmu je důležitá odluka od divadla, protože každé z těchto umění má jiné meze zájmů. Film je průřezem dnešním světem a zobrazuje důležité maličkosti, divadlo má velmi omezené možnosti, nejen co se týče prostoru, ale také scénáře a výrazových prostředků.⁸⁶

Estetika filmu je estetikou údivu, překvapení a neočekávatelnosti. Na stejných principech staví svou estetiku již teoretik Ricciotto Canudo. Přesto není filmová estetika ještě zcela přesně formulovaná, je třeba především upřesnit její vztah k divadlu, literatuře a malířství, aby bylo ukončeno půjčování si prostředků z těchto druhů umění. Je třeba se zaměřit na estetiku minima, oprostít se od přeplácánosti a velkofilmů. Film má nejvíce co do činění s estetikou fotografie, v podstatě je živou fotografií, živoucím obrazem, kde jsou v pohybu tvary a linie.⁸⁷

Lze říci, že film je časoprostorovou básní. Mnohdy čerpá svá témata z literatury, ale film je báseň beze slov, kde nejvýznamnější složkou je pohyb. Stejně jako od literatury

můžeme film odlišit také od ostatních umění. Hercem ve filmu může být mnoho složek, které jsou ve vztahu k tradičním druhům umění sporné. Např. kopaná, demonstrace (ale je to ještě divadlo?), tango, blues (ale je to ještě tanec?), přístavy se stěžni (je to ještě knižní lyrika?), cestovní prospekty (..literatura?), světelné projekce reklamy (..malířství?), hangáry, výtahy (..umělecký průmysl?) a tak bychom mohli ve výčtu dále pokračovat.⁸⁸

V další části textu se Teige zabývá poetismem, který ve 20. letech ovlivňoval jeho teoretické myšlení z uměleckých směrů nejvýrazněji. Poetismus zastává myšlenku, že existuje jen jedno umění v mnoha podobách, a tím je živoucí poezie. Proto bychom měli film stejně jako ostatní umění měřit jeho estetikou. Je nutno ho pevně uchytit a tímto uchycením míní Teige zachycení v principech poetismu a konstruktivismu. Poněvadž je poetismus životní atmosférou a ne zcela uměleckým směrem, je třeba konstruktivismu k jeho úplnému ukotvení. Poetismus nezná pravidel, omezení, hranic, je svobodný. Základem konstruktivismu je stroj, moderní umění se má vypořádat se strojem, a to jde nejlépe právě filmu a fotografii. Film využívá mnoha technických vynálezů, které mu umožňují jednak vývoj svého vlastního druhu a jednak odlišení od tradičních druhů umění. Za všechny technické vynálezy jmenuje Teige zpomalovač, který umožňuje ve filmu uplatňovat efekty, které jsou jinde neuplatnitelné.⁸⁹

Ačkoli je dokonalost sama o sobě smutná a nudná a můžeme být rádi, že film dokonalý není. I přes zdokonalení jeho technických možností je stav současné kinematografie alarmující. Jako příklad nepochopení filmu je uveden film *Kabinet doktora Caligariho*. Je mu vyčítáno čerpání prostředků z jiných umění a věd - psychologie, divadla. Teige ho nazývá hysterickým filmem, který vlastně filmem ani není, divadelní dekorace zůstaly špatnou malbou, postavy vypadají jako strašidla a režisér zapomněl na dramatičnost. Opak k tomuto nedorozumění uvádí filmy s Haroldem Lloydem a hlavně Charlie Chaplinem, které dodržují dramatičnost a jsou zároveň radostí pro oko. Opět se odvolává na Canuda, který upozorňoval na fakt, že film není uměním epickým, nýbrž optickým. Aby film zvládl svou estetiku, musí prvně zvládnout svou optickou stránku. Protože je film básní pohybu, měl by čerpat z cirkusu, z music hallu, herci by měli být klauni a akrobaté.⁹⁰

Již v roce 1924, ze kterého tato přednáška pochází, Teige dokázal odhadnout, že jednou budeme vlastnit domácí kino, stejně jako máme doma knihy a gramofonové desky. Klamné však bylo očekávání, že se doma budou pouštět jen lyrické intimní filmy,

naopak např. dobrodružné seriály potřebují davové publikum a budou se proto promítat jen veřejně. Očekával i nástup zvukového filmu (nazývá ho mluvený).⁹¹

Na závěr se článek zabývá filmovými texty. Básníci cítí, že prostřednictvím kina mohou komunikovat se širokou diváckou obcí. Teige upozorňuje, že nelze jen přenést do filmu jiný literární tvar, ale že už při psaní je nutno promýšlet kompletní dramaturgickou koncepci, která obsahuje i vizuální stránku. Jako příklad správného uchopení uvádí filmová libreta Dellucova, L'Herbierova, Mahenova, Epsteinova či Birotova.⁹²

Na samém konci Teige zdůrazňuje, že film je umění poetické, univerzální, které hlásá veselost jako světový názor. Je třeba se od něj odpoutat jako od prostředku agitačního a tendenčního.⁹³

S poetistickým zaměřením *Hosta* koresponduje Teigeho nadšení moderní dobou, Amerikou, music hally, technickými vynálezy. Na sovětskou modernu, kterou mladá generace publikující v časopisu rovněž obdivovala, navazoval uvažováním o velkoměstské civilizaci. Filmové umění je podle Teigeho závislé na technice, stejně jako je stroj základem pro ruský konstruktivismus.

5. 1. 2. Moderní kinografie a Louis Delluc

Druhý Teigeho filmově-teoretický článek publikovaný na stránkách *Hosta* vyšel v roce 1925 - v ročníku IV, čísle 4. Tento text je sice kratší než první (má jen tři strany) a není zasazen do přední části čísla (strana 24 z celkových 31), ale co se týče filmové problematiky má také důležitý význam a to zejména proto, že je oproti prvnímu článku konkrétnější, nepodává celkový nástin kinematografie, ale zaměřuje se jen na několik témat - avantgardu, krizi filmového umění a osobnost Louise Delleuca.

Na začátek Teige upozorňuje, že kinematografie se zrodila z technického vynálezu, který studoval pohyb. Díky stálému zdokonalování techniky se postupně vyvinulo umění, které je universální a internacionální a i přes svou relativně krátkou existenci má dvě vývojové etapy - staré mistry a avantgardu.⁹⁴

Stejně jako v předchozím článku i zde je zmíněna krize současného filmu. Tvůrcům vytýká čerpání prostředků z oblasti divadla a především literatury. Zpracování románových

předloh rozebírá podrobněji, říká, že americké adaptace bývají povedenější nežli francouzské či švédské, a to díky tomu, že volněji pracují s originálem. Avantgarda podle něj hledá nové cesty filmové umění, snaží se oprostit od starých zvyků, najít si vlastní cestu a poetiku, která má spočívat v prostotě, opuštění zbytečných efektů a klidném pohledu do života. Kdyby se kinematografie měla inspirovat některým ze starších umění, pak by to bylo malířství, nejlépe pak moderní malířství, protože nejdůležitějším prostředkem filmu není scénář (tehdy filmové libreto), ale obraz. Film je v podstatě obrazovou poezií, kde nejdůležitější roli hraje světlo, akce a pohyb.⁹⁵

Filmovým výrobnám Teige vyčítá, že příliš dbají na komerční zisky, místo aby kladly důraz na uměleckou kvalitu. Říká, že ačkoli se obecnost v kině rádo baví, neznamená to, že nepoznává kvalitní snímky (viz. oblíbenost filmů s Haroldem Lloydem nebo Charlie Chaplinem a odsuzování laciných kýchů). Sám Charlie Chaplin zdůrazňuje, že umění nemá být otrokem obecnosti a dbát na finanční zisky.⁹⁶

Na filmovém průmyslu se podílí moderní básníci a moderní výtvarníci, kteří tak tvoří zcela nové umění se svou vlastní poetikou. Výsledkem kvalitní spolupráce jsou díla Jeana Epsteina, Marcela L'Herbiera, projekty Vítězslava Nezvala, Ivana Golla, P. A. Birota, Jiřího Mahena a především několik filmů Louise Delluca, které, jak říká Teige, předznamenávají novou etapu filmové tvorby.⁹⁷

Poslední odstavec je věnován teoretikovi a estetikovi Louisi Dellucovi. Teige rozebírá především jeho literární činnost, mluví o románech a povídkách, monografii Charlieho Chaplina a filmových libretech, které vydal v souboru *Drames de Cinéma*. Ačkoli Delluc režíroval také několik filmů, české publikum mohlo v době, kdy článek vyšel, vidět jediný, a tím bylo *Bahno*.⁹⁸

Mladá literární generace publikující do *Hosta* vyzdvihovala moderní a avantgardní tvůrce, chtěla se oprostit od starých zažitých tradic. Stejně tak Teige zdůrazňuje spolupráci modernistů na kinematografii. Také opět navazuje na poetickou koncepci časopisu (hravost atd.), kladně hodnotí veselohry s Charlie Chaplinem a Haroldem Lloydem.

5. 2. Filmově-teoretické myšlení Jana Kučery ve 20. a na počátku 30. let

Jan Kučera se zabýval filmovou teorií po celou dobu své tvůrčí kariéry, publikoval od jara roku 1927 do roku 1977. Meziválečné období je spjato s koncepcí fotogenickou

(Louis Delluc), montážní, poetickou i strukturalistickým pojetím (Karel Teige). Po válce ji obohacoval o materialistickou teorii odrazu. Počátky jeho avantgardní etapy jsou spjaty s Devětsilem, který se orientoval na západní avantgardu i na mladé sovětské umění. Ze zahraničních teoretiků se inspiroval Louistem Dellucem, Germaine Dulacovou či Jeanem Epsteinem. První filmové články publikoval ve *Studentském časopise* (red. Jaroslav Sochor) v květnu 1927.⁹⁹ V časopise *Host*, kde se podepsal pod nejvíce kinematografických článků, které zde vyšly, publikoval v letech 1928 - 1929. Na jeho teoretické práci byly znát i praktické zkušenosti - pracoval jako kameraman, střiháč i režisér.^{XIII} Praktické zkušenosti považuje za důležitou součást vzdělání filmových teoretiků a kritiků vůbec.¹⁰⁰ Své teoretické úvahy shrnuje v *Knize o filmu* z roku 1940. Později píše mnoho dalších publikací - např. *Vládcové a hvězdy Hollywoodu*, *Televize*, *Kreslený film* aj.

První fáze Kučerova teoretického myšlení, řazená mezi léta 1927 - 1940, je spjata s rozsáhlou žurnalistickou činností a nemá ještě zcela ucelenou podobu. Přesto zde můžeme vysledovat momenty, které se objevují i v jeho pozdějším teoretickém myšlení.¹⁰¹ Kučerův zájem o film ve 20. letech krystalizuje z prostředí avantgardy, kde v té době převažovalo zaujetí poetismem a konstruktivismem, což koresponduje s jeho pojetím filmu na základě spojení moderní techniky a poezie.¹⁰² Konceptuálně se přiklání k estetizujícímu filozofování, které bylo pro meziválečnou avantgardu příznačné.¹⁰³ Od počátku svých filmově-teoretických uvažování se vymezuje vůči malosti a bezduché ubohosti zdejší kinematografie¹⁰⁴ a rovněž koncepci řešení antické tragédie vnějším zásahem „deus ex machina“. Jak uvádí i Aristoteles v *Poetice*, která je jedním z Kučerových inspiračních zdrojů, „rozuzlení děje musí vyplynout z něj samého.“¹⁰⁵

Významnou filmově-teoretickou studií je *Tanec a film* z roku 1931, ve které blíže specifikuje vztah člověka a stroje. Stroj je podle Kučery lidský výtvar a člověk sám je podřízen bohu, proto i filmový materiál prochází dvojím zpracováním - v člověku a technickém aparátu (filmové kameře). Toto pojetí filmu naznačil ve svém článku v roce 1919 už Louis Delluc. Zvláštnosti filmové techniky demonstruje Kučera na příkladu tzv. „filmového umění tanečního“, kterým míní cílevědomě organizovaný filmový výtvar. Filmovou kameru označuje za tanečníka, filmový aparát je pro něj choreografem.¹⁰⁶

Kučera, stejně jako výše zmíněný Karel Teige, oslavuje americký film, a to na základě zobrazování reálného světa a oproštění se od vnitřních linií děje, které odvádí naši pozornost od hlavního tématu. Prosazuje „film absolutní“ neboli „ryzí“ čili

světelně-pohybovou kompozici, kde je nezbytná časová organizace. Časovou organizací myslí promyšlené střídání krátkých a dlouhých, pomalých a rychlých scén, které ovšem většina filmařů nedodrží. Důraz klade také na postavení kamery a montáž. Ryzím filmem myslí umělecky plnohodnotné dílo, nikoli film abstraktní, vizuální.¹⁰⁷

V okruhu Kučerova teoretického zájmu je také sovětská kinematografie (zejména filmy Ejzenštejna, Pudovkina a Vertova) a nástup zvukového filmu. S nástupem zvuku se filmová produkce částečně vrátila ke svým popisným kořenům, Kučera však (částečně pod vlivem hudebních studií pod taktovkou E. F. Buriana)¹⁰⁸ spatřuje v tomto technickém vynálezu převratné možnosti, které nabízí kombinace hudby, slova, zvukových efektů, ruchů s rytmem filmového obrazu.¹⁰⁹ Vzniká podle něj nově se rodící umění. V článku *Co je film?* říká, že film je umění samostatné, které nemá nic společného s ostatními uměleckými druhy, ba často stojí v přímém protikladu. Jedinou výjimkou je hudba, která může dát filmu vyšší hodnotu.¹¹⁰

Význam Jana Kučery jako teoretika tkví také v zájmu o „nehranou kinematografii“ od jejího samotného počátku. Tzv. kulturnímu filmu, jak se tomuto odvětví říkalo, přičítá čistotu vyjadřování i vlastní zákony a v době, kdy v něm mnozí nespatořovali budoucnost, jej nazývá plnohodnotným druhem filmového umění.¹¹¹

5. 2. 1. Bilance filmové sezony 1927 - 1928

První ze dvou bilancí filmové sezony publikovaných na stránkách *Hosta*, napsal Jan Kučera spolu s Karlem Smržem^{XIV}. Bilanci najdeme v VII. ročníku 9. - 10. čísle (rok 1928) na stranách 313 - 315.

Článek je rozdělen do dvou částí. Autorem první části je Jan Kučera píšící o světové kinematografii. Současnou filmovou produkci dělí do dvou kategorií - první, do níž patří filmy čerpající z dnešní filmové praxe a teorie a druhá, která se pouští do nových pokusů. První kategorii, která ukazuje úroveň současné kinematografie, reprezentuje většinou americká produkce. Do druhé, kterou chápeme jako směrnici filmů budoucích, řadíme produkci evropskou.¹¹²

Směrnice dnešní kinematografie je reprezentována filmy *Král králů* a *Cirkus*, které nepředstavují žádné umělecké unikáty, ale jsou vyrovnané ve zpracování látky i režijní práci. V letošní sezoně jsme se také mohli vrátit o deset let zpět, díky promítání filmů *Kida*

Pařížská maitressa. Na nich jsme mohli pozorovat technický i umělecký pokrok kinematografie. Co se týče technických novinek, začíná se již v této sezoně objevovat „mluvící film“. Upevňuje se postavení i na poli vědeckých a zpravodajských snímků, natočen byl např. dokument *Nanuk - člověk primitivní*.¹¹³

Na závěr Kučera kritizuje některé filmy ze současné produkce - např. *Metropolis* pro jeho přílišnou divadelnost, *Symfonii velkoměsta* pro rozvláčnost atd. Kučera doufá, že v příštím roce bude vznikat méně filmů podprůměrných a sériových, které stále z velké části okupují pražské biografy.¹¹⁴

Druhá část článku napsaná Karlem Smržem se zabývá českou produkcí. Smrž kritizuje přílišné upínání na literární texty, místo aby vznikaly scénáře a libreta určené přímo pro film. Rovněž říká, že v českém filmovém průmyslu je až příliš lidí, kteří tam nemají co dělat, a kdyby tito lidé odešli, zlepšila by se i úroveň českého filmu. V loňské produkci vyzdvihuje film *Batalion Přemysla Pražského*, který podle něj není sice dokonalý, ale projevuje snahu dbát na umělecké kvality.¹¹⁵

Je patrné, že bilance byla publikována v pozdějším ročníku *Hosta*, kdy se už upouští od poetické koncepce. Poetisté oslavovali americký film, zejména hravé veselohry, zatímco Kučera už vidí budoucnost v kinematografii evropské. I přesto podle něj vznikly nejkvalitnější snímky v loňském roce právě v USA.

5. 2. 2. Bilance filmové sezony 1928 - 1929

Svou druhou bilanci filmové sezony publikovanou v *Hostu* napsal tentokrát Kučera sám. Má tři strany a nachází se v VIII. ročníku číslu 8 na stranách 180 - 182.

Sezónu 1928/1929 považuje Kučera v oblasti filmu za stagnaci. Mezi „vynikající“ filmy řadí *Therés Raquin*, *Peníze*, *Slaměný klobouk*, *Bouři nad Asií* a *Jeanne D'Arc*. Dalších 13 filmů hodnotí jako „dobré“. Celkem za celou sezonu vzniklo pouhých 18 filmů, tedy přesně počet premiérových pražských biografů, které posunuly kinematografii dále a stojí za zhlédnutí. Oproti minulé sezoně, kdy nejlepší filmy vznikly v americké produkci, letos vedli Rusové a Francouzi. A zatímco loni byly hitem naturalistické filmy, nyní to byly filmy psychologické.¹¹⁶

V bilanci filmové sezony se zaměřuje na film *Bouře nad Asíí*, který srovnává s loňským snímkem *Východ slunce*. Na jeho pozadí hodnotí kvalitativní postup, hlavní je přechod od prostého popisování děje, jemuž je podřízeno vše včetně práce herců, k poetickému filmu, který se nesnaží divákům jen ukázat, ale hlavně dokázat.¹¹⁷

Poslední odstavec věnuje celkovému zhodnocení stavu světové kinematografie v uplynulé sezoně. „*Kinografie postupuje zvolna, neboť je průmyslem, který musí vynášet. Nesmí příliš předhánět chápání a vkus obecnstva. Letošní postup však byl příliš zvolný. Amerika je v krizi, ruský film postupuje pomaleji, než jsme se nadáli a je ještě u nás censurován, Německo převzalo systém Ameriky a dává na trh raději špatné než finančně pasivní filmy, a je to jediná Francie, která pohnula stojící vodou, ale i ta spíše ve formě vtipných nápadů nebo kvantitativního rozvinutí staršího.*“¹¹⁸

V zhodnocení sezóny 1928 - 1929 se Kučera zaměřuje na francouzskou produkci, v jejímž rámci podle něj vznikly v loňském roce nejlepší filmy. V rámci redakce *Hosta* se na Francii zaměřoval především František Götz, který z redakční rady ale v roce 1925 oficiálně vystoupil. I přes majoritní zaujetí Literární skupiny ve druhé polovině 20. let ruskou modernou a konstruktivismem, však přetrvával zájem o Francii a zejména její literaturu. Proto můžeme v článku Jana Kučery částečně pozorovat návaznost na tyto tendence. Kučera rovněž hodnotí kladně ruský film, což koresponduje s všeobecným zájmem mladé generace o Rusko.

5. 2. 3. Ernest Lubitsch

Ve statí o režisérovi Ernstu Lubitschovi, která byla publikována v VIII. ročníku *Hostav* čísl 2 na stranách 39 - 40, nejprve Kučera jeho režiséřskou tvorbu obecně, nazývá ho „režiséřem intelektuálem“, který nepodléhá vlivům americké filmové školy, nečerpá z divadelní ani literární praxe a nenechá se unést slávou herců. Jeho snímky jsou neklidné, rafinovaně vtipné a duchaplné. Svou poetikou mají blízko k poetice Charlieho Chaplina. Dále srovnává Lubitsche s jinými režiséři, konkrétně s D. W. Griffithem, F. Murnauem, C. B. de Millem, J. Cruzem a J. Duvivierem. Nemluví o tom, co mají společného, ale jen krátce poukazuje na jejich tvůrčí odlišnosti.¹¹⁹

V další části statí pojednává o dvou Lubitschových filmech, které Kučera považuje za nejdůležitější. *Tak žije Paříž* pokládá za Lubitschův nejlepší film. „*Je to vyznání jeho*

vkusu, součet jeho postřehů, fontána jeho vtipů. Píseň poválečné mentality Evropana.“¹²⁰
Starý Heidelberg má sice průměrný scénář a podivuhodnou režii, ale jeho hodnota spočívá ve výkonu Ramona Novarra.¹²¹

V závěru srovnává Lubitsche s Chaplinem, rozvádí, co bylo naznačeno už v úvodu textu. Chaplin uplatňuje ve svých filmech na rozdíl od Lubitsche pasivní sentiment a misantropský sarkasmus. Naopak mají společný humor, kterému dlouho a pečlivě připravují půdu a metaforickou funkci zvířat ve filmech.¹²²

Poslední odstavec stručně hodnotí vztah režisérových filmů k realitě.

Stať o režisérovi Ernstu Lubitschovi je jedním z Kučerových portrétů amerických filmových tvůrců. Začátky avantgardní etapy teoretického myšlení o filmu jsou u Jana Kučery spjaty s Devětsilem. Devětsil se orientoval na západní avantgardu, proto i u Kučery můžeme sledovat vyšší zájem o západní filmovou produkci než východní. Na rozdíl od Literární skupiny, která se soustředila spíše na východ. V článku mimo jiné opět zmiňuje Charlie Chaplina, který se objevuje v mnoha jeho textech.

5. 2. 4. Frigo plavčíkem na sladké vodě

Kritiku nové veselohry Bustera Keatona nalezneme v VIII. ročníku *Hosta* čísla 5 na straně 120. *Frigo plavčíkem na sladké vodě* syntetizuje jak technické, tak poetické (pozitivní sociální zaměření) prvky Keatonových předchozích filmů *Námořník*, *Generál* a *Hrdina university*. Rozhodujícím činitelem ve filmu je dokonalý rytmus. Rovněž je položen důraz na fyzickou zdatnost hlavního hrdiny, která není samoúčelným prostředkem k pobavení, ale ukazuje se jako nezbytná v každodenním životě, kdy se Frigo staví proti svým protivníkům, které si získává na svou stranu tím, že je zachrání. Tady Kučera poukazuje na rozdílnost oproti veselohrám s Langdonem, který před svými nepřáteli „zbaběle“ utíká. Kučera v článku upozorňuje také na zajímavé trojí vnitřní rozvrstvení filmu.¹²³

5. 2. 5. Happy endy filmů s cowboy

Článkem z 6. čísla VII. ročníku reaguje Jan Kučera na příspěvek J. L. Fischera *Proti kulturnímu optimismu* vydaný ve druhém a třetím čísle *Varu*. Fischer v něm říká,

že film je „nejpronikavějším ukazatelem průměrného kulturního stavu“ a „vytváří fiktivní svět vždy dobrých konců“¹²⁴. Zaměřuje se na cowboyky - žánr, který se objevuje již v samotných počátcích kinematografie, vyznačuje se podobným dějem, prostředím a ukazuje jen dobré konce.¹²⁵

Cowboyky, ačkoli jim byl už několikrát předpovídán konec, jsou nejuniverzálnějším filmovým žánrem. „*Tento útvar nemůže nikdy zaniknout nátlakem konkurenční kinematografie umělecké. Ostatně umění se s cowboykou ve filmu nestřetne, poněvadž cowboyka nechce být uměním. Je prostě nonumělecká, stejně jako nonpolitická, nonfilosofická a nonvědecká.*“¹²⁶

Happy end je nejvlastnějším znakem filmové cowboyky. Tento závěr není výmyslem Evropanů, jak se mnozí domnívají, ale Orientu. Konkrétně byl poprvé využit v příbězích *Tisíce a jedné noci*. Ostatně nejznámější tvůrce cowboyek Douglas Fairbanks natočil také pohádku z *Tisíce a jedné noci*, *Zloděje z Bagdadu*.¹²⁷

V další části Kučera rozebírá vztah pohádky a umění. Pohádka se nikdy s uměním nemůže potkat ve svých cílech. Čerpá ze skutečnosti a vždy se k ní i vrací, ale zároveň pracuje s ideály. S ideálními předměty, vlastnostmi, činy atd. Na rozdíl od ní zachází cowboyka výhradně s věcmi reálnými a nikdy si ve svém happy endovém konci nepřipouští sentiment. V dnešním světě slouží cowboyka v podstatě stejně jako v dobách minulých pohádka - k odpočinku.¹²⁸

Žánr cowboyek byl ve 20. letech divácky velmi oblíbený i v českých zemích. Korespondoval s myšlenkou poetismu bavit se, proto spadal také do zaměření Literární skupiny a Devětsilu.

5. 2. 6. Harry Langdon a světová renaissance náboženství

Jak uvádí Kučera na počátku své studie publikované v VII. ročníku 6. čísle na stranách 191 - 192, Harry Langdon není ještě moc dobře znám. Studie podává popis Langdonova herectví, přičemž uvádí příklady zejména na posledním filmu *Silák*. Jeho prvotinou byl film *Vagabund*, který vzbudil mezi diváky rozpaky. Naopak druhý film *Silák* všechny překvapil a dává tušit, že se zrodil nový komický hrdina. Film je „výrokem umělce, a to umělce neobyčejně jemně reagujícího na záchvěvy doby.“¹²⁹

Langdonovo životní stanovisko je zcela opačné k starším komikům Frigovi a Chaplinovi, kteří staví před diváky svůj zápas se světem. Oproti nim Langdon nebojuje, je pasivní, bez vyšší vůle a ctižádosti. Do svých činů je hnán jen silou svých přirozených pudů.¹³⁰

Na první pohled nás zaujme Langdonův neobyčejný zjev, který je jako u mnohých jiných komických hrdinů, jeho poznávacím znamením. Jeho postava včetně obličeje je jakoby dětsky nevyvinutá. Svě tělo neumí ovládat, bezvládně mává rukama, neovládá mimické svaly a nemluví, protože mu dělá problém zformulovat věty.¹³¹

Portrét komika Harryho Langdona je po Ernstu Lubitschovi dalším z Kučerových medailonků amerických filmových představitelů. Harry Langdon v době, kdy byl článek publikován, nepatřil mezi příliš známé osobnosti filmového plátna. V oblasti filmové komiky 20. létům vévodil Charlie Chaplin a Buster Keaton. Jak už bylo řečeno, americké veselohry byly v kruhu členů Literární skupiny oblíbeným žánrem díky propojení s poetismem.

5. 2. 7. Rubrika FILM

Jan Kučera psal do *Hosta* mnoho kritik nových zahraničních i českých filmů, které byly zařazovány do rubriky FILM. Jedná se většinou o kratší recenze, ve kterých popisuje hlavní témata a postupy.

V VIII. ročníku najdeme Kučerovy kritiky zasazené do této rubriky v číslech 6 (*On hrdinou dne, Rudý kruh, Thérèse Raquin*), 7 (*Návrat, Zloděj lásky, Propast pohlaví, Peníze, Páter Vojtěch*) a 8 (*Slaměný klobouk, Paní starost, Bouře nad Asií, Verdun, Visions d'Histoire*).

On hrdinou dne je film s Haroldem Lloydem. Kučera říká, že jeho filmy nemůžeme přehlížet, jelikož mají pevnou linii, průzračnou stavbu a filmovou vyspělost, ale jejich idea, kde slabý ovšem poctivý vítězí, se opakuje v každém snímku a mění se pouze vnější okolnosti.¹³²

Rudý kruh režiséra Jamese Cruze, k jehož metodě prolínání snu a skutečnosti se hlásili i režiséři z Ruska a Francie, má podle Kučery sice rozvleklý děj, ale důkladnou režii a vyspělé herecké výkony.¹³³

Film Jacquese Feydera *Therése Raquin* je pozoruhodný pomalou expozicí a výběrem hlavního mužského představitele. Režisér se dokázal oprostít od literární předlohy a udělal plnohodnotné filmové dílo.¹³⁴

Německý film *Návrat* charakterizuje velmi stručně. Uvádí pouze, že patří k tomu lepšímu, co může současná kinematografie nabídnout. Prolíná se v něm poklidný hmotný děj s duševním varem hrdinů.¹³⁵

Zloděje lásky ruského režiséra Abrama Rooma hodnotí jako film nikoli špatný, zejména co se týče výtvarné a herecké stránky, ale zbytečně rozvleklý a neakční. V této recenzi používá Kučera nejvíce metafor ze všech kritik publikovaných na stránkách *Hosta*.¹³⁶

Propast pohlaví D. W. Griffitha nerozebírá důkladněji. Pouze poukazuje, že jde o snímek výjimečný režijní technikou, kde Griffith pouze naznačuje podněty a divák si je má sám domyslet. Na rozdíl od filmu *Peníze* Marcela L'Herbiera, který se snaží sledovat celý děj a ještě do něj vkládat své vlastní myšlenky. Cena tohoto snímku však netkví v ději, nýbrž ve vystižení atmosféry a prostředí. Z tohoto úhlu pohledu je důkladně promyšlen - každé postavení kamery, osvětlení apod.¹³⁷

Páter Vojtěch Martina Friče je jediný film z české produkce, který Kučera do této rubriky zařadil. Hodnotí kladně Fričovy režisérské kvality, ale kritizuje povrchnost námětu a neschopnost skloubit jednotlivé scény a dát jim vnitřní stavbu. Přesto jej řadí k tomu lepšímu z tehdejší české produkce.¹³⁸

Za nejzajímavější film sezóny považuje *Slaměný klobouk* Reného Claira. Neříká, že je nejlepší, protože má své chyby zejména co se hereckého projevu a výtvarné složky týče, ale Clairovi jakožto spirituálnímu režisérovi nejde o děj ani o herectví, ale o filmové vyjádření situací a to zvládl v tomto filmu neobyčejně dobře. *Slaměný klobouk* nepovažuje za film, kterým by byl učiněn pokrok v kinematografii, za ten pokládá již Clairův dřívější snímek *Spící Paříž*.¹³⁹

Paní starost je podle Kučery jedním z četných germánských psychologických filmů, který je průměrný, sentimentální a rozvleklý, ale vyniká hereckým výkonem představitele postavy otce Alexe.¹⁴⁰

Bouře nad Asií, psychologický film Vsevoloda Pudovkina, ukazuje konstrukce našich psychologických procesů a zároveň, na rozdíl od jiných psychologických filmů

ruských a evropských, navozuje složité psychické procesy v nitru diváků. Nezabývá se příčinami a důsledky, zobrazuje jen holá fakta. Pudovkinova poetika spočívá v metodě přirovnání, kontrastu a stylizaci reality. Film má složitou a propracovanou kompozici, kterou údajně nemůžeme plně zachytit při jediném zhlédnutí.¹⁴¹

Verdun, Visions d'Histoire Jeana Poiriera hodnotí jako nepřesvědčivý, plochý a dramatičnost postrádající film, který je ideově zaostalý, zmatený a kinematograficky nezvládnutý.¹⁴²

5. 2. 8. Le cinéma soviétique

Jan Kučera na stránkách *Hosta* publikoval také recenzi knihy *Le cinéma soviétique* Léona Moussinaca (VIII. ročník č. 4 s. 95-96), která obsahuje kritiky a informace o ruském filmu. V době, kdy vyšla (podzim 1928), to byla jediná kniha v Evropě, která rozebírá ruský film ideově a esteticky. Moussinac srovnává ruskou kinematografii s evropskou (filmy se tvoří podle jednotného plánu a směřují ke stejnému cíli na rozdíl od filmů evropských, které nemají vůdčí myšlenku) i s americkou (Kučera kritizuje jeho jednoznačné odsuzování americké kinematografie). Ruskou kinematografii jednoznačně přeceňuje, což je ovšem možná dáno tím, že mezi lety 1925 - 1928 vznikly jedny z nejlepších ruských filmů za mnoho let a ruská kinematografie byla proto v módě.¹⁴³

Léon Moussinac rozlišuje dva druhy ruského filmu. První vyjadřuje ideu bez herců (*Křižník Potěmkin*- S. M. Ejzenštejn), druhý rozvíjí nové, čistě kinematografické herectví (*Matka*- V. Pudovkin).¹⁴⁴

5. 2. 9. Nacionálnost v internacionálním filmu

Ve stati otisklé v VII. ročníku v 9. - 10. čísle upozorňuje Kučera na fakt, že kinematografie je ideálním internacionálním dílem. Je tomu tak proto, že ačkoli každý jednotlivý film nese známky nacionality, kinematografie obecně je srozumitelná všem rasám a národům.¹⁴⁵

Naproti tomu divadlo nedokáže přenášet národní a rasové rozdíly. Když je hráno v cizím prostředí a cizími herci, ztrácí sílu a atmosféru. Stejně tak literatura. Autor nikdy

nemůže předpokládat, že čtenář z cizí země s jinými zvyky zcela pochopí všechny jeho myšlenky.¹⁴⁶

Kučera rozlišuje dva druhy filmů - filmy realizované jiným národem, než ze kterého pochází autor libreta a v němž se příběh odehrává a filmy s libretem a realizací téže země. Druhé zmiňované vždy působí na diváky silněji.¹⁴⁷

Dále už rozebírá národní kinematografie. Nejlépe hodnotí francouzský film, který přirovnává k francouzskému způsobu života. Podle něj je pestrý, lehký, balancující mezi vážností a sentimentem. Naproti tomu německý film je tíživý, stejně jako jejich životní zvyky (vepřové a pivo), zdůrazňuje hutnost hmoty a nic pro něj není dostatečně realistické, takže stále překresluje. Ruský film je příliš spjat s revolucí, prosáklý utrpením, žalem, šílenstvím a bolestí. Zároveň je velmi podobný divadlu, např. v *Matce* se podařilo vytvořit filmové divadlo. V našich kinech se v době napsání stati nepromítalo mnoho anglických filmů a z toho mála Kučera usuzuje, že se Anglie specializuje na detektivky, ve kterých chybí zábavné momenty. Severský film se vyznačuje špatnou kamerou a neprůbojností. Místo aby upozornil na kvality svých zemí, soustředí se na kopírování amerických filmů a vtipů. Rakouský film, to je zejména film vídeňský reprezentovaný H. Liedtkem. Kučera jej označuje jako: „*Hloupý, sprostý, nevkusný. Přeplněný vždy hrabaty, knížaty, tanečnicemi, hercem.*“¹⁴⁸ Nejsmutnější kapitolou je pro něj český film, kterému věnuje hned po anglickém nejmenší prostor. Lidé tvrdí, že náš film nemá tradici, ale jak konstatuje autor, za tu dobu, co to říkají, už ji mohl dávno mít. Poslední kinematografií, které se věnuje, je kinematografie americká. Jako jediná podle něj splňuje požadavky obchodní, technické i umělecké. Vyzdvihuje Chaplina, De Milla, Cruze, Lubitsche, Fairbankse, Seaströma a Griffithe.¹⁴⁹

Svou úvahu končí slovy: „*Význam kinematografie vždy bude spočívat v tom, jak dokonale a životně dovede zachytit rasové odlišnosti, jak bezpečně přenášet a jak srozumitelně vydávat všem národům - internacionálně.*“¹⁵⁰

Ačkoli se Kučera v článku zabývá národní kinematografií mnoha zemí, největší prostor opět věnuje Americe, Rusku a Francii. Stejně jako v jiných textech, které se zabývají kinematografií USA i tady vyzdvihuje komické filmy Charlieho Chaplina a režiséra Ernsta Lubitsche, kterému věnuje v příštím ročníku vlastní portrét. I přes značné zaujetí mladé generace ruskou kinematografií ji Kučera v tomto příspěvku nehodnotí tak kladně jako v jiných textech publikovaných v *Hostu*.

5. 3. Texty zahraničních autorů

5. 3. 1. Bonjour, Cinéma

Stat' *Bonjour, Cinéma* Jeana Epsteina vyšla v čísle 9 - 10 VIII. ročníku časopisu *Host*. Překladatel Jan Kra ve svém úvodníku komentuje důvody, proč článek otiskuje. Tím hlavním je stálý vliv Epsteinova díla na současné filmaře. Stat' je krátkou ukázkou ze stejnojmenné knihy, díky které si čtenáři mohou udělat vlastní náhled na Epsteinovo nahlížení na film skrze fotogenii.

Jean Epstein byl francouzský filmový režisér a teoretik. Ve dvacátých letech jako první systematicky propracoval teorii fotogenie. Uvažoval o ní jako o „ne-identitě“ filmového obrazu (obraz není stálý, proto se vymyká definování), jako „vynalézání“ (zmnožování) skutečné reality (film je „lyrosofický“^{XV} fenomén, protože stojí na rozhraní rozumového a citového způsobu poznání), jako „logaritmus pohybu“ (pohyb ve filmu je fotogenický) a jako projev „čtyřrozměrné mobility ducha“ (zahrnuje tři rozměry prostoru a jeden rozměr času). Pokud slovo rozdělíme, tak foto znamená technologický aspekt kinematografie, genie zase princip ducha. Pro Epsteina tedy fotogenie znamenala schopnost filmu přesahovat hranice reality, nikoli však ve smyslu experimentálních snímků. Kritizoval filmy Vikinga Eggelinga, Hanse Richtera, Mana Raye, surrealisty i futuristy za zneužití fotogenie pro bezdějové filmy nízké formy.¹⁵¹

Článek *Bonjour, Cinéma* má podnázev „Mystické kino“ a zabývá se převážně fotogenií. Film by měl prvotně popisovat člověka, každý jeho krok. Herci nesmí hrát, ale žít na plátně, nejdůležitější jsou jejich myšlenky, až potom činy. Pouze nepředstírané věci mohou působit fotogenicky. Dá se předpokládat, že film se nestane jen uměním, ale něčím víc, a to proto, že se odlišuje tím, že „*Skrze těla zachycuje myšlenku. Zvětšuje ji a mnohdy ji i stvoří tam, kde nebyla.*“¹⁵² Pokud herec potlačí sám sebe na úkor myšlenky, skloubí celý film a i ze špatného scénáře může vzejít vynikající dílo. Epstein ale dodává, že „*daleko více než myšlenku přináší kino na svět cit.*“¹⁵³

Filmová báseň má podle něj kouzlo v rytmu, který vyprovokuje v divácích emoce. Důležitou stránkou každého filmu je stránka vizuální, protože právě ta je nová a mluví k lidem nejvíce. Pokud se dobře pracuje se světlem a stínem, je zachráněna velká část snímku.¹⁵⁴

Knih *Bonjour, Cinéma* výrazně inspirovala filmově-teoretické myšlení Jana Kučery. Sám z ní přeložil čtrnáctou kapitolu a ve studii *Dvoji destilace* se odvolává na myšlenku, že film „skrže tělo zachycuje myšlenky“. ¹⁵⁵

5. 3. 2. Nadrealism a kino

Prvním příspěvkem zahraničních autorů do časopisu *Host* byl *Nadrealism a kino* francouzského teoretika Jeana Goudala. Článek, jehož hlavním tématem je surrealismus (odtud český překlad nadrealism - sur = něco, co je nad něčím jiným, surrealismus = nadrealismus) najdeme ve IV. ročníku číslu 7 na stranách 200 - 204 a je to úryvek z autorova článku *Surrealism and cinema* v *La Revue Hebdomadaire. Surrealism and cinema* je jediným autorovým článkem zabývajícím se filmem. I přesto je z hlediska problému, kterým se zabývá důležitý a citovaný jinými autory i dlouhá léta po svém napsání (1925). ¹⁵⁶

V úvodu Goudal odsuzuje polemiky zabývající se problémem, zdali je film umění a popřípadě jakou má váhu. Upozorňuje, že je třeba zabývat se budoucností filmu na základě jeho technických možností. Pro kino právě nastal okamžik, kdy se místo intelektuálními a logickými otázkami má zabývat svými technickými možnostmi. ¹⁵⁷

V další části textu popisuje surrealismus v literatuře, především dvě hlavní námitky vůči němu. Předně je to připomínka týkající se metody, neboť je těžké stanovit, kladou-li surrealisté vyšší realitu jen do snu nebo do snu i skutečnosti. Další výhrady se týkají otázky, co by nastalo, kdyby lidé pozbyli rozum a řeč, jak by se potom navzájem dorozuměli. ¹⁵⁸

Následně Goudal aplikuje popsané teze na kinematografii. Zajímavé je, že v oblasti kina přestávají výše zmíněné námitky platit. Co se týče té první, domnívá se, že: „*Podívaná kina tvoří vědomou halucinaci a využívá onoho splynutí snu a vědomého stavu, jež by nadrealism rád uskutečnil v oboru literárním.*“ ¹⁵⁹ Když jdeme do kina, náš každodenní život ustupuje do pozadí. Vžijeme se do příběhu na plátně, k čemuž nám dopomůže technické vybavení kinosálu - tma bránící skutečným obrazům a hudba, která zabraňuje nežádoucím sluchovým vjemům. ¹⁶⁰

Kino čelí i dalším námitkám proti surrealismu. Jak je uvedeno v textu - André Breton, autor manifestu surrealismu, říká, že „*nejsilnější obraz je ten, který je*

nejlibovolenější“¹⁶¹ Jako příklad uvádí spojení „krásný chrám jako zvon“. Zatímco čtenáři si toto spojení vybaví stěží, ve filmu lze vyvolat současně zrakovou představu obou předmětů. Goudal nabádá režiséry, že by „měli pochopiti, jak by prospěli svému umění, kdyby mu otevřeli nezbádané kraje snu. Ať hledí, aby jejich výtvořiny měly tři hlavní znaky snu, t. j. aby byly zrakové, nelogické a výstižné.“¹⁶²

Podle Goudala filmaři v poslední době začínají chápat některé postřehy, které by podle surrealistů měly být ve filmu uplatňovány, avšak provádí je ještě značně nemotorně. V závěru autor říká, že pokrok, kterým kinematografie prošla za čtvrt století své existence, opravňuje k velkým nadějím, že se bude navrženými směrnicemi řídit. Avšak dodává, že ve svých návrzích nepočítá s ústupky, které je třeba dělat kvůli obecenstvu. Na druhé straně vždy se bude vyskytovat hodně autorů, kteří se budou řídit požadavky publika a nikoli umění.¹⁶³

Nadrealism a kino je jedním z nevelkého počtu příspěvků o surrealismu publikovaných v *Hostu*, protože Literární skupina, která časopis vydávala, tento umělecký směr neřadila ke svým prioritním. Surrealismem se zabývalo podrobněji sdružení Devětsil. Na druhou stranu otištění tohoto článku dokazuje nejen zájem *Hosta* o příspěvky cizích (zejména francouzských) autorů, ale také zaujetí moderními směry obecně.

5. 3. 3. Poesie kina

Posledním z příspěvků zahraničních autorů je dvojdílná přednáška André Mauroise *Poesie kina* v českém překladu Vladimíra Raffela. První část byla publikována ve 4. čísle, druhá v 5. čísle VII. ročníku časopisu. Obě mají přibližně stejný rozsah pěti stran. Jak se můžeme dočíst v úvodníku k článku, přednáška byla uveřejněna v III. sv. *L'Art cinématographique* a upozornil na ni už Miloš Hlávka v článku *Trojí potřebné* v 2. čísle VII. ročníku *Hosta*.

Maurois byl významným spisovatelem, kterého proslavily zejména románové životopisy slavných literátů. Mimo to se zajímal i o film, psal kritiky a vedl přednášky na téma kinematografie a literatura.¹⁶⁴ V úvodu *Poesie kina* si klade otázky, zda je kinematografické umění stejné povahy jako literární, zdali mají stejné stylové kvality a jestli může kino vyjádřit stejně dobře poetickou podstatu věcí a událostí jako literatura.

¹⁶⁵

Na první otázku odpovídá kladně. Kino je umění, na které myslíme stejně jako na jiné umělecké druhy, ba možná ještě intenzivněji a živěji, protože existuje relativně krátce. Dá se také říci, že je uměním univerzálnějším, jelikož je rozšířené do celého světa. Jak říká autor, kinematografie je: „*Umění, které se obrací k celé zeměkouli, které umožňuje zaujmouti současně všechny národy a rasy světa a probuditi silné city u bytostí, jejichž kultura je dědičně různá od několika tisíciletí.*“¹⁶⁶ Avšak tento postoj mezi intelektuály je poměrně nový, dlouhou dobu byla kinematografie jako umělecký druh odmítána. Zmiňuje Bernarda Shawa, který se vůči ní staví odmítavě dosud. Maurois v reakci na něj upozorňuje na fakt, že samotný výběr míst a předmětů, které budou zabrány kamerou, a následné seskupení záběrů vyžaduje umělecký talent. V rámci přednášky byla v této chvíli puštěna ukázka z filmu *Poslední z lidí*, kde je atmosféra vytvořena právě díky dobře zvoleným kulisám a rekvizitám.¹⁶⁷

Odpověď na další otázku je také kladná. „*Znamenitost stylu v románě a značka talentu v kinu jsou totožny. V obou případech je to střídmost. Nikdy nepřeháněti ani v zápletky, ani v akci. Velký umělec pozná se tu jako jinde lépe podle toho, co potlačí, než podle toho, co ponechá.*“¹⁶⁸ V těchto větách je naznačeno vše, co si autor myslí o spojitosti uměleckých stylů filmových a literárních. V dalších odstavcích uvádí příklady na dílech Charlieho Chaplina, Douglase Fairbankse, Anatola France či Charlese Montesquieho.¹⁶⁹

Kino nemá menší vyjadřovací schopnosti než kniha, protože člověk žije stejně slovy jako pohyby. Mnohdy odkrýváme lépe skutečné pohnutky člověka tím, že neposloucháme, co nám říká, ale díváme se, jak se přitom tváří, jaké dělá posunky. Zde Maurois užívá pojem „motorická psychologie“, což znamená, že existují akce mnohem lépe vyjádřitelné obrazem než slovy. Jako příklad pouští ukázku z dalšího filmu, tentokrát *Pařížské kurtizány*, kde je zobrazena slovy nevyjádřitelná jemná gestikulace obličeje. Maurois říká, že umělci nás učí vidět věci a doporučuje převýchovu filmem, abychom znovu našli krásu v dívání se, kterou jsme ztratili upřednostňováním mluvy.¹⁷⁰

V další části se zabývá poezií a filmem, nejprve uvádí, co to vlastně poezie je. Podle něj je to vše, co nám přijde líbivé, ale tento pojem lze chápat tolika možnými způsoby, že je nelze za tak krátkou dobu, která byla vymezena pro přednášku, vyjádřit. Ve filmu se nejlépe uplatňuje poesie krajiny, zejména její proměny, ale nejen krajina může působit poeticky. „*Vše, co může uvést rytmus do pohybu, stvoří poetickou emoci.*“¹⁷¹ Projekce ukázka z dalšího filmu *Ménilmoutant* ukazuje poetické účinky pomocí tikajících

hodin během spánku jedné sestry. Hodiny připomínají míjení noci, v níž se ničila druhá sestra. Ve filmu je podle autora rozpor mezi zápletkou a poezií. „*Jakmile je zápletku příliš zajímavá, film se změní v román, máte chuť přeskakovat popisy. Jakmile nás film chce poučiti o nějaké morální pravdě, stává se špatným jako didaktická báseň. Protilékem jest udržování poetického žvlu krátkými popisy, vázanými na děj, a též vytvoření ovzduší hned na počátku, dříve než se diváka zmocní děj.*“¹⁷² Ke vzniku poetického ovzduší přispívá také filozofie autorů filmu.¹⁷³

V textu je také patrné autorovo vázání na surrealismus. V kinu lze podle něj nejlépe realizovat šílenství a učinit ze světa sen, protože jednotlivé scény mohou být prostříhány tak, aby šly za sebou bez jakéhokoliv logického pořádku.¹⁷⁴

André Maurois byl významným francouzským spisovatelem a také jedním z obdivovatelů kinematografie. Vzhledem k faktu, že *Host* byl hlavně literárním periodikem, je zařazení článku srovnávajícího literaturu s kinematografií logickým krokem. Mladá generace do *Hosta* publikující se ztotožňovala s Mauroisovým zaujetím filmem, proto zařazení přednášky *Poesie kina* zapadá i v tomto směru.

5. 4. Texty o filmu publikované v *Hostu* ostatními autory

5. 4. 1. II. ročník

5. 4. 1. 1. Filmová libreta

Filmová libreta (můžeme se setkat i s názvy filmové básně, partitury, libreta čistého filmu, fotogenické básně, poetické scénáře apod.) nám poskytují možnost sledovat proměny teoretického myšlení o filmu. Rozvoj scenáristiky patří k dokladům profesionalizace filmového umění a jeho přirozenému vývoji, kdy si režiséři přestávají nosit svou vizi jen v hlavě, ale připravují se pečlivěji pomocí přenesení svých myšlenek na papír.¹⁷⁵ Zrod scenáristiky tudíž přímo souvisí s vývojem filmového průmyslu. V českých zemích se začala psát filmová libreta poměrně pozdě, nejstarší dochované máme z roku 1913, nejstarší dochované libreto zrealizovaného filmu je z roku 1917 k filmu *Zlaté srdéčko*.¹⁷⁶ Zpočátku bylo spíše výjimkou, když se nějaké libreto skutečně realizovalo, proto si z nich spisovatelé udělali speciální literární žánr a publikovali je jako regulérní literární texty. V roce 1914 vyšel v Lipsku první sborník filmových libret s názvem *Das Kinobuch*. V tomto sborníku byla otištěna například libreta Maxe Broda

(*Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty*), Otty Picka (*Floriánovy šťastné časy*), Karla Matěje Choda (*Provázek od počasí*) či Františka Langerera (*Vzorný číšník*). Spojitost mezi českou a německou scenáristickou větví netkvěla pouze v tom, že mnoho německých spisovatelů žilo v Praze, ale také ve výběru podobných témat libret - dobrodružnost, exotičnost, zábava a fantazijnost.¹⁷⁷

Poetická filmová libreta staví na asociaci a lyrismu. Žádné z těchto libret se nedočkalo filmového zpracování, sloužily spíše jako cvičení pro hledání správného tvaru a optimální struktury. Zdůrazňováno bylo použití detailu, prolínačky, zmnožené expozice, zrychlení či zpomalení, méně často i rekurzy a pohyby kamery.¹⁷⁸ Karel Teige o poetických librettech říká: „*Ústředním zájmem byla obrazová poezie, syntéza obrazu a básně, filmem uvedená do pohybu.*“¹⁷⁹ Teige spolu a Jaroslavem Seifertem napsal libreta *Pan Odysseus a různé zprávy* a *Přístav*. Obě mají všechny příznaky poetické estetiky.¹⁸⁰

V roce 1944 vyšla kniha s názvem *4 texty pro film* Ludvíka Tomana. Na první pohled není patrné, že by texty směřovaly přímo k filmovému umění, jedná se spíše o surrealistickou vizi kinematografie, která se zakládá na nahodilém plynutí filmových obrazů. Přesto si nemůžeme nevšimnout jisté podobnosti s poetickými librety 20. let.¹⁸¹

5. 4. 1. 2. Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy

Podivný případ rodiny Jacksonovy Čestmíra Jeřábka je jediné filmové libreto, které vyšlo v časopise *Host*. Čestmír Jeřábek patřil mezi první autory mladé literární generace, kteří svůj teoretický zájem o film rozšířili i o praktické zkušenosti. Filmové libreto vyšlo ve II. ročníku, čísle 5 na stranách 133 - 146.

Čestmír Jeřábek byl spisovatel, který se o film zajímal pouze okrajově. Svou literární kariéru započal v roce 1917, kdy nastoupil jako výpomocný redaktor do *Moravské orlice*. V roce 1921 patřil k zakládajícím členům Literární skupiny. V jejím rámci publikoval do časopisu *Host* a spolu s dalšími časopis redigoval od roku 1922 do roku 1926. Žánrově se jeho dílo vyvíjelo od expresionismu, přes psychologický realismus až k literatuře faktu. Jeho první prozaické práce *Výzva*, *Zasklený člověk* a *Předzvěsti* byly součástí programního prohlášení literární skupiny.¹⁸²

Jak uvádí podnadpis libreta *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy*, jde o film o třech dílech. V prvním díle se seznámíme s rodinou Jacksonových, s Tomem, paní

Jacksonovou a jejich dětmi Jimmym a Nelly. Rodina je velmi chudá, každý se živí nějakou podřadnou prací, scházejí se jen večer, ale přesto jsou poctiví a relativně šťastní. Na konci prvního dílu vypráví pan Jackson podivnou historku o muži, kterému pomohl, když na něj přišly mdloby.¹⁸³

Ve druhém díle přijde Jacksonovým domů po deseti letech dopis. V tomto dopise stojí, že se má pan Tom dostavit k notáři kvůli dědictví. Když tam s Jimmym dojdou, zjistí, že onen muž, kterému tenkrát pomohl, zemřel a odkázal mu sto tisíc dolarů.¹⁸⁴

Třetí díl se odehrává o nějaký čas později. Vidíme, že rodina si s nabytým bohatstvím a časem neví rady. Starší generace se chová jako jimi dříve odsuzovaní boháči a děti jsou nešťastné, proto se načas vrátí ke svým původním zaměstnáním. Nikoli však kvůli práci, ale kvůli osobnímu milostnému prospěchu. Na konci filmu Tom Jackson říká: „*Nás štěstí zaskočilo. Hledme nalézt prostředek, jenž by nám posloužil za štít proti jeho útoku.*“¹⁸⁵

Libreto se blíží klasickému prozaickému útvaru, protože krom počátku, kde je popsáno prostředí, je vyprávěn jen děj. Jeřábek se inspiroval poetismem (děj zasazen do rušného velkoměsta New York), ale také primitivními dějovými linkami americké filmové produkce. Libreto obsahuje dialogy i vnitřní monology. Kurzívou psané pasáže měly pravděpodobně naznačovat stříh.

5. 4. 2. IV. ročník

5. 4. 2. 1. Světlo. Náčrt filmového tematu^{XVI}

Jak uvádí podnázev náčrt filmového tematu, zabývá se studie Čestmíra Jeřábka vydaná na stránkách IV. ročníku *Hosta* nástinem děje filmu. Z dnešního hlediska můžeme hovořit o tvaru podobném libretu nebo námětu. *Světlo* je pravděpodobně název fiktivního filmu, o němž autor hovoří a na kterém uvádí příklady, jak má vypadat filmové téma.

Text je rozdělen do dvanácti podkapitol; úvodní se zabývají obecnou charakteristikou filmu, v ostatních je popsán filmový děj. V první podkapitole je děj zasazen do konkrétního prostředí a zároveň obsahuje rady, jak ono prostředí vybrat. V další se seznamujeme s hlavní postavou a prostory jsou blíže specifikovány. Ve třetí je charakterizována povaha hrdiny. Ve zbylých podkapitolách se líčí samotný děj, mimo jiné

zahrnuje i flashbacky (v tehdejší terminologii nazvány filmovými návraty k minulosti) nebo dialogy a také rady režisérovi.

5. 4. 2. 2. Španělská slavnost

Španělská slavnost je dle podtitulu „kinografické drama provedené autorem pro film d'Art“. Louis Delluc ji napsal v roce 1920 a byla otištěna ve IV. ročníku časopisu na stranách 182 - 186.

Louis Delluc byl avantgardní režisér (*Ticho, Horečka, Žena odjinud*) a teoretik. Psal filmové kritiky pro časopis *Journal du ciné-club*, který odstartoval tradici časopisů zaměřujících se na reflexi filmu. V květnu 1921 založil Delluc *Cinéa*, časopis určený přímo pro filmovou reflexi. Ve svých filmově-teoretických statích se často zabýval rozpracováním pojmu fotogenie.¹⁸⁶ „*Tu považoval za obecný a zároveň specifický rys, který vymezuje uměleckou povahu filmu. Domníval se, že fotogenie je nedefinovatelná, protože se má k filmu podobně jako „barva k malířství nebo trojrozměrnost k sochařství“.*“¹⁸⁷ Na Dellucovu teoretickou činnost navazovali další francouzští avantgardisté, např. Jean Epstein.¹⁸⁸

Drama je členěno do 217 bodů a neobsahuje žádné explicitní scénické poznámky. Oproti klasickému divadelnímu dramatu nejsou jednotlivé promluvy uvedeny osobou, která je říká, ale pouze číslem. Vystupuje pět postav, u každé je uvedeno jméno herce, který ji ztvárnil.

V prvních 13 číslech je charakterizováno prostředí, do něž je děj zasazen. V čísle 14 se seznamujeme s hlavní hrdinkou Soledad. *Španělská slavnost* je z části romantické, z části ironické drama vyprávějící o naplněné (Soledad a Juanito) i nenaplněné (Réal, Miguelán) lásce. Příběh má hlavní dějovou linii, ve které Soledad hledá a najde lásku, a žádné vedlejší, pokud nepočítáme za vedlejší dějovou linii odkrývání Soledadiny minulosti. Postavy nemají jasnou charakteristiku, v podstatě je popsán jen jejich zevnějšek a city, které chovají k Soledad.

5. 4. 3. V. ročník

5. 4. 3. 1. Filmová dramata

Krátká recenze filmových dramat Louise Delluce vyšla v V. ročníku číse 6 na straně 188. Obsahuje údaje o nakladateli, ceně, obálce i grafické úpravě knihy. Vladimír Raffel vyzdvihuje Delluca jako praktika, který ví, že podmínkou pravého filmu je rozdělení děje do nejmenších podrobností a práce s ryze kinografickými prostředky. Jako teoretika ho už tolik neuznává, nedosahuje podle něj objektivní úrovně Jeana Epsteina, který založil filmovou estetiku.¹⁸⁹

5. 4. 4. VI. ročník

5. 4. 4. 1. Dva ruské filmy

Recenze E. A. Saudka pojednávající o filmech *Přednosta stanice* a *Křižník Potěmkin* byla publikována v VI. ročníku číse 3. Tyto filmy patřily mezi první, které u nás byly promítány poté, co se Rusko stalo socialistickou zemí, a Saudek říká, že přesně ukazují nového socialistického člověka. Zarážejícím faktem je, že režiséry označuje pouze jako „básníky filmu“, aniž by uvedl jejich jména. *Přednosta stanice* je naturalistickým zpracováním Puškinovy povídky, které staví na technické dokonalosti a lyrických zkratkách. O *Křižníku Potěmkinovi* hovoří jako o nejdokonalším filmu, který byl kdy natočen, v němž jsou skloubeny veškeré současné technické i umělecké možnosti.¹⁹⁰

5. 4. 5. VII. ročník

5. 4. 5. 1. Film

V článku *Film*, který najdeme ve 3. čísle VII. ročníku, rozebírá Vladimír Raffel filmové publikace. První z nich je *Charlie Chaplin* od Roberta Floreyho, vydaná v Paříži v roce 1927. V knize Florey, který zná mnoho filmových tvůrců osobně, popisuje Chaplinovu uměleckou dráhu, historiky z natáčení, ale i jeho osobnost včetně povahových vlastností.¹⁹¹

Raffel píše, že v zahraničí vyšlo v posledních měsících mnoho filmové literatury. Jako další příklad si vybírá *L'Art Cinématographique*, což je tří-dílný sborník přednášek

spisovatelů a filmových tvůrců, které byly předneseny v minulém roce v Paříži. Většina autorů upozorňuje na fakt, že kinematografie je dosud ve své rané fázi a rovněž nezapře estetický vliv Jeana Epsteina.¹⁹²

V posledním odstavci se odvrací od filmových publikací k polovědeckému filmu, který v současné době natáčí kino - družina Viex Colombier. „*Tyto objevy a pokroky jsou materiálem, jenž jednou bude sloužiti integrálnímu kinovému umění.*“¹⁹³

5. 4. 6. VIII. ročník

5. 4. 6. 1. Filmová kritika

Článek Karla Šourka a Karla Strasse komentující situaci zejména dnešní, ale i rané filmové kritiky, vyšel v 3. čísle VIII. ročníku časopisu. Autoři poukazují na fakt, že v rámci každé umělecké disciplíny se časem vytvoří i její kritika, avšak film měl ztíženou pozici kvůli tomu, že vznikl mnohem méně plynule než jiné umělecké druhy, proto také jeho kritika vznikla relativně rychle a dlouho podléhala kritériím a metodám kritiky divadelní. První filmová kritika se objevila v roce 1911 ve Francii, tedy v době, kdy už měl film pevné postavení mezi uměním.¹⁹⁴

Rozlišujeme dvojí druh kritiky, jednak absolutní (hodnotí každé dílo samo o sobě), jednak historicko-materiálovou (hodnotí dílo v rámci podmínek, ve kterých vznikalo). Základními filmovými činiteli je fotografie a děj. Právě vztahem k ději se často formuje divákův vztah k celému filmu a děj bývá nejčastěji terčem negativních kritik. Autoři říkají, že si kritika často neuvědomuje, že film je uměním lidovým, a proto je třeba, aby děj zaujal především obecnost.¹⁹⁵

Další připomínka, kterou mají autoři k současné kritice, se týká nedostatečné vzdělanosti ve filmové oblasti. Filmová kritika musí stavět na přesných znalostech technického rázu, protože se předpokládá hodnocení fotografické stránky filmu. Zároveň je třeba zahrnout estetické funkce, ale ty bohužel nejsou ještě zcela přesně určeny, a proto dochází k jejich časté záměně za osobní reakci na film. V dnešní době je většina kritik usměrňována obchodními zřeteli a podle autorů by bylo lepší, kdyby raději neexistovala žádná než neodborná, neboť kritika disponuje možností a povinností vést diváky.¹⁹⁶

ZÁVĚR

V úvodu práce jsem si dala za cíl vytvořit ucelený přehled filmových příspěvků publikovaných v časopise *Host*. Tento cíl se mi podařilo splnit. Zmapovala jsem všech 24 příspěvků filmové reflexe v *Hostu*, které jsou přiloženy v příloze.

Časopis *Host* vycházel od října roku 1921 do července 1929, kdy zanikl po vydání 9 - 10. čísla VIII. ročníku. Literární skupina, pod jejíž patronací vznikl, propagovala humanistickou tendenci v tvorbě i životě, na rozdíl od konkurenčního sdružení levicového Devětsilu, který ve svých názorech zastával revoluční změny. *Host* se ve svých počátcích orientoval na expresionismus, později na poetismus (byly zde publikovány manifesty poetismu *Papoušek na motocyklu* Vítězslava Nezvala a *Poetismus* Karla Teigeho - číslo 9. - 10 III. ročník) a ruskou avantgardu (speciální číslo časopisu věnované novému ruskému umění - 2. číslo III. ročník).

V *Hostu* byly filmové příspěvky zveřejňovány sporadicky, jejich počet se však s jednotlivými ročníky zvyšoval. Myslím si, že hlavním důvodem rostoucího počtu filmových reflexí byla stoupající oblíbenost filmového umění. Nejvíce bylo publikováno v posledních dvou ročnících, po příchodu Jana Kučery do redakce. Kučera byl nejproduktivnější autor, který do *Hosta* přispíval filmovými texty. Jeho žánrové zaměření bylo velmi široké. Psal kritiky do rubriky Film, bilance filmových sezón 1926 - 1927 a 1927 - 1928, portréty filmových představitelů, tematicky zaměřené studie i recenzi knihy *Le cinéma soviétique* Léona Moussinaca, která obsahuje kritiky a informace o ruském filmu. Rané teoretické myšlení Jana Kučery (publikační činnost započal rokem 1927) je spjata s koncepcí fotogenickou - inspiroval se Louistem Dellucem, ale také poetismem a strukturalistickým pojetím Karela Teigeho. Jeho zájem se zaměřuje převážně na francouzský a ruský film, českou produkci se články publikované v *Hostu* zabývají okrajově a hodnotí ji velmi kriticky. Ve svých textech klade důraz na spojení moderní techniky a poezie, internacionální povahu filmů, světelně-pohybovou kompozici. Kučera oslavuje americký film a chce zvýšit produkci avantgardních snímků, které nebudou hledět na komerční zřetel.

Poslední dva názory sdílel rovněž Karel Teige, druhá nejdůležitější osobnost pro můj výzkum. Teige publikoval do *Hosta* pouze dva články - přednášku *Estetika filmu a kinografie* a stať *Moderní kinografie a Louis Delluc*. Zejména první zmíněný je důležitou součástí jeho filmově-teoretické tvorby, nese se v duchu poetistické koncepce, vyzdvihuje

technické vynálezy (zde můžeme pozorovat návaznost na Jeana Epsteina). *Moderní kinografie a Louis Delluc* upozorňuje na krizi tehdejší kinematografie a stručně komentuje osobnost Louise Delluca. Krizi kinematografie Teige spatřuje hlavně ve snaze filmových tvůrců dosáhnout nejvyššího možného výdělku, tudíž potřebě zaujmout co nejširší divácký okruh.

Jedna z klíčových odlišností v teoretickém pojetí filmu u Teigeho a Kučery spočívá v tom, že pro Teigeho je ideální kinematografie založená na dualistické koncepci - konstruktivistickém pólu dokumentárního filmu a poetistickém pólu lyrické kinematografie. Od tohoto pojetí se ve svých úvahách odrážel a až později je přizpůsoboval nové zkušenosti se sovětským filmem. Naproti tomu Kučerovy úvahy už vycházely prvotně z výsledků sovětské tvorby.¹⁹⁷

V časopisu je dále otištěno sedm příspěvků jiných českých autorů, než je Karel Teige či Jan Kučera. Dva příspěvky Vladimíra Raffela; *Filmová dramata*, krátká recenze knihy filmových dramaturgů Louise Delluca, a *Film* - článek hodnotící filmové publikace a v závěru také polovědecký film.

Čestmír Jeřábek publikoval ve II. ročníku filmové libretto *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy*. Libreto se inspiruje dějovými linkami amerických filmů, samo o sobě nemá vysokou hodnotu, jeho přínos spočívá v poskytnutí platformy pro další zkoumání této problematiky. Na libretech můžeme sledovat vývoj teoretického myšlení o filmu a rozvoj scenáristiky zároveň dokládá profesionalizaci filmového umění.

Ve IV. ročníku byla zveřejněna studie Čestmíra Jeřábka *Světlo. Náčrt filmového tematu* zabývající se nástinem filmového děje. Text je rozdělen do dvanácti podkapitol, v nichž načrtává obecnou charakteristiku filmu a filmový děj. Ve stejném ročníku vyšlo i kinematografické drama Louise Delluca *Španělská slavnost*. Nejedná se o klasický dramatický text, ale o promluvy členěné do 217 bodů bez scénických poznámek.

VI. ročník obsahuje recenzi *Dva ruské filmy* E. A. Saudka pojednávající o filmech *Přednosta stanice* a *Křižník Potěmkin*.

Článek *Filmová kritika* Karla Šourka a Karla Stasse komentující stav dnešní, ale i rané filmové kritiky byl publikován v VIII. ročníku.

V neposlední řadě byly otištěny články tří zahraničních autorů. Jean Epstein se ve stati *Bonjour, Cinéma* zabývá fotogenií. Hlavním tématem článku *Nadrealism a kino*

Jeana Goudala je surrealismus. Autor nejprve brání užívání surrealistických tezí v literatuře, poté je aplikuje na film. Dvojdílná přednáška *Poesie kina* André Mauroise srovnává kinematografii a literaturu. Maurois byl významný francouzský spisovatel, proto hledal možné konotace mezi literaturou a filmem. Autor si klade několik otázek - zda je kinematografické umění stejné povahy jako literární, zdali mají stejné stylové kvality a jestli může kino vyjádřit stejně dobře poetickou podstatu věcí a událostí jako literatura. Součástí přednášky je také rozbor několika filmů, např. *Pařížské kurtizány* nebo *Ménilmoutantu*.

V časopisu najdeme teoretické články, které se zabývají tematikou aktuální ve 20. letech jako např. fotogenie, otázka zdali je film umění či krize filmové produkce. V několika textech se můžeme setkat se zapojením moderních uměleckých směrů poetismu a surrealismu. V Hostu jsou rovněž publikovány kritiky a reakce na zahraniční produkce (zejména americkou, ruskou a francouzskou).

Nejobtížnější částí práce se ukázalo sjednocení informací o Literární skupině a časopisu *Host*. Jelikož se většina knih, které jsem při svém zkoumání použila, dívaly na tuto problematiku z trochu jiného úhlu, bylo občas složité vybrat z každé ty nejpodstatnější informace.

Díky své bakalářské práci jsem se dozvěděla více nejen o časopisu *Host*, jeho orientaci, obsahu a filmových příspěvcích, které mi rozšířily obzory ve filmové teorii 20. let, ale i o dobovém kontextu meziválečného období, časopisecké produkci nebo nejvýznamnějších spolcích mladé generace Devětsilu a Literární skupině.

RESUME

The subject of my research was magazine *Host*. *Host* was published from October 1921 to July 1929, and was one of the first platforms of young generation of writers, who were born around the year 1900. Literary Group, under whose patronage *Host* had been created, promoted humanistic tendency in the work and life, in the opposite of the leftist group Devětsil. In their opinion was a revolutionary change. *Host* in its early days focused on expressionism, later poeticism (there were published manifests of poetism *Parrot on motorbike* by Vítězslav Nezval and *Poetism* by Karel Teige - No. 9th – 10th of III. year-class) and the Russian avant-garde (special issue of the magazine dedicated to the new Russian art - No. 2 of III. year-class).

Articles about films were published rarely in the *Host*, their number had been increasing step by step during the years. Most of them were published in the last two years, after the coming of Jan Kučera to the redaction. Kučera was the most productive author who contributed film texts to the *Host*. His genre's focus was very broad. He wrote film critiques, the balance of film seasons, film portraits, thematic studies and a book review *Le cinéma soviétique* by Léon Moussinac, which included reviews and information of Russian film. Early theoretical thinking of Jan Kučera (he started publishing in 1927) was associated with the concept of photogenic - inspired by Louis Delluc and also with poetism and structuralist conception. His interest focused mainly on French and Russian film production. In his texts he accentuated to the connection of modern art and poetry, international character of the film and light-movement composition. Kučera celebrated American film and wanted to increase the production of avant-garde films that did not look for a commercial success.

The last two views on film shared with Jan Kučera also Karel Teige, the second most important person for my research. Teige published to the *Host* only two articles - *Estetika filmu a kinografie a Moderní kinografie a Louis Delluc*. In particular the first mentioned was an important part of his film-making theory, born in the spirit of poetic concepts, highlights the technical inventions (we can see the continuity of Jean Epstein). *Moderní kinografie a Louis Delluc* attentioned to the crisis of cinema.

In the magazine were also printed seven contributions of other Czech writers. Two posts were written by Vladimír Raffel, then Čestmír Jeřábek published in the second class-year film libretto *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy*. The libretto was inspired by the plot

lines of American movies. In the IV. run was published Čestmír Jeřábek's study *Světlo. Náčrt filmového tematu*. In the same run was published the cinematic drama by Louis Delluc *Španělská slavnost*. The VI. run included a review of E. A. Saudek *Dva ruské filmy*. The article *Filmová kritika* written by Karel Strass commented not only the contemporary situation but also the film criticism in the early years. This article was published in the VIII. run.

Finally, there were published three articles from foreign authors. Jean Epstein dealt in his essay *Bonjour, Cinéma* about photogeny. The main subject of the article *Nadrealism a kino* from Jean Goudal was a surrealist article. A two-part lecture *Poesie kina* written by Andre Maurois compared film and literature.

In the magazine we can find theoretical articles dealing with current topics in the 20th years the 20th century as were a photogeny, the question if the film was art, or film production crisis. In several articles we met the involvement of modern art and surrealism and poetism directions. There were also published critical articles and reactions to foreign film production, mainly American, Russian and French.

POZNÁMKOVÝ APARÁT

¹ Jaroslav Durych. Do nové práce. Rozpravy Aventina 5, 1929 - 1930, č. 1, s. 3. In HÁJEK, Jiří. Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997. S. 37. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.

² KUKLÍK, Jan & KUKLÍK, Jan ml. & ČORNEJ, Petr. *Dějepis 4*. Praha: SPN, 2005, s. 17 - 19. ISBN 80 - 7235 - 175 - 3.

³ KUKLÍK, Jan & KUKLÍK, Jan ml. & ČORNEJ, Petr. *Dějepis 4*. Praha: SPN, 2005, s. 20 - 21. ISBN 80 - 7235 - 175 - 3.

⁴ KUKLÍK, Jan & KUKLÍK, Jan ml. & ČORNEJ, Petr. *Dějepis 4*. Praha: SPN, 2005, s. 22. ISBN 80 - 7235 - 175 - 3.

⁵ KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv. *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002. s. 199. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.

⁶ Tamtéž, s. 199.

⁷ RAK, Jiří. Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje československé kinematografie - příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 10 - 11. ISBN 80 - 7004 - 013 - 0.

⁸ Tamtéž, s. 10 - 11.

⁹ Tamtéž, s. 10 - 11.

¹⁰ BERÁNKOVÁ, Milena & KŘIVÁNKOVÁ, Alena & RUTTKAY, Fraňo. *Dějiny československé žurnalistiky, 3. díl Český a slovenský tisk v letech 1918 - 1944*. Český Těšín: Vydavatelství a nakladatelství Novinář, 1981, s. 73.

¹¹ BERÁNKOVÁ, Milena & MALEC, Karel. *Dějiny české žurnalistiky do roku 1945. Stručný přehled*. Praha: SPN, 1976, s. 31 - 46

¹² BERÁNKOVÁ, Milena & KŘIVÁNKOVÁ, Alena & RUTTKAY, Fraňo. *Dějiny československé žurnalistiky, 3. díl Český a slovenský tisk v letech 1918 - 1944*. Český Těšín: Vydavatelství a nakladatelství Novinář, 1981, s. 73 - 80.

¹³ Duch novin, č. 6 - 7 z roku 1928. S. 162.

Tamtéž, s. 80.

¹⁴ Tamtéž, s. 53 - 59.

¹⁵ Tamtéž, s. 64 - 65.

¹⁶ Tamtéž, s. 70 - 71.

¹⁷ LAMAČ, Karel. Budoucnost kinematografie. Film 1, 1918, č. 1, 15. XII, s. 3. In HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 14.

¹⁸ Tamtéž, s. 15 - 19.

¹⁹ Tamtéž, s. 23 - 24.

- ²⁰ TEIGE, Karel. Foto kino film, Život 1922.
Tamtéž, s. 26.
- ²¹ Tamtéž, s. 26 - 34.
- ²² Tamtéž, s. 35 - 38.
- ²³ Tamtéž, s. 39.
- ²⁴ Podle Karla Teigeho. JAROŠ, Jan. Začátky českého myšlení o filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90. let vývoje československé kinematografie - příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 217. ISBN 80 - 7004 - 013 - 0.
- ²⁵ HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 43.
- ²⁶ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 141. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- ²⁷ JAROŠ, Jan. Začátky českého myšlení o filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90. let vývoje československé kinematografie- příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 219 - 220. ISBN 80 - 7004 - 013 - 0.
- ²⁸ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 150. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- ²⁹ KUBÍČEK, Jaromír & ŠIMEČEK, Zdeněk. *Brněnské noviny a časopisy od doby nejstarší až do roku 1975*. Brno: Univerzitní knihovna - Archiv města Brna - Musejní spolek, 1976, s. 128 - 129.
- ³⁰ DVOŘÁK, Jaromír. K nárysu literární kritiky na Moravě v letech 1918- 1938. In KUBÍČEK, Jaromír (ed.). *Kurt Konrad, spolutvůrce pokrokové kulturní politiky a literární kritika na Moravě v letech 1918 - 1938. Sborník z konference, Třebíč 13. října 1988*. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost, 1989, s. 104. ISBN 80 - 200 - 0468 - 8.
- ³¹ VLAŠÍN, Štěpán. *František Götz - teoretik a kritik wolkerovské generace*. In DVOŘÁK, Jaromír & VALOUCH, František (eds.). *K tradicím moderní české kritiky*. Ostrava: Profil, 1970, s. 127.
- ³² LAISKE, Miroslav. Přehled hlavních literárních časopisů 1897 - 1945. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, 682 s. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.
- ³³ STROHSOVÁ, Eva. *Česká literatura v letech 1918 - 1929*. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 179. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.
- ³⁴ Tamtéž, s. 159 - 161.
- ³⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *František Götz - teoretik a kritik wolkerovské generace*. In DVOŘÁK, Jaromír & VALOUCH, František (eds.). *K tradicím moderní české kritiky*. Ostrava: Profil, 1970, s. 128.
- ³⁶ KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv: *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 199. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.

- ³⁷ STROHSOVÁ, Eva. *Česká literatura v letech 1918 - 1929*. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 175. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.
- ³⁸ Tamtéž, s. 161 - 162.
- ³⁹ FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury A - G*. Praha: ACADEMIA, 1985, s. 537.
- ⁴⁰ KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv: *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 201. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.
- ⁴¹ STROHSOVÁ, Eva. *Česká literatura v letech 1918 - 1929*. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 175. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.
- ⁴² HÁJEK, Jiří. *Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě*. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997, s. 41. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.
- ⁴³ KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv: *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 201. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.
- ⁴⁴ HÁJEK, Jiří. *Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě*. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997, s. 36. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.
- ⁴⁵ BREGANT, Michal. *Avantgardní tendence v českém filmu*. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 140. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- ⁴⁶ BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Praha: Akropolis, 2009, s. 9 - 11. ISBN 978 - 80 - 87310 - 00 - 7.
- ⁴⁷ FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury K - L*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 1210. ISBN 80 - 200 - 0345 - 2.
- ⁴⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *František Götze - teoretik a kritik wolkerovské generace*. In DVOŘÁK, Jaromír & VALOUCH, František (eds.). *K tradicím moderní české kritiky*. Ostrava: Profil, 1970, s. 127.
- ⁴⁹ Tamtéž, s. 127.
- ⁵⁰ Tamtéž, s. 127.
- ⁵¹ STROHSOVÁ, Eva. *Česká literatura v letech 1918 - 1929*. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 160. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.
- ⁵² VLAŠÍN, Štěpán: *František Götze - teoretik a kritik wolkerovské generace*. In DVOŘÁK, Jaromír & VALOUCH, František (eds.). *K tradicím moderní české kritiky*. Ostrava: Profil, 1970, s. 127.
- ⁵³ FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury I - H*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 287. ISBN 80 - 210 - 2221 - 3.
- ⁵⁴ NOVÁK, Arne. *Lidové noviny, 2. 2. 1924*. In KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv: *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 207. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.

- ⁵⁵ BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Praha: Akropolis, 2009, s. 12, 20, 22. ISBN 978 - 80 - 87310 - 00 - 7.
- ⁵⁶ FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury K - L*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 1210. ISBN 80 - 200 - 0345 - 2.
- ⁵⁷ JEŘÁBEK, Čestmír: *V paměti a v srdci*. Brno: Krajské nakladatelství, 1961, s. 77. In BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Praha: Akropolis, 2009, s. 11. ISBN 978 - 80 - 87310 - 00 - 7.
- ⁵⁸ HÁJEK, Jiří. *Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě*. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997, s. 32. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.
- ⁵⁹ BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Praha: Akropolis, 2009, s. 19. ISBN 978 - 80 - 87310 - 00 - 7.
- ⁶⁰ HÁJEK, Jiří. *Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě*. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997, s. 32. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.
- ⁶¹ Tamtéž, s. 32.
- ⁶² KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv. *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 204. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.
- ⁶³ Tamtéž, s. 204.
- ⁶⁴ Tamtéž, s. 204.
- ⁶⁵ DVOŘÁK, Jaromír. K nárysu literární kritiky na Moravě v letech 1918- 1938. In KUBÍČEK, Jaromír (ed.). *Kurt Konrad, spoluvůdce pokrokové kulturní politiky a literární kritika na Moravě v letech 1918 - 1938. Sborník z konference, Třebíč 13. října 1988*. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost, 1989, s. 103. ISBN 80 - 200 - 0468 - 8.
- ⁶⁶ Tamtéž, s. 103.
- ⁶⁷ Tamtéž, s. 104.
- ⁶⁸ HÁJEK, Jiří. *Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě*. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997, s. 31. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.
- ⁶⁹ Tamtéž, s. 32.
- ⁷⁰ FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury I - H*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 287. ISBN 80 - 210 - 2221 - 3.
- ⁷¹ Host, 4, 1924/1925. In KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv. *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 208. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.
- ⁷² FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury I - H*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 287. ISBN 80 - 210 - 2221 - 3.

- ⁷³ HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910 - 1960*. Studijní texty pro distanční studium. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 2005, s. 23. ISBN 80 - 244 - 1139 - 3.
- ⁷⁴ Tamtéž, s. 23.
- ⁷⁵ SZCZEPANIK, Petr. *Stále kinema - antologie českého myšlení o filmu 1904 - 1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. ISBN 973 - 7004 - 136 - 9. S. 388.
- ⁷⁶ KRÁL, Petr. *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav, 1966, s. 5.
- ⁷⁷ Teige, Karel. Umění dnes a zítra. Revoluční sborník Devětsil, Praha: Vortelova Večernice, 1922. In KRÁL, Petr. *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav, 1966, s. 8 - 9.
- ⁷⁸ Tamtéž, s. 12.
- ⁷⁹ Teige, Karel. K estetice filmu. In KRÁL, Petr. *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav, 1966, s. 19
- ⁸⁰ Tamtéž, s. 30 - 36.
- ⁸¹ Tamtéž, s. 37 - 39.
- ⁸² TEIGE, Karel. Estetika filmu a kinografie. *Host III*, č. 6 - 7 (duben), 1924, s. 144.
- ⁸³ Tamtéž, s. 143 - 145.
- ⁸⁴ EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961, s. 61 - 63.
- ⁸⁵ TEIGE, Karel. Estetika filmu a kinografie. *Host III*, č. 6 - 7 (duben), 1924, s. 144.
- ⁸⁶ Tamtéž, s. 145.
- ⁸⁷ Tamtéž, s. 145 - 147.
- ⁸⁸ Tamtéž, s. 147 - 149.
- ⁸⁹ Tamtéž, s. 149 - 150.
- ⁹⁰ Tamtéž, s. 150 - 151.
- ⁹¹ Tamtéž, s. 151.
- ⁹² Tamtéž, s. 151 - 152.
- ⁹³ Tamtéž, s. 152.
- ⁹⁴ TEIGE, Karel. Moderní kinografie a Louis Delluc. *Host IV*, č. 4 (leden), 1925. S. 121.
- ⁹⁵ Tamtéž, s. 121 -122.
- ⁹⁶ Tamtéž, s. 122.
- ⁹⁷ Tamtéž, s. 122 - 123.
- ⁹⁸ Tamtéž, s. 121 -123.
- ⁹⁹ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 9 - 16. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.
- ¹⁰⁰ HUDEC, Z. 2000. *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927 - 1977)* [online]. [citováno 14. 3. 2011]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_06.pdf. S. 72.
- ¹⁰¹ Tamtéž, s. 69.

- ¹⁰² SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 19. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.
- ¹⁰³ HUDEC, Z. 2000. *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927 - 1977)* [online]. [citováno 14. 3. 2011]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_06.pdf. S. 69.
- ¹⁰⁴ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 24. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.
- ¹⁰⁵ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 86. ISBN 80 - 205 - 0295 - 5.
- ¹⁰⁶ HUDEC, Z. 2000. *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927 - 1977)* [online]. [citováno 14. 3. 2011]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_06.pdf. S. 69 - 71.
- ¹⁰⁷ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: rodní filmový archiv, 2007, s. 30 - 31. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.
- ¹⁰⁸ Tamtéž, s. 17, 34.
- ¹⁰⁹ HUDEC, Z. 2000. *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927 - 1977)* [online]. [citováno 14. 3. 2011]. Dostupné z WWW: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_06.pdf. S. 71.
- ¹¹⁰ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 35. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.
- ¹¹¹ Tamtéž, s. 39 - 41.
- ¹¹² KUČERA, Jan & SMRŽ, Karel. Bilance filmové sezony 1927 - 1928. *Host*, VII, č. 9 - 10 (červenec), 1928, s. 313.
- ¹¹³ Tamtéž, s. 314.
- ¹¹⁴ Tamtéž, s. 314.
- ¹¹⁵ Tamtéž, s. 315.
- ¹¹⁶ KUČERA, Jan. Bilance filmové sezony 1928 - 1929. *Host*, VIII, č. 8 (květen), 1929, s. 180.
- ¹¹⁷ Tamtéž, s. 181.
- ¹¹⁸ Tamtéž, s. 182.
- ¹¹⁹ KUČERA, Jan. Ernest Lubitsch. *Host*, VIII, č. 2 (listopad), 1928, s. 39.
- ¹²⁰ Tamtéž, s. 40.
- ¹²¹ Tamtéž, s. 40.
- ¹²² Tamtéž, s. 40.
- ¹²³ KUČERA, Jan. Frigo plavčíkem na sladké vodě. *Host*, VIII, č. 5 (únor), 1929, 120 s.
- ¹²⁴ KUČERA, Jan. Happy endy filmů s cowboy. *Host*, VII, č. 4 (leden), 1928, s. 111.
- ¹²⁵ Tamtéž, s. 112.
- ¹²⁶ Tamtéž, s. 112.
- ¹²⁷ Tamtéž, s. 112.

- ¹²⁸ Tamtéž, s. 113.
- ¹²⁹ KUČERA, Jan. Harry Langdon a světová renaissance náboženství. *Host*, VII, č. 6 (březen), 1928, s. 192.
- ¹³⁰ Tamtéž, s. 191.
- ¹³¹ Tamtéž, s. 191 - 192.
- ¹³² KUČERA, Jan. Film (*On hrdinou dne, Rudý kruh, Thérèse Raquin*). *Host*, VIII, č. 6 (březen), s. 144.
- ¹³³ Tamtéž, s. 144.
- ¹³⁴ Tamtéž, s. 144.
- ¹³⁵ KUČERA, Jan. Film (*Návrat, Zloděj lásky, Propast pohlaví, Peníze, Páter Vojtěch*). *Host*, VIII, č. 7 (duben), 1929, s. 168.
- ¹³⁶ Tamtéž, s. 168.
- ¹³⁷ Tamtéž, s. 168.
- ¹³⁸ Tamtéž, s. 168.
- ¹³⁹ KUČERA, Jan. Film (*Slaměný klobouk, Paní starost, Bouře nad Asií, Verdun, Visions d'Histoire*). *Host*, VIII, č. 8 (květen), 1929, s. 190 - 191.
- ¹⁴⁰ Tamtéž, s. 191.
- ¹⁴¹ Tamtéž, s. 191 - 192.
- ¹⁴² Tamtéž, s. 192.
- ¹⁴³ KUČERA, Jan. Le cinéma soviétique. *Host*, VIII, č. 4 (leden), 1929, s. 95.
- ¹⁴⁴ Tamtéž s. 96.
- ¹⁴⁵ KUČERA, Jan. Nacionálnost v internacionálním filmu. *Host*, VII, č. 9 - 10 (červenec), 1928, s. 278.
- ¹⁴⁶ Tamtéž, s. 278.
- ¹⁴⁷ Tamtéž, s. 279.
- ¹⁴⁸ Tamtéž, s. 280.
- ¹⁴⁹ Tamtéž, s. 279 - 282.
- ¹⁵⁰ Tamtéž, s. 282.
- ¹⁵¹ HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910 - 1960*. Studijní texty pro distanční studium. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 2005, s. 10 - 12. ISBN 80 - 244 - 1139 - 3.
- ¹⁵² EPSTEIN, Jean. Bonjour, Cinéma. *Host*, VIII, č. 9 - 10 (červenec), 1929, s. 216.
- ¹⁵³ Tamtéž, s. 217.
- ¹⁵⁴ Tamtéž, s. 216.
- ¹⁵⁵ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád- český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 27. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.

- ¹⁵⁶ GOUDAL, J. 1925. Surrealism and Cinema. In Hammond, P. 1978. *The shadow and it's shadow: Surealist Writings on the cinema* [online]. [citováno 4. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/GoudalSurrealism_.pdf>
- ¹⁵⁷ GOUDAL, Jean. Nadrealism a kino. *Host*, IV, č. 7 (duben), 1925, s. 200 - 201.
- ¹⁵⁸ Tamtéž, s. 201.
- ¹⁵⁹ Tamtéž, s. 202.
- ¹⁶⁰ Tamtéž, s. 202.
- ¹⁶¹ Tamtéž, s. 202.
- ¹⁶² Tamtéž, s. 202.
- ¹⁶³ Tamtéž, s. 204.
- ¹⁶⁴ BABORÁKOVÁ, M. 2010. André Maurois [online]. [citováno 4. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.spisovatele.cz/andre-maurois-i>>
- ¹⁶⁵ MAUROIS, André. Poesie kina. První část. *Host*, VII, č. 4 (leden), 1928, s. 103.
- ¹⁶⁶ Tamtéž, s. 103.
- ¹⁶⁷ Tamtéž, s. 103 - 104.
- ¹⁶⁸ Tamtéž, s. 106.
- ¹⁶⁹ Tamtéž, s. 107.
- ¹⁷⁰ MAUROIS, André. Poesie kina. Druhá část. *Host*, VII, č. 5 (únor), 1928, s. 129.
- ¹⁷¹ Tamtéž, s. 131.
- ¹⁷² Tamtéž, s. 132.
- ¹⁷³ Tamtéž, s. 130 - 132.
- ¹⁷⁴ Tamtéž, s. 132.
- ¹⁷⁵ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 144. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- ¹⁷⁶ KLIMEŠ, Ivan. Z počátků scenáristiky v českých zemích. *Illuminace*, IV, č. 2, 1992, s. 58. ISSN 0862 - 397X.
- ¹⁷⁷ Tamtéž, s. 59.
- ¹⁷⁸ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 145. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- ¹⁷⁹ TEIGE, Karel. *K filmové avantgardě*. C. d., s. 319. In BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 146. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- ¹⁸⁰ Tamtéž, s. 146.
- ¹⁸¹ BREGANT, Michal. Film. In BYDŽOVSKÁ, Lenka (ed.). *Český surrealismus 1929 - 1953*. Praha: Argo, 1996, s. 378 - 381. ISBN 80 - 7203 - 011 - 6.

- ¹⁸² MERHAUT, L. 1995. *Čestmír Jeřábek* [online]. [citováno 4. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=755>>
- ¹⁸³ JEŘÁBEK, Čestmír. Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy. *Host*, II, č. 5 (únor), 1923, s. 133 - 137.
- ¹⁸⁴ Tamtéž, s. 137 - 140.
- ¹⁸⁵ Tamtéž, s. 146.
- ¹⁸⁶ <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/glosar/Louis%20Delluc.pdf>> [citováno 5. 4. 2011]
- ¹⁸⁷ HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910 - 1960*. Studijní texty pro distanční studium. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 2005, s. 9. ISBN 80 - 244 - 1139 - 3.
- ¹⁸⁸ <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/glosar/Louis%20Delluc.pdf>> [citováno 5. 4. 2011]
- ¹⁸⁹ RAFFEL, Vladimír. Louis Delluc. Filmová dramata. *Host*, V, č. 6 (březen), 1926, s. 188.
- ¹⁹⁰ SAUDEK, E. A. Dva ruské filmy. *Host*, VI, č. 3 (prosinec), 1926, s. 81.
- ¹⁹¹ RAFFEL, Vladimír. Film. *Host*, VII, č. 3 (prosinec), 1927, s. 93 - 94.
- ¹⁹² Tamtéž, s. 94.
- ¹⁹³ Tamtéž, s. 95.
- ¹⁹⁴ ŠOUREK, Karel & STRASS, Karel. Filmová kritika. *Host*, VIII, č. 3 (prosinec), 1928, s. 64.
- ¹⁹⁵ Tamtéž, s. 64.
- ¹⁹⁶ Tamtéž, s. 65.
- ¹⁹⁷ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 23 - 24.

VYSVĚTLIVKY

^I Malá dohoda byla vojensko-politická aliance Československa, Jugoslávie a Rumunska, která trvala od roku 1921 do roku 1939. Základem byly dvoustranné vojenské smlouvy, které byly v roce 1922 doplněny smlouvami o politické a hospodářské pomoci. Malá dohoda měla podporu Francie. Cílem spolupráce těchto zemí bylo udržovat mír ve střední Evropě, zabránit restauraci Habsburků a anšlusu Rakouska. Činnost Malé dohody byla oficiálně ukončena v únoru 1939, kdy se Jugoslávie a Rumunsko zřeklo svých závazků vůči ČSR.

[KOLEKTIV AUTORŮ. *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999. svazek 5 - s. 43. ISBN 80 - 902555 - 7 - 4.]

^{II} V Praze vycházelo v roce 1926 přes 1400 novin a časopisů, v roce 1929 přes 1800. V roce 1930 vycházelo v Bratislavě 118, v Ostravě 74, v Ústí nad Labem 45, v Plzni 40, v Českých Budějovicích 35, v Olomouci a Opavě 32, v Košicích 31 a v Nitře 11 novin a časopisů.

[BERÁNKOVÁ, Milena & KŘIVÁNKOVÁ, Alena & RUTTKAY, Fraňo. *Dějiny československé žurnalistiky, 3. díl Český a slovenský tisk v letech 1918 - 1944*. Český Těšín: Vydavatelství a nakladatelství Novinář, 1981, s. 53.]

^{III} Podle Biografického katalogu časopisectva Republiky československé (Čs. ústav bibliografický. Praha 1921).

[BERÁNKOVÁ, Milena & KŘIVÁNKOVÁ, Alena & RUTTKAY, Fraňo. *Dějiny československé žurnalistiky, 3. díl Český a slovenský tisk v letech 1918 - 1944*. Český Těšín: Vydavatelství a nakladatelství Novinář, 1981, s. 58.]

^{IV} Společnost Československý film natočila například snímky *První chvíle československé samostatnosti* nebo *Triumfální příjezd prezidenta Masaryka*.

[BERÁNKOVÁ, Milena & KŘIVÁNKOVÁ, Alena & RUTTKAY, Fraňo. *Dějiny československé žurnalistiky, 3. díl Český a slovenský tisk v letech 1918 - 1944*. Český Těšín: Vydavatelství a nakladatelství Novinář, 1981, s. 70.]

^V Fotogenie není přesně vymezený estetický termín. Například Vítězslav Nezval rozpracoval dvě pojetí toho termínu. „*Fotogenie v onom čistě formovém slova smyslu je neustálé drama poměrů tvarů a pohybů ze světla a stínu. A fotogenie v širším slova smyslu je neustálé drama poměrů, tvarů a pohybů ze světla a stínu v ději.*“ [NEZVAL, Vítězslav. *Fotogenie*. Český filmový svět, 1925.] Jiří Voskovec charakterizuje fotogenii jako „*umění harmonizovat neměnná pravidla fotografie s uměleckým sujetem filmu.*“ [VOSKOVEC, Jiří. *Fotogenie a suprarealita*. Disk 2, 1925, s. 15.]

In [HRADSKÁ, Viktoria: *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 43.]

^{VI} Magický realismus je označení magické tendence především v malířském umění. Uplatňuje se zejména v rámci nové věčnosti a surrealismu.

[KOLEKTIV AUTORŮ. *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999, svazek 5 s. 23. ISBN 80 - 902555 - 7 - 4.]

Proletářská literatura byl směr v české literatuře, který se prosazoval zejména ve 20. letech 20. století. Ovlivnila ji tvorba ruských básníků, např. V. V. Majakovského, a česká sociálně orientovaná tvorba 90. let 19. století. Zdůrazňovala úlohu proletariátu, sociální boje, byla optimistická a přístupná lidovému čtenáři.

[KOLEKTIV AUTORŮ: *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999, svazek 6 s. 262. ISBN 80 - 902555 - 8 - 2.]

^{VII} Poetismus byl básnický směr v moderní české literatuře 20. let 20. století. Měl vštěpovat životní optimismus, zábavné veselí, radost ze hry. Soustředil se na smyslové okouzlení, citové prožívání. Kromě literatury ovlivnil i výtvarné umění, zejména tvorbu Toyen aj. Štýrského.

[KOLEKTIV AUTORŮ: *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999, svazek 6 s. 169. ISBN 80 - 902555 - 8 - 2.]

Surrealismus je mezinárodní umělecký směr, který vznikl v Paříži a projevoval se zejména mezi lety 1923 - 1939. Jeho představitelé chtěli vyjít vstříc přirozenému smyslu člověka pro obrazotvornost a fantazii, čerpali z učení Sigmunda Freuda. Teoreticky byl poprvé definován Andre Bretonem v *Manifestu surrealismu*.

[KOLEKTIV AUTORŮ: *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999, svazek 7 s. 336. ISBN 80 - 902555 - 9 - 0.]

^{VIII} Bauhaus, umělecká škola založená v roce 1919 W. Gropiem ve Výmaru. Byl centrem meziválečné výtvarné avantgardy, kromě toho zde byla i například divadelní dílna. V roce 1925 musel kvůli nacistům přesídlit do Dessau, 1932 do Berlína a v roce 1933 byl uzavřen.

[KOLEKTIV AUTORŮ: *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999, svazek 1 s. 331. ISBN 80 - 902555 - 3 - 1.]

^{IX} Slovo průmysl uvádím v závorkách, protože žádné z poetistických libret nebylo realizováno.

^X Expresionismus vznikl jako reakce na naturalismus a impresionismus a prosadil se zejména v Německu v letech 1910 - 1920. Do českých zemí pronikl až po válce. Expresionisté chtějí nastolit nový životní pocit, nejde jim o nové umění. Z jejich tvorby čpí neštěstí, bolest, prázdnota, zoufalství. Cíl bytí spatřují v láskyplném přetavení světa, nikoli v pokroku, díky kterému ke štěstí dojít nelze.

[KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv. *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 205. ISBN 80 - 7275 - 038 - 0.]

^{XI} Jan Zrzavý výtvarně upravil např. prvotní sbírku Svaty Kadlece nebo *Host do domu Jiřího Wolkera*.

^{XII} Teige často používá výrazu kino místo kinematografie či film, ale míní tím totéž.

^{XIII} Jako režisér se podílel na filmu *Pražský hrad* z roku 1947, který dokončil Elmar Klos. Samostatně režíroval např. *Pražský barok*, *Burleska* či *Stavba* u firmy Elektajournal.

[SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, přebal knihy. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.]

^{XIV} Karel Smrž byl filmovým teoretikem. Do roku 1931 byl redaktorem časopisu Elektajournal, kde poté navrhl Kučeru jako svého nástupce. V roce 1933 vydal knihu

Dějiny filmu, kde podal přehled o vývoji v jednotlivých zemích i technických možnostech kinematografie.

^{xv} Lyrosomie je vlastní teoretický koncept Jeana Epsteina. Považuje ji za metodu spolupráce mezi rozumem a citem, jakýsi jejich společný koeficient.

[HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910 - 1960*. Studijní texty pro distanční studium. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 2005, s. 10. ISBN 80 - 244 - 1139 - 3.]

^{xvi} Název Náčrt filmového tematu je uváděn ve svém původním znění.

SEZNAM FILMŮ A FILMOVÝCH ZPRAVODAJŮ UVEDENÝCH V TEXTU

AB-zpravodaj - filmový zpravodaj

Aktualita - filmový zpravodaj

Bahno - Louis Delluc

Batalion - Přemysl Pražský

Batův žurnál - filmový zpravodaj

Bouře nad Asii - Vsevolod Pudovkin

Burleska - Jan Kučera

Cirkus - Charlie Chaplin

Deglův žurnál - filmový zpravodaj

Elektajournal - filmový zpravodaj

Favorit journal - filmový zpravodaj

Frigo plavčíkem na sladké vodě - Charles Reisner, Buster Keaton

Generál - Buster Keaton

Horečka - Louis Delluc

Hrdina university - James W. Horne, Buster Keaton

Jeanne D'Arc - Carl Theodor Dreyer

Kabinet doktora Caligariho - Robert Wiene

Kid - Charlie Chaplin

Král králů - Cecil B. DeMille

Křižník Potěmkin - Sergej M. Ejzenštejn

Légiajournal - filmový zpravodaj

Matka - Vsevolod Pudovkin

Metropolis - Fritz Lang

Námořník - Edward F. Cline, Buster Keaton

Nanuk - člověk primitivní - Robert J. Flaherty

Návrat - Tenny Wright

On hrdinou dne - Ted Wilde, Lewis Milestone

Pařížská maitressa - Charles Chaplin

Páter Vojtěch - Martin Frič
Peníze - Marcel L'Herbier
Plzeňský žurnál - filmový zpravodaj
Pohádka máje - Karel Anton
Pražský barok - Jan Kučera
Pražský čtrnáctideník - filmový zpravodaj
Pražský hrad - Elmar Klos, Jan Kučera
Propast pohlaví - Robert Z. Leonard
Přednosta stanice - Ivan Moskvín
Rudý kruh - George Ridgwell
Silák - Frank Capra
Slaměný klobouk - René Clair
Starý Heidelberg - Ernst Lubitsch
Stavba - Jan Kučera
Symfonie velkoměsta - Herman Weinberg
Tak žije Paříž - Ernst Lubitsch
TherésRaquin - Jacques Feyder
Ticho - Louis Delluc
Vagabund - Roy del Ruth
Verdun, Visionsd'Histoire - LéonPoirier
Východ slunce - Fridrich W. Murnau
Zlaté srdéčko - Antonín Fencel
Zloděj lásky - AbramRoom
Zloděj z Bagdadu - Raoul Walsch
Žena odjinud - Louis Delluc

SEZNAM LITERATURY UVEDENÉ V TEXTU

Časopisy

Bytová kultura

Cinéa

České slovo

Český filmový svět

Der Mensch

Disk

Duch novin

Host

Index

Journal du ciné-club

La Revue Hebdomadaire

Lidové listy

Lidové noviny

Moravská orlice

Národní listy

Pásmo

Právo lidu

Revue svazu moderní kultury Devětsil

Rovnost

Rozpravy Aventina

Rudé právo

Socialistická budoucnost

Studentský časopis

Telehor

Var

Venkov

Zora

Knihy

4 texty pro film - Ludvík Toman
Drames de cinéma - Louis Delluc
Film - Karel Teige
Host do domu - Jiří Wolker
Knihy o filmu - Jan Kučera
Kreslený film - Jan Kučera
Poetika - Aristoteles
Předzvěsti - Čestmír Jeřábek
Tanec a film - Jan Kučera
Televize - Jan Kučera
Těžká hodina - Jiří Wolker
Tisíc a jedna noc
Vládcové a hvězdy Hollywoodu - Jan Kučera
Výzva - Čestmír Jeřábek
Zasklený člověk - Čestmír Jeřábek

Články, studie, sborníky, libreta, manifesty

Co je film? - Jan Kučera
Das Kinobuch - sborník filmových libret
Devětsil - sborník Devětsilu
Dosti Wolker! - článek z Pásma napsaný B. Václavkem, A. Černíkem, F. Halasem
Floriánovy šťastné časy - Otta Pick
Charlie Chaplin - Robert Florey
Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty - Max Brod
K estetice filmu - Karel Teige
L'Art Cinématographique - sborník přednášek francouzských teoretiků o filmu
Naše naděje, víra a práce - manifest Literární skupiny
Pan Odysseus a různé zprávy - Karel Teige, Jaroslav Seifert
Papoušek na motocyklu - manifest poetismu Vítězslava Nezvala

Poetismus - manifest poetismu Karla Teigeho

Proti kulturnímu optimismu - J. L. Fischer

Provázek od počasí - Karel Matěj Chod

Přístav - Karel Teige, Jaroslav Seifert

Sborník Literární skupiny - L. Blatný, F. Götz, Č. Jeřábek, Z. Kalista, J. Zamazal

Surrealism and Cinema - Jean Goudal

Trojí potřebné - Miloš Hlávka

Vzorný číšník - František Langer

Život II - sborník Devětsilu

SEZNAM ČLÁNKŮ VZTAHUJÍCÍCH SE K FILMU PUBLIKOVANÝCH V ČASOPISU HOST (PODLE ROČNÍKŮ)

I. 1921 - 1922

V prvním ročníku časopisu nebyl publikován žádný článek zabývající se filmovým uměním.

II. 1922 - 1923

JEŘÁBEK, Čestmír. *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy*. S. 133 - 146.

III. 1923 - 1924

TEIGE, Karel. *Estetika filmu a kinografie*. S. 143 - 152.

IV. 1924 - 1925

DELLUC, Louis. *Španělská slavnost*. S. 182 - 186.

GOUDAL, Jean. *Nadrealism a kino*. S. 200 - 204.

JEŘÁBEK, Čestmír. *Světlo. Náčrt filmového tematu*. S. 65 - 70.

TEIGE, Karel. *Moderní kinografie a Louis Delluc*. S. 121 - 123.

V. 1925 - 1926

RAFFEL, Vladimír. *Filmová dramata*. S. 188.

VI. 1926 - 1927

SAUDEK, E. A. *Dva ruské filmy*. S. 81.

VII. 1927 - 1928

KUČERA, Jan. *Happy endy filmů s cowboy*. S. 111 - 113.

KUČERA, Jan. *Harry Langdon a světová renaissance náboženství*. S. 191 - 192.

KUČERA, Jan. *Nacionálnost v internacionálním filmu*. S. 278 - 282.

MAUROIS, André. *Poesie kina*, I. část. S. 103 - 108.

MAUROIS, André. *Poesie kina*, II. část. S. 129 - 133.

RAFFEL, Vladimír. *Film*. S. 93 - 95.

KUČERA, Jan & SMRŽ, Karel. *Bilance filmové sezony 1927- 1928*. S. 313 - 315.

VIII. 1928 - 1929

EPSTEIN, Jean. *Bonjour, Cinéma*. S. 214 - 217.

KUČERA, Jan. *Bilance filmové sezony 1928- 1929*. S. 180 - 182.

KUČERA, Jan. *Ernest Lubitsch*. S. 39 - 40.

KUČERA, Jan. Recenze. S. 95 - 96, 120, 144, 168, 190- 192.

STRASS, Karel & ŠOUREK, Karel. *Filmová kritika*. S. 63 - 65.

SEZNAM ROČNÍKŮ HOSTA

- vycházelo vždy 10 čísel ročně
- první tři ročníky formát A3, poté A4

Ročník I - měsíčník literární skupiny

1921 - 1922

- vychází 15. každého měsíce
- odpovědný redaktor Bartoš Vlček
- redakční kruh: Lev Blatný, František Götz, Josef Chaloupka, Čestmír Jeřábek
- vychází v nakladatelství v Přerově
- rubriky: básně; prózy a dramatické ukázky; literatura, divadlo, výtvarné umění; obrazová část

Ročník II - měsíčník literární skupiny

1922 - 1923

- vychází 1. každého měsíce (s výjimkou srpna a září)
- řídí František Götz a Čestmír Jeřábek
- odpovědný redaktor Karel Hauke
- vychází v nakladatelství Obzor v Přerově
- rubriky: básně; prózy a dramatické práce; články kritické, eseje a poznámky; obrazová část

Ročník III - měsíčník literární skupiny

1923 - 1924

- odpovědný redaktor a vydavatel Václav Petr
- vychází 1. každého měsíce (s výjimkou srpna a září)
- řídí redakční kruh: Lev Blatný, František Götz, Čestmír Jeřábek, Zdeněk Kalista,
9 - 10 číslo řídí František Götz, Lev Blatný, Čestmír Jeřábek, Jiří Ježek, Jaroslav Seifert
- výtvarnou část řídí Josef Zamazal, v 9 - 10 čísle Karel Teige
- vychází v nakladatelství Václava Petra v Praze
- rubriky: básně; prózy a dramatické práce; Články kritické, eseje, poznámky a polemiky; obrazová část

Ročník IV - měsíčník pro moderní kulturu

1924 - 1925

- vychází 1. každého měsíce (s výjimkou srpna a září)
- odpovědný redaktor a vydavatel Václav Petr
- redakce: František Götz, Lev Blatný, Čestmír Jeřábek, do 3. Čísla Karel Teige, Jaroslav Seifert, Jiří Ježek
- výtvarnou část řídí Karel Teige, od 3. čísla Antonín Heythum
- vychází v nakladatelství Václava Petra v Praze
- rubriky: básně; prózy; články; panorama; obrazová část, divadlo, fotografie

Ročník V- měsíčník pro moderní kulturu

1925 - 1926

- vychází 1. každého měsíce
- redigovali Lev Blatný a Čestmír Jeřábek
- odpovědný redaktor Václav Petr
- výtvarnou část řídí Antonín Heythum
- vychází v nakladatelství Václava Petra v Praze
- rubriky: básně; prózy; články, eseje; referáty; vyobrazení; epigramy

Ročník VI - měsíčník pro moderní kulturu

1926 - 1927

- vychází 1. každého měsíce (vyjma srpen a září)
- redigovali František Götz a A. C. Nor
- odpovědný redaktor a vydavatel Václav Petr v Praze
- výtvarnou část řídí Antonín Heythum
- vychází v nakladatelství Václava Petra v Praze
- rubriky: básně; prózy; články, eseje atd.; referáty a polemiky; vyobrazení a karikatury; epigramy

Ročník VII - měsíčník pro moderní kulturu

1927 - 1928

- vychází 1. každého měsíce (vyjma srpen a září)
- redigoval A.C.Nor a A. M. Píša
- výtvarnou část vede František Muzika

- vydávalo nakladatelství Václava Petra v Praze
- rubriky: básně; prózy; články, studie, eseje atd.; panorama; informace; reprodukce a karikatury; epigramy

Ročník VIII - měsíčník pro moderní kulturu

1928 - 1929

- vychází 10. každého měsíce (vyjma srpen a září)
- odpovědný redaktor A. M. Píša (číslo 1-3), Václav Černý (číslo 4-10)
- výtvarnou část vede František Kovárna
- vydavatel a nakladatel Václav Petr
- rubriky: básně; prózy; články, eseje; panorama; vyobrazení

HOST A DEVĚTSIL

TEIGE, Karel & SEIFERT, Jaroslav: *Host* a Devětsil. Pásmo, I. ročník, číslo 7 – 8, 1924, s. 1.

„Opustili jsme redakci časopisu *Host*, kde chtěli jsme spolupracovati na vytvoření velikého časopisu celé generace z těchto důvodů:

1. Protože během čtvrt roku jsme poznali, že jen levice této generace, representovaná Devětsilem je opravdu moderní a tudíž veškero pracovní společenství se skupinami mimo Devětsil je ilusorní a bezúčelné.
2. Protože redakční obtíže byly násobeny netýkavkovitou mentalitou některých členů Literární skupiny, kteří vynucovali si otiskování svých nemožných prací na čelném místě listu. (Viz. Jeřábek v *Hostu* č. 3.) Rovněž referáty, které nám byly zasílány k povinnému otiskování vyznačovaly se tak směšným diletantismem, že nemohli jsme je v listě, za který jsme též odpovídali, za žádnou cenu otiskovati.
3. Pro obtíže nakladatelské a tiskárenské.
4. Protože po těchto zkušenostech otázky a potřeby generace přestaly nás naprosto zajímati.
5. Pracovní účastenství v *Hostu* nemohlo být udrženo ani při nejlepší vůli pana Františka Götze.

Seifert & Teige

SEZNAM CITOVANÉ A POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Knihy

- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 86. ISBN80 - 205 - 0295 - 5.
- BERÁNKOVÁ, Milena & MALEC, Karel. *Dějiny české žurnalistiky do roku 1945. Stručný přehled*. Praha: SPN, 1976, s. 31 - 46.
- BERÁNKOVÁ, Milena & KŘIVÁNKOVÁ, Alena & RUTTKAY, Fraňo. *Dějiny československé žurnalistiky, 3. díl Český a slovenský tisk v letech 1918 - 1944*. Český Těšín: Vydavatelství a nakladatelství Novinář, 1981, s. 53 - 82.
- BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1992, s. 137 - 174. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8.
- BREGANT, Michal. Film. In BYDŽOVSKÁ, Lenka (ed.). *Český surrealismus 1929 - 1953*. Praha: Argo, 1996, s. 378 - 381. ISBN 80 - 7203 - 011 - 6.
- BROUČKOVÁ, Veronika. *Srdce a smrt*. Praha: Akropolis, 2009, s. 7 - 27. ISBN 978 - 80 - 87310 - 00-7.
- DVOŘÁK, Jaromír. K nárysu literární kritiky na Moravě v letech 1918- 1938. In KUBÍČEK, Jaromír (ed.). *Kurt Konrad, spoluvůdce pokrokové kulturní politiky a literární kritika na Moravě v letech 1918 - 1938. Sborník z konference, Třebíč 13. října 1988*. Brno: Státní vědecká knihovna a Muzejní a vlastivědná společnost, 1989, s. 101 - 116. ISBN 80 - 200 - 0468- 8.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961.
- GABRIELOVÁ, Bronislava & MARČÁK, Bohumil. *Kapitoly z dějin brněnských časopisů*. Brno: Georgetown, 1999, s. 41 - 43. ISBN 80 - 86251 - 07 - 1.
- HÁJEK, Jiří. Hlavní tendence literárního časopisectví meziválečného období na Moravě. In KUBÍČEK, Jaromír & KORDIOVSKÝ, Emil (eds.). *Kulturní periodika na Moravě. XXIV. Mikulovské symposium 17. - 18. října 1996*. Brno: Moravská zemská knihovna, 1997, s. 29 - 39. ISBN 80 - 85048 - 67 - 1.
- HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 5 - 45.
- JAROŠ, Jan. Začátky českého myšlení o filmu. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90. let vývoje československé kinematografie - příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 213 - 227. ISBN 80 - 7004 - 013 - 0.
- KRÁL, Petr. *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav, 1966.
- KUBÍČEK, Jaromír. *Bibliografie novin a časopisů na Moravě a ve Slezsku v letech 1918 - 1945*. Brno: Státní vědecká knihovna, 1989, 80 s. ISBN 80 - 7051 - 000 - 5.
- KUBÍČEK, Jaromír & ŠIMEČEK, Zdeněk. *Brněnské noviny a časopisy od doby nejstarší až do roku 1975*. Brno: Univerzitní knihovna - Archiv města Brna - Musejní spolek, 1976, s. 128 - 182.

KUBÍČEK, Jaromír a kolektiv. *Časopisy české republiky 1919 - 1945*. Brno: Sdružení knihoven ČR, 2006. 405 s. ISBN 80 - 86249 - 35 - 2.

KUBÍČEK, Tomáš a kolektiv. *Literární Morava*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2002, s. 198 - 227. ISBN 80 - 7275 - 038-0.

LAISKE, Miroslav. Přehled hlavních literárních časopisů 1897 - 1945. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, 670, 679, 681, 682 s. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.

OLIVOVÁ, Věra & KVAČEK, Robert. *Dějiny Československa*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, 65 s.

RAK, Jiří. Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let. In KAŠOVÁ, Jana (ed.). *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje československé kinematografie- příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 9 - 15. ISBN 80 - 7004 - 013 - 0.

STROHSOVÁ, Eva. Česká literatura v letech 1918 - 1929. In MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.). *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. Století do roku 1945*. Praha: Victoria publishing, 1995, s. 155 - 182. ISBN 80 - 85865 - 48 - 3.

SVOBODA, Jan. *Skladba a řád - český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978 - 80 - 7004 - 132 - 1.

SZCZEPANIK, Petr. *Stále kinema - antologie českého myšlení o filmu 1904- 1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. ISBN 973 -7004 - 136 - 9.

SAUDEK, E. A. Dva ruské filmy. *Host*, VI, č. 3 (prosinec), 1926, 81 s.

VLAŠÍN, Štěpán. František Götz- teoretik a kritik wolkerovské generace. In DVOŘÁK, Jaromír & VALOUCH, František (eds.). *K tradicím moderní české kritiky*. Ostrava: Profil, 1970, s. 126 - 137.

Časopisecké články

DELLUC, Louis. Španělská slavnost. *Host*, IV, č. 6 (březen), 1925, s. 182 -186.

EPSTEIN, Jean. Bonjour, Cinéma. *Host*, VIII, č. 9 - 10 (červenec), 1929, s. 214 - 217.

GOUDAL, Jean. Nadrealism a kino. *Host*, IV, č. 7 (duben), 1925, s. 200 - 204.

JEŘÁBEK, Čestmír. Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy. *Host*, II, č. 5 (únor), 1923, s. 133 - 146.

JEŘÁBEK, Čestmír. Světlo. Náčrt filmového tematu. *Host*, IV, č. 7 (duben), 1925, s. 65 - 70.

KLIMEŠ, Ivan. Z počátků scenáristiky v českých zemích. *Iluminace*, IV, č. 2, 1992, s. 57 - 64. ISSN 0862 - 397X.

KUČERA, Jan & SMRŽ, Karel. Bilance filmové sezony 1927 - 1928. *Host*, VII, č. 9 - 10 (červenec), 1928, s. 313 - 315.

KUČERA, Jan. Bilance filmové sezony 1928 - 1929. *Host*, VIII, č. 8 (květen), 1929, s. 180 - 182.

KUČERA, Jan. Ernest Lubitsch. *Host*, VIII, č. 2 (listopad), 1928, s. 39 - 40.

KUČERA, Jan. Film (*On hrdinou dne, Rudý kruh, Thérèse Raquin*). *Host*, VIII, č. 6 (březen), 1929, 144 s.

KUČERA, Jan. Film (*Návrat, Zloděj lásky, Propast pohlaví, Peníze, Páter Vojtěch*). *Host*, VIII, č. 7 (duben), 1929, 168 s.

KUČERA, Jan. Film (*Slaměný klobouk, Paní starost, Bouře nad Asií, Verdun, Visions d'Histoire*). *Host*, VIII, č. 8 (květen), 1929, s. 190 - 192.

KUČERA, Jan. Frigo plavčíkem na sladké vodě. *Host*, VIII, č. 5 (únor), 1929, 120 s.

KUČERA, Jan. Happy endy filmů s cowboy. *Host*, VII, č. 4 (leden), 1928, s. 111 - 113.

KUČERA, Jan. Harry Langdon a světová renaissance náboženství. *Host*, VII, č. 6 (březen), 1928, s. 191 - 192.

KUČERA, Jan. Le cinéma soviétique. *Host*, VIII, č. 4 (leden), 1929, s. 95 - 96.

KUČERA, Jan. Nacionálnost v internacionálním filmu. *Host*, VII, č. 9 - 10 (červenec), 1928, s. 278 - 282.

MAUROIS, André. Poesie kina. První část. *Host*, VII, č. 4 (leden), 1928, s. 103 - 108.

MAUROIS, André. Poesie kina. Druhá část. *Host*, VII, č. 5 (únor), 1928, s. 129 - 133.

RAFFEL, Vladimír. Film. *Host*, VII, č. 3 (prosinec), 1927, s. 93 - 95.

RAFFEL, Vladimír. Louis Delluc. Filmová dramata. *Host*, V, č. 6 (březen), 1926, 188 s.

ŠOUREK, Karel & STRASS, Karel. Filmová kritika. *Host*, VIII, č. 3 (prosinec), 1928, s. 63 - 65.

TEIGE, Karel. Estetika filmu a kinografie. *Host*, III, č. 6 - 7 (duben), 1924, s. 143- 152.

TEIGE, Karel. Moderní kinografie a Louis Delluc. *Host*, IV, č. 4 (leden), 1925, s. 121 - 123.

TEIGE, Karel & SEIFERT, Jaroslav. Host a Devětsil. *Pásmo*, I, č. 7 - 8, 1924, 1 s.

VODIČKA, Timotheus. Základy umělecké kritiky. *Akord*, X, 1942, č. 1 (říjen), s. 6 - 16.

Slovníky, encyklopedie, lexikony, studijní texty

FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury A - G*. Praha: ACADEMIA, 1985, s. 537 - 539.

FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury I - H*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 287 - 288. ISBN 80 - 210 - 2221 - 3.

FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury K - L*. Praha: ACADEMIA, 1993, s. 1210. ISBN 80 - 200 - 0345 - 2.

HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910 - 1960*. Studijní texty pro distanční studium. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 2005, s. 9 - 12. ISBN 80 - 244 - 1139 - 3.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 1999. Svazek 1 - 331 s., ISBN 80 - 902555 - 3 - 1, svazek 5 - 23, 43 s., ISBN 80 - 902555 - 7 - 4, svazek 6 - 169, 262 s., ISBN 80 - 902555 - 8 - 2, svazek 7 - 336 s., ISBN 80 - 902555 - 9 - 0.

KUKLÍK, Jan & KUKLÍK, Jan ml. & ČORNEJ, Petr. *Dějepis 4*. Praha: SPN, 2005, s. 10 - 23. ISBN 80 - 7235 - 175-3.

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

BABORÁKOVÁ, M. 2010. André Maurois [online]. [citováno 4. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.spisovatele.cz/andre-maurois-i>>

GOUDAL, J. 1925. Surrealism and Cinema. In Hammond, P. 1978. *The shadow and it's shadow: Surrealist Writings on thecinema*[online]. [citováno 4. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/GoudalSurrealism_.pdf>

HUDEC, Z. 2000. *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927 – 1977)* [online]. [citováno 14. 3. 2011]. Dostupné z WWW: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_06.pdf> S. 69 – 72.

MERHAUT, L. 1995. *Čestmír Jeřábek* [online]. [citováno 4. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=755>>

<<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/glosar/Louis%20Delluc.pdf>> [citováno 5. 4.]

ANOTACE

Jméno: Adéla Beranová

Fakulta a katedra: Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název práce: Filmová publicistika časopisu *Host* v letech 1921- 1929

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík Ph.D.

Počet stran: 48

Počet znaků: 106 044

Počet příloh: 80

Počet titulů použité literatury a internetových zdrojů: 62

Klíčová slova: Devětsil, Literární skupina, *Host*, filmová publicistika, Karel Teige, Jan Kučera

Charakteristika:

Práce je členěna do tří hlavních částí. První část se zabývá uvedením do dobového kontextu. Zmíněna je politicko-kulturní situace od vzniku ČSR do roku 1938 se zaměřením na kulturu Moravy a filmový průmysl. Dále se zaměřuje na žurnalistiku ve stejném časovém rozpětí a chápání filmu od druhé poloviny 10. let do konce let dvacátých.

Další část pojednává o dvou nejdůležitějších spolcích mladé generace - Literární skupině a Devětsilu. Uveden je jejich vznik i důvody k zániku, programová orientace a členové. Rovněž je podána charakteristika *Hosta*, který vznikl v roce 1921 jako časopis Literární skupiny.

Třetí část mapuje filmovou publicistiku časopisu *Host*.

PŘÍLOHY

Francie

Básníku toť Parnas moderní je
Mont Blank vzdušný a modře průsvitný
Básník za mříží města ztracen žije
Jak malované pohledy z dálky přicházejí dny
Nejvíc jsi miloval ty v barvě trojí
To v barvě krásné Francie
Pastýřské musy dnes přijdou ve světnici tvoji
Za oknem Mont Blank jak růže se rozvíje

Austrálie

Noc kvete jak hluboký modrý strom V
korálovém moři hvězdnaté lodi plují To
stateční námořníci Jack a Tom Všechny
vás tisíckrát pozdravují
Svítilící Medusy tonou v moři hlubokém
Vánoční ostrovy v Tichém oceáně
Vzpomeňte vzpomeňte na lodi prosté v dětství
svém Básníku to písně kolední jsou známé

Itálie

Francesca slíčná stane tu Don Beppo zde
čláhá v sněhu Kord v ruce má a rudý kabát
z sametu Červené lodi dnes odplují od
římských břehů
FranCesca slíčná zelené oči má Hrot kordu lesklý
ve sněhu hoří jimi Večer si básník na starý obraz
vzpomíná Trojbarvý leden svítí uprostřed zimy

Kuba

Černoška v lehounce bílé krinolině

Modrý dým doutníku ji pozvedá Kol
dokola tančí černošky jiné Každá tak
lehounká tak lehounká
Červené oči svítí jim
Na podiu hudba monotónní
Černošky v krinolinách pohybem lehounkým
Neslyšně tančí kol dokola se kloní

Švédsko

Daleko v modrých krajinách půlnočních Žlutá
lampa pod nebesy Laponci žlutí ve sněhu na
saních V půlnočních krajinách kdesi
Hedvábí modré a žlutavé
Lesk je tak svítivě hladký
Mdlá lampa jež zavěšena je u nebe
Daleko Laponci po sněhu věčně jedoucí zpátky

Venezuela

To řeka Orinoko je Má mnoho krásy na dně
Indiáni tam táhnou po břehu Ty hvězdy v řece
jsou jako na světě žádné
To modrá řeka lásky je Obrázek
nejmilejší kdysi Dvě jména Zdeněk a
Marie Na vlastní dětství pomyslí jsi
si

ČESTMÍR JERÁBEK

PODIVUHODNÝ PŘÍPAD RODINY JACKSONOVY

Film o 3 dílech
Díl první.

Poledne na Broadway. Automobily. Tisíce brouků o kovových

krovkách. Světlemodrý prapor oblohy nad vrcholky domů- Vlajky U. S. A. Strážníci s gumovými taktovkami. Víř, jenž jest krásný, neboť jest písní toho velikého netvora, který se zve New-York.

— *Před obchodem Johna Flintwinche prodával malý Jimmy den co den své noviny.* —

Na této široké a velkolepé ulici bylo obzvláště trapno státi v roztrhaných kalhotech a ukazovati kůži, probleskující nestydatě. Jimmymu bylo 16 let a nyní nesměl hleděti nahoru? k obloze, ale do očí lidem, kteří spěchali po chodníku. New-York Herald! New York Times! Bílé plachty novin se podobaly křídílům ohavného ptáka, jenž se vrhal na muže, duše je a pohřbívaje svým peřím.

— *Srdce Jimmy ho nebylo již srdcem dítěle.* —

A to bylo neštěstím toho šestnáctiletého, jenž se žhavýma' očima čas od času prokousal vlnou zástupu, aby spočinul užasle a zbožně na bílé prodavače v krámu Johna Flintwinche. Té ženy, podobné smetaně a jahodám! Nešťastných kalhot, zděra- vělých stářím a pokrytých nečistotou! New-York Herald t Centy zvonily v kapse a najednou se prodavačka usmála na černého hochu s novinami přes ruku. Y¹ždy přesně ve dvanáct se usmívala na litmého. Život je krásný ! Ulice je krásná r Hodně centů, hodně dollarů, aby si Jimmy mohl sednout do auta a pozvat tu krásnou ženu u Johna Flintwinche na vyjížďku-

— *Nelly, sestra Jimmy ho.* —

Stávala před divadlem, nabízejíc chodcům květiny, a leckdo z těch, kteří kupovali, byl by přijal raději květinu živou místo růží na ošatce. Jak se toto chudé děvče mohlo líbit tolika mimojducím! Mělo oči jako dva černé úplšky a když tram- way zvonily, vonělo k růžím a růže se podobaly krvi a teď tu stál ten, který přicházel každého dne okolo poledne.

— *Dobrý den. Dosud kvetou růže na newyorkských ulicích.* —

Pro toho mladého muže v zeleném kabátě měla Nelly nej- krásnější růži a nejzbožnější úsměv. Den co den jí pálily peníze, jež jí platil do zdráhavé dlaně, ale konečně! Snad jí jednoho dne doma v truhlici vyroste bohatství. Ohromné množství dollarů.

— *Také Nelly snila o velikém štěstí.* —

Potom by přestala bída. Seděla by doma jako ty nepopsatelné dámy z paláců- Ve všech koutech pokojů by stály vásy s květinami. Nesmírné bohatství.

— *Probuďte se, maličká. Mohlo by se vám státi, že by vás někdo povallil.* —

"To byl strašník. Nelly procitla. Zastyděla se strašlivě za své bídné cáry a za svá nahá lýtka pod krátkými sukněmi. Ale pak jí v duši zazpívala vzpomínka na mladého muže v zeleném kabátě a oči se jí rozesmály. Dověděla se, že je průvodčím u podzemní dráhy. Kupujte růže! Kupujte růže! Kupujte čerstvé růže!

— *Žatím otec Jackson pracoval na nároží ulice 74.* —

Dvacet let tu slídil po střevicích obecnstva, vrhaje se vlčím pohybem k nastavené botě, aby ji učinil podobnu ebeuovému zrcadlu. Byly to dokonalé výkony a starý Jackson nehodlal měniti s nikým z těch, kteří se honili za dollarem na zemi, pod zemí a nad zemí. Tuhle prostě viděl výsledky. All right. Žvýkaje tabák dopřával si zábavy, ježe vousy na děvčata jako obluda. Byla to jeho zásluha, mohli-li se lidé v jeho ulici shlížeti ve svých střevicích, a stalo-li se, že někdo odmítl •světití se jeho skvělým kartáčům, usklíbal se sebevědomě, protože věděl, že to jeho škoda nebude.

— Jimmy a Nelly mohli být právem hrdí na svého otce, jen z pracoval deseti koňskými silami. —

Komu mohlo záležeti na mizerném dolaru! Starému Jackso- noví nikoliv. Neboť starý Jackson byl gentleman, jenž nepracoval pro mamon Dřel se pro radost z práce. Well. —

— Jak trávila čas Mrs. Jacksonová? —

Vycházejíc z názoru, že humor jest kořením života, neplácla Mrs. Dingleyovou mokrou hadrou po tváři, ale ještě jí přisvěčila: »Ano, děme se jako psi. Má to však smysl Práce nám jde dobře od ruky. Vy ovšem nevíte, co je rodina, Mrs- Dingleyová«. — »Slyšela jsem«, pokračovala stará Meg jedovatě, »že se scházíte jen jednou do týdne, a to v neděli u oběda. Dřou-li se takhle čtyři lidé od rána do noci, koukají z toho- na konec pěkné peníze. To se ještě dočkáme, že vám tu jednou budeme prát vaše prádlo spolu s prádlem bohatého panstva z paláců.« — Místnost byla nasycena parami a pradelny div že nepukaly smíchem nad svými košilemi. — »A bylo by to něco hříšného, kdyby potkalo štěstí přičinlivého člověka?« založila Mrs. Jacksonová ruce v bok a nabdla očima Meg Dingleyovou. »Tlachavá huba nenadělá dolarů, paní Dingleyová, to je věc jistá jako bůh na nebi.« — »Ale vaše prádlo bych přes to nikdy nevzala do svého hrnce!« odsekla Meg a rozhlédla se vítězoslavně kolem prádelny.

— Mrs. Jacksonová opouštěla prádelnu pozdě na večer. —

fo úzkých schodech vystoupila do chudého obydlí, jež pavouci dávno zapředli do svých černých sítí, a padla těžce na lavici v kuchyni. Teď teprve bylo nutno uvařit trochu jídla pra čtyři hladové krky, a tak odpočinek Mrs. Jacksonové netrval déle čtvrt hodiny.

— Dnes se mi stala zvláštní příhoda. —>

Starý Tom Jackson při večeri rád vypráví. Ale dnes má ta-

lcový hrdinský výraz, jako by se právě byl vrátil z Divokého Západu. V jeho prstech je elektřina. Vousy žijí. V ústech mu praskají plameny. Brambory — oh, brambory, to jsou dnes granátová jablka! »Tak tedy: Sedím a čekám. Najednou starý gentleman. Stříbro na hlavě a zlato v ústech. Není libo setřít prach s obuvi? — Yes. — Zvláštní úzká noha. Intellekt. Well. Pán platí! Najednou zbledne jako čistý kapesník. Bác ! Zachytím ho. Nic to není, jen mdloba. Ale při tom stáří ... Zavolám auto a jedu s pánem podle navštívenky. Celou cestu byl bez sebe. Přijedeme na místo. Dům z bílého mramoru. Zazvoním. Teď se vzpamatoval a řekl: — Jsi poctivý chlap. Děkuji. Dobrý den. — Při tom si ohmatá val kapsy. Podivín. Prý o něm ještě uslyším. Dobrá. — Byl to velmi zvláštní případ. Prsty se mu chvěly jako slečince.« — »Nebylo na blízku strážníka ?« •ozval se Jimmy z kouta světnice. — »Jakého strážníka?« — »V té chvíli totiž, kdy tak zbledl, jak jste povídal.« — Jimmy studoval život a měl intuici. — »Nesmysl. Skvělý gentleman. First quality.« — Jimmy neodpověděl. Myslíl na ženu v kramě Johna Flintwinche a najednou shodil kalhoty. — »Jehlu a nit!«

— Dal se do práce. Nelly myslila na pokoje s květinami a na mladíka v zeleném kabátě. Zakusovala své sny osoleným bramborem. Avšak příští měsíc si určitě koupí nové punčochy.

— »Meg Dingleyová je nejjedovatější tvor po té dračici, kterou zabili v pohádce.« uvažovala paní Jacksonová nad starým sná- fem a pojednou zavřela knihu s prudkým klapnutím: »Amy- -slím, že mi přec' jen jednou bude prádlo prát ta stará čarodějnice! Něco mi tak říká tady uvnitř, na mou duši.« — »V žaludku?« zatehtal se Tom Jackson, ale myslil na starého gentlemana, Jackson byl poctivý chlap a nikdy ještě nikomu nevytáhl z kapsy tašku s bankovkami.

Díl druhý.

— -Jednoho poledne byla rodina, Jacksonova velmi překvapena. — Kdoši zaklepal na dveře a byly to tak zvláštní zvuky v bytě

že by mne mohl Jimmy doprovázet. Slýchal jsem, že se takové věci provádějí před svědky.« — Dobrá. Jimmy si umyl ruce a obličej — »Výkroče pravou nohou,« řekla paní Jack-sonová a spolkla několik hořkých slz. — »Pojedeme podzemní drahou,« poznamenal Tom, aby zakryl rozpaky. — »Podzemní drahou?«, vyhrkla Nelly. — »Ano, je to tak nejlépe.« — Odešli.

— *Mr. A. H. Smith byl úctyhodný muž.* —

Proto oba Jacksonové pocítili chvění v kolenou, když stanuli v nádherné předsiní jeho obydlí. — »Nemáme svléci střevice?«, otázal se Tom sluby, zkoumajе vyleštěné parkety. Sluha nepohlédl dolů k těm dvěma ubožákům, nicméně poznamenal vzdáleně: »Nikoliv. Zde nejsme v Orientě.« — Vpustil je do úřadovny ctihodného A. H. Smitha. — »Případ Jackson?« uvítal je hlasem, jenž zněl nebeskými chorály. Přisvědčili a usedli na okraj pohovky. Mr. A. H. Smith rozevřel veliký papír. Měl nepopsatelně krásný hlas. Nuže :

— *Professor William Ripley odkazuje panu T. Jacksonovi, ctdíki bot, tam a tam, sto tisíc dolarů Za 'prokázané služby.* —

IMlčení. V té chvíli se Mr. A. H. Smith podobal starozákonnímu proroku. Složil papír a pronesl dojatě: »Neslyšel jsem dosud, že by se ctdíčům bot platilo takovýmihle způsobem. V každém případě jste asi znamenitým ctdičem bot. Doufám, že se stanete mým dodavatelem.« — »Zajisté.« vykoktal starý Tom, »jsem, vám k, službám kdykoliv na rohu ulice 74.« — Mlčení. Mr. A. H. Smith se přehraboval ve spisech. — »Směl bych se dovědět,« vypravil ze sebe Tom Jackson, »kdo je -onen ctihodný William Ripley?« — Notář vytáhl obočí a jeho rty pronesly přísně: »Žertujete, příteli Jacksonové?« — »Ba nežertuji«, odvětil Tom Jackson s malou dušičkou, »neboť se věru nerozpomínám, že bych byl kdy v životě prokázal službu nějakému profesorovi Ripleyovi.« — Ale v té chvíli ucítil, že ho Jimmy kope nohou pod stolem. — »Starý gentleman, který

Jacksonových, že ti čtyři lidé celí ztrnuli. — Snad to není starý gentleman? — blesklo hlavou Tomovi. — Nebude to přece prodavačka Johna Flintwinche ... — ulekl se Jimmy a sáhl si mechanicky na stehna. — Průvodčí od podzemní dráhy? — zbledla Nelly a myslila křečovitě na nové punčochy.

— »Chraň bůh, stojí-li tam za dveřmi Meg Dingleyová, zdvihla si brýle paní Jacksonová a její hlas zněl skoro hrozivě, »Můj byt není prádelna a zde by také přestaly všechny inteligentní ohledy.« —

— *Byl to Mr. Monkhouse, soused Jacksonových.* —

Podivný človček. Skrovný uzlík kostí a kůže, ale dravčí zraky za velkými koštěnými okuláry. V županu. — »Dobrý den Tuhle jsem pro vás převzal psaní. Smím se posadit?« — »Prosím. Právite, že psaní?« Hlas Toma Jacksona se třásl. Deset roků nedostali dopisu. Bylo to ošklivé. K tomu ještě tenhle starý ďábel, jenž byl zlym svědomím celého stavení. Ale paní Jacksonová projevila odvahy. — »Nuže psaní. Psaní jako psaní. Sem s ním.« — Vytrhla je z rukou Tomových a otevřela obálku. Jimmy přiskočil a četl rychle a hlasitě:

— *Řačte se co nejdříve dostavili Ic notári A II, Smithovi. Adressa»*
Ve věci dědictvé. —

Poslední tři slova byla podtržena. Mrs. Jacksonová upustila dopis na podlahu. Tom Jackson zahromoval. Nelly zbledla, Jimmy se rozhlížel vítězně. Mr. Monkhouse sňal okuláry a čistil skla. Potom vstal a řekl příjemně: »Doufám, že nezapomenete, kdo vám doručil tento důležitý list.« — Uklonil se a -odešel. Nikdo z Jacksonů mu ne pokynul na pozdrav.

— *Paní Jacksonová, prosím, abyste mi vyklepala svatební šaty.* —

Tom Jackson nemohl se přece bagatelisovati. Notář je notář. Ale svatební šaty ho naladily trochu sentimentálně. — »Myslím,

omdlel tenkrát na ulici ..« — Jacksonův obličej zazářil. — »Neměl ten dobrý professor hlavu jako mléko a tuhle v levém koutku úst veliký zlatý zub? Vysoký, růžový ve tváři, ruce dlouhé a úzké jako slečinka?« — »Zajisté,« upokojil se Mr., A-H. Smith a pojednou se tiše pousmál.

— *Dovolte, abych vám blahopřál, pane Jacksone.* —

Opustili kancelář, uklánějící se k zemi a nemocní horečkou štěstí, a lokaj za dveřmi věděl už, že ruce těchto dvou návštěvníků mohly by rozdávati dolarity.

— *Směl bych vám opráSiti kabát, Mr. Jacksone ?* —

Najali si auto. Byl to neslýchaný případ v ulici 74. a ve všech kuchyních se mluvilo o dědictví Jacksonových. Mr. Jackson a syn vystoupili na nádvoří a nevsímajíc si zástupu zvědavců kráčeli klidně a důstojně ke dveřím svého příbytku. Mrs. Jack-sonová uvítala je se slzami v očích a se starým snáhem pod paží. Nelly zbledla a hleděla jim přes ramena, jako by čekala, že za nimi vstoupí ještě někdo třetí. Starý fackson se pokřižoval a řekl ze zoufalou vážností :

— *Pomodleme se dříve, nežli začnu vyprávět.* —

Potom, když došeptali modlitbu, řekl slavnostně: »Starý gentleman umřel. Profesor - podivín. Odkázal nám sto tisíc dolarů. Mně — Tomu Jacksonovi, rozumíte? Za prokázané služby, ano — jedenkrát sto tisíc dolarů.« - Ve dveřích se objevila ptačí tvář Mr. Monkhouse.

— *Nezapomněl jste na toho, kdo vám přinesl tuto šťastnou zprávu*

Mr. Jacksone? —

D i l t ě t í .

Před stavením Jacksonových. Svěží zelená zahrada obklopuje

tuto klidnou a vlídnou budovu. U železných vrátek upoutá pozornost příchozího mosazná tabulka s nápisem :

— *Tomáš Jackson, soukromník.* —

Paní Meg Dingleyová četla dlouho tuto lesklou tabulku, nežli se odvážíla vstoupiti. Trávníky po obou stranách stezky se podobaly měkkým kobercům. Otevřel jí sluha. »Mohla bych mluvití s paní Jacksonovou?« - »Ohlásím vás«, změřil jí nedůvěřivě, až se jí před očima ztmělo. Stoupala po širokých schodech a usedla do křesla v saloně. Ruka v rukavičce rozhrmula portieru a vešla tlustá dáma s lorgnonem

— *Pro boha, jste to opravdu vy, paní Dingleyová ?* —

— *Pro boha, jste to opravdu vy, paní Jacksonová ?* —

Raka v rukavičce stiskla masitou ruku bodré pradleny. Usedly na pohovku a prostupovaly se lačnými pohledy. Bože, jaký osud, jaká náhoda! — »Točí se mi hlava«, pronášela těžce paní Dingleyová, »pomyslím-li na to veliké štěstí, které vás potkalo.« - »Věřila jsem vždy osudu«, odvětila paní Jacksonová, nevdalujíc lorgnonu od očí. — »Ach, ano«, pokračova- vala ubohá Meg, »osud bývá vskutku slep. Co by bylo plátno na příklad mně, kdybych věřila v osud sebe víc?« »Hlavní věc je inteligence«, podotkla paní Jacksonová důrazně a kynula lorgnonem. »Věra je něco zcela inteligentního, jak říkává náš přítel notář, a věra anticipuje « - Meg Dingleyová polkla slinu a otázala se účastně: »Od které doby vám slábne zrak, paní Jacksonová?« - Paní Jacksonová se usmála znaveně: »Trávím většinu času nad knihami. Co pak by si člověk počal bez literatury? Někdy bych si vyplakala oči nad těmi konsternacemi, věřte mi. Je toho příliš na můj starý zrak.« - Mlčení. — »Proto jsem vlastně nepřišla, dra- osměřila se konečně Meg Dingleyová. »Co bych vám představila, dra- há paní Jacksonová? Žijeme v bídě a proto jsem se odvážíla

tohoto kroku, který vás snad překvapí« Sklopila zrak. — »Jaké pak rozpaky, milá paní Dingleyová! K pobídla ji Mrs. Jacksonová.

— *Niže, přišla jsem nabídnouti rodině Jacksonů služby našeho závodu. Jsme prvotřídní
prádelna a Mrs. Jacksonová bude plně spokojena.* —

Takové věci se dály v saloně domu Jacksonova, zatím co v prvním poschodí Mr. Jimmy Jackson divoce přecházel mezi oknem a dveřmi svého pokoje.

— *Ani bys nevěřila, Nelly, jak jsem nespokojen!* —

Nelly pozorovala melancholicky své hedvábné punčochy a byla ráda, že mohla na chvíli opustit svůj pokoj, jenž byl přeplněn vůněmi růží a kosatců. — »Ani bys nevěřila, jak jsem nespokojen! Ta hloupá husa na Broadway mne v těchhle slušných šatech vůbec nepoznala. Dokud jsem stával na chodníku ve svých roztrhaných kalhotkách, měla pro mne dosti úsměvů! Ale takové jsou ženy Něco ti však řeknu, Nelly«, zastavil se zčervenalý ve tváři. »Dokud jsem stával jako žebrák před krámem Johna Flintwinche, zdálo se mi to děvče vtěleným andělem. Byly to nesmírně šťastné dny, na mou duši, a teď mi připadá, že tam na chodníku se žilo krásněji nežli tuhle v tom báječném stavení!« —

— *Také Nelly vzpomínala minulých dob.* —

Cožpak se opravdu za ten krátký čas tolik změnila, že pro ni průvodčí v zeleném kabátě neměl jediného pohledu? Dala se zavést k divadlu, kde za oněch časů nabízela růže na ošatce, a s tlukoucím srdcem čekala příchodu svého starého přítele. Objevil se s úderem dvanácté a stanul zmateně na místě, kde se kdysi procházelo děvče s nahými lýtkama. — Nelly zmírala úzkostí a jen přítomnost šoférova jí zabránila vykřiknout. Průvodčí zpozoroval oči, hořící pod širokým klob

boukem, ale jakoupak cenu měl pro něho pohled dámy v bohaté kožesině? Vzdálil se zklamán a roztrpčen. Nelly padla do kouta a přitiskla šátek na oči. V té chvíli cítila propast, již mezi ní a krásným průvodčím vyhloubilo nešťastné dědictví.

— *Dopátím-li se, vím co udělám!* —

zakončil Jimmy své podrážděné úvahy a podíval se nenávistně na své vyžehlené kalhoty. — »Ráda bych věděla, co hodláš udělat«, odpovíděla Nelly nedůvěřivě. — »Uvidíš!« vykřikl Jimmy, »ale tolik ti povím už dnes, že se duše nevymění tak snadno jako kalhoty.« —

— *Zatím Mr. Tom Jackson, soukromník, procházel se jako obvykle
blízkou alejí.* —

Byl to nyní ctihodný a vážný muž, jehož manželzy se stále leskly holubičí čistotou. Prošedivělý vous dodával mu vzezření učenice a ze zadu se skoro zcela podobal svému příteli notáři. Proč zvolil právě tuto nepatrnou alej za cíl svých každodenních procházek? Na jejím konci, kde ústila v živou ulici, měl stánek Billy Penn, mladík dvacetiletý, cídič bot. — »Nestačí mít kartáč a leštidlo«, říkával mu často pan Jackson, pokyvuje hlavou nad jeho výkony, »nestačí mít kartáč a leštidlo, abychom byli dobrými cídiči bot. K tomu třeba i duše.« — Ale Billymu stačil kartáč a leštidlo a mračil se nejednou, křišišoval-li Mr. Jackson jeho práci v přítomnosti zákazníkú.

»Měl byste se jednou sám chopit kartáče«, vybuchl kdysi, když v něm hněv překypěl, »viděli bychom, kolik párů střeveců byste vyčistil svým duševním kartáčem!« — Mr. fackson odložil vážně hůl a přiblížil se k stánku cídičovu. — »Přijímám«, pronesl klidně, jako by uzavíral sázku, a chopil se kartáče Byla to skvělá práce, již tu vykonal na střevecích zákaznickových, a když ji ukončil umazán a začerněn, nezdržel se Billy obdivného vykřiku: »Na mou duši, pane, otáčíte se při

práci, jako byste měl v rukou třicetiletou praxi cídiče!« — »Duše je to, příteli«, odvětil Mr. Jackson, upravuje si potřísněné manžety, »a zdědíte li někdy sto tisíc dolarů, poznáte teprve, byl-li jste ve svém dřívějším životě poctivým chlapem a dobrým pracovníkem. —

— *Prohlah, Tome Jackson, vždyť jste celý umazán.* —

Mr. Jackson a Billy Penn zahlédli auto, v němž tlustá dáma posunkovala zoufale lorgnonem. — »Na shledanou*, řekl Mr. Jackson malodušně a vydal se zvolna k povozu. — »Jsi to opravdu ty, Tomáši?« hořekovala Mrs- Jacksonová, zatím co se šofér záhadně usmíval. — »Udělal jsem lekci tam tomu hlupákovi«, odvětil Mr. Jackson a usedl ke své manželce. Auto se vřítlo do ulice- — »V nynějším světě duše už skoro nenalezneš«, uvažoval Mr. Jackson za jízdy. »Práce pozbývá smyslu. Za našich časů bývalo lépe. Tenkrát se nepracovalo pouhýma rukama.« — Mrs. Jacksonová mlčela ve svém koutě uraženě. — »Rozumím vám, drahá paní Jacksonová«, pokračoval klidně Mr. Jackson. »Zbohatli jsme. Chudí lidé chtějí vždy zbohatnout. Je přece pitomé chodit pěšky ulicí a nechat se postříkat automobilem. Podívejte se, paní Jacksonová: Naše rodina, to byl takový chudý svět, který se najednou vysvobodil z otroctví. Ale do toho nového světa jsme si přinesli starou zotročenou dušičku. Je to iprzuté. Byli jsme svým štěstím zaskočení.« — »Podívejte se na naše děti!« vybuchla Mrs. Jacksonová podrážděně, »o těch přece nebudete tvrdit, že nemají duši připravenou pro ten nový lepší svět!« - Auto zahnilo do široké třídy. »Haló!« vykřikl Mr. Jackson a vyklonil se z povozu. »Rychle, milá paní Jacksonová, tu jsou divy nad divy!«

— *New York Herald! New York Times!* —

Mrs Jacksonová spatřila svým lorgnonem firmu Johna Flint- winche a na chodníku otrhánka, vyvolávajícího jména časopi

sů. Blížilo se poledne a tvář hochova se zvolna rozzařovala k šťastnému úsměvu. »jimmy!« vyrazila Mrs. Jacksonová srd- cervoucí výkřik a klesla do podušek-

— *Ano, byl to vskutku Jimvíj v nefašované podobě své minulosti.* —

Lidé se nahrnuli k autu, když zahlédli otrhánka v živém rozhovoru s ctihodným gentlemanem v povoze, a také prodavačka z krámu Johna Flintwinche se ukázala na chodníku »Snad jsi tu naposledy nestál k vůli téhle osobě? zabručel Mr. Jack- son, vida zoufalou tvář Jimmyho, obrácenou k mladé ženštině. »Jen si ji prohlédni hezky při světle.« — Vskutku, prodavačka nebyla zdaleka krasavici, octla-li se v plném denním světle na ulici, a Jimmy měl dosti rozumu, sby si přiznal tuto hroznou skutečnost, jež ho omračovala. Auto se vydalo na cestu a Mr. Jackson si mnul spokojeně ruce ve svém ústraní.

— *Není-li pak tohle Nelly I* —

zachroptěla náhle paní Jacksonová, když se octli v blízkosti divadla. Jakési děvče v cárech, vzbuzujících soucit, přecházelo tu bázlivě na okraji chodníku, podobajíc se obrazu jara s požeňným květů v náručí. Zaslachnuvší výkřik Mrs. Jacksonové upustilo ošatku a dalo se na zbabělý útěk. — »Nechejme ji na pokoji,« rozhodl otec Jackson, dávaje obrátiti k domovu, »jeden otrhánek v autu vypadá jako velkomyslnost. Dva by vypadali jako panoptikum.« . — Sestoupili u Villy Jackson. Nelly, byvší volána, nevyšla ze svého pokoje, omlouvajíc se bolestmi hlavy. Shromáždili se v jídelně a otec Jackson považoval za nutno pronésti tato více méně ironická slova:

— *Vydali jsme se na novou cestu ve starých střevítcích. Tak se přece neobrací svět!*

Prohlížel zálibně cáry Jimmyho a chtěl pokračovati, avšak paní Jacksonová ho přerušila nevrle: »Myslím, drahý Tomáši

že nikdo z nás nechce obracetí svět. Svět se obrátil sám — aspoň náš svět. Nebýt mdloby profesora Ripleye, nemluvili bychom vůbec o těchto otázkách.« — »Obyčejně někdo omdlí,« podotkl důstojně Mr-Jackson, »nežli se svět obrátí. Z toho neplyne, že bychom se neměli připravovati.« — »Jste v poslední době příliš složitý,« odvrátila se paní Jacksonová zadumaně, pátrajíc po svém snáři. »Nemám ráda kompilací— Nikdo se v tom nevyzná.«

— *Mr. Monlchouse popíával se po zdraví rodiny Jarksonovy.* —

ohlašoval sluha ve dveřích. — »Také jeden, jenž čeká na svého profesora Ripleye,« zavrčel otec Jackson do vousů. »Avšak já vám pravím, že všichni profesori neomdlévají. Většina by potřebovala rány pražcem pod kolena, aby padla do náručí cidiči. Ano, milý Jimme, nás štěstí zaskočilo Hledme nalézti prostředek, jenž by nám posloužil za štít proti jeho útokům« —

Z V E Č E R A K P Ů L N O C I . . .
, FRANT. BRANISLAV

Po práci na večer kvarteto hrálo, divoce hrálo, živote, živote, nám bylo to ještě málo.
leť filme rychleji oči pro tisíc obrazů jsme otevřeli,
leť krásný ptáku po obloze bílé, život je tak smutně krátký,
bída nám jej zkrátila na polovic.
A ty, Chapline, se usměj, úsměv tvůj je sladký,
lidé na lidi usmát se zapomněli — — —

Noc žebráky na ulicích povražďila, jen lampa na rohu jak svíce hořící tu zbyla když dvanácti ranami dvě šavle hodin rozřaly den a noc v hlubokou půlnoc . . .

A my třebaže plni nenávisť, tebe milujuem, nevěstko, již bída nedala jisti, tebe, utonulou v podzemních hospodách, zatím co v biografech ukazuje plátno bílé vesničku vaši v horách, ukrytou v zahradách, kam navečer požatý jetel s polí voní, Když bohatý milenec se kloní ke rtům černoooké milé.

A tebe chudoba od prahu rodného vyhnala tak časně. Oči černé, oči krásné . . . Kavárna »Corsica«. A ty starý houslista v ní »jsi podoběn zestárlé vrbě nad potokem, Kol hlavy šedivé jak mlhy podzimní táhne se cigaret dým, — a pod tvým dobráckým okem utíká život jak potok horský úprkem bouřlivým.

Ze sbírky : „Na světě u lidí.“

Z A S L Í B E N Í Ž I V O T A
MILOŠ JIRKO

Narodila se jako nejstarší ze tří dcer zamračeného dělníka Červenky a jeho ženy, kdysi švadlenky, jejíž zlaté vlasy ovinuly se o kteréši Matějské pouti kolem jeho srdce celkem tak pevně jako kroužek z kočičího zlata s modrým kamínkem, který jí vsunul na prst na zpáteční cestě, doufaje tím získali slevy na jejím dívčím studu. „ »

Po kolik roků stejně díval se den, sazemi ušpiněný, do oken jejich přízemního bytu, páchnoucího vlhkem a mydlinami, ale naučila se dosti záhy, jsouc učelivá, rozeznávatí jej od noci. Neboť za dne zjevovala se jí na dvorku, kam vedla jejich dvě okna, zalitá teplými slzami nad svou malostí, velká hromada smetí a všelikých odpadků, z nichž snadno bylo dobytí umou—

Andělům vyprávíte s patra
Na příklad negři že jsou staří Bretonci
Nebo že pomeranče vynalezla Kleopatra.
A oni poslouchají s otevřenou pusou maní

Mluvíte, smějete se do svých kněžských dlaní
A hlava vás už nebolí.
Na kabátě básniřský karafiát,
Rousseau vás čekal u rajských vrat
Neboť jste zemřel den před nedělí

A v neděli již vámi nová škola založena jest
(Aeternism)

Článkem v novinách:
Poesie límců, hranolů a hvězd.
Těž každý nebeštan jde velmi rád
S vámi se projít nebo posnídat.

Přel. Ji.

Karol Teige

Estetika filmu a kinografie

(Přednáška).

Realisace soudobého umění nejsou než resultanty soudobé, nové sensibility a mentality, přímo sepiaté s novotou světa, permanentně se obrozující. Jsou odrazem zevních podmínek a satisfakcí básnických potřeb moderního člověka; nedotýkají se oblastí rezervovaných vědě, filosofii, morálce, pramálo apelují na kantovský „čistý rozum“, o jehož významu a dokonce existenci důvodně pochybujeme. — Krajina, kterou přetneme stokilometrovou rychlostí rychlíku či auta, pozbyla pro nás svých deskriptivních a statických hodnot; naše smysly vsály do sebe úhrnný a syntetický dojem. Stojíme za okny rychlíku a rychlostí parastroje vzhledem k naší

dlná klubovka v kabině Air-expressu. Zažíváme dnes simultánně nejrůznější psychologické kontrasty až paradoxně zaozřetně, cítíme a chápeme současně, sensibilita a inteligence, navzájem se doplňující, jsou permanentně v činnosti. Nejsem tudíž buď rozumářským filosofy a nebo citově vzrušenými básníky, nejsem jimi ani střídavě, jsmo jimi současně a vzájemně. Jsmo, aby se užilo termínu Epsteinova — lyrosófy.

Opětovně lkajícího sentimentálního, pocítili jsme nejednou jakousi nedostatečnost a neživoucnost tradičních oborů uměleckých, malířství, sochařství, literární poezie a všech jejích odrůd. V kinu zjevilo se nám zcela nové umění, odpovídající tak dokonale jako žádné jiné charakteru, potřebám a nutnostem dneška. Pochopili jsme, že kino je kolebkou všeho opravdu nového umění, které bude živoucím radiokoncertem, v němž se sbíhají romantické hlasy všech měst světa, vítel, kouzelné a melanancholické písně, kde žnou nevidané obrazy a cítí světla jako zářivé a cílené hvězdy v závoji dýmu lokomotiv. Neomezené jsou možnosti kina, jeho zdroje jsou hojně a nekonečně. Jeho poezie, 100% moderní poezie, je všeobohlá, precizní, úsečná a syntetická. Jest to poezie cestopisného deníku, Eiffelky, Baedekra, plakátu, polohánie, map, anekdot, grotesek, poezie nostalgických vzpomínek, neboť vzpomínky na máta jsou jako vzpomínky na lásku; poezie kaváren plavých světél a kouše, zpěv moderních sítěn Red-Star-Line, baristická poezie dlouhých koridorů hotelů a korábů, se zábradými a očíslovanými dveřmi pokojů a kabin. Světobáňníci i frivolita, clownerie i dobrodružství vypravené veskrším komfortem.

I neklidnější z nás vřstevníků elektrického století doznávají čemné množství průduých citových emocií a borečapěb poznatků. Aby se uklidnili, aby mohli nabrat dechu, potřebují několikobodavé a dřáždivé nicoty Nirvany, ale naspak umění obratně a strážně, náhlé a efemerní sensece, lyrický, poetický náboj přímého výrazu, ostrých narážek, jako jest jazz, radio a především film. Namítalo se dloubo se strany onoho nedáždého a maranického umění, jehož državy od počátku byly filmovou expanzí obřozeny, jako by bylo kino špatně a nízké paumění, jako by potřebovalo zasažení a spolupráce divadelních i literárních veličín. Děk jim vzniklo

osobě, nehybně a pevně rozkročené, — race v kapsích, dýmku v zubech a s nesmírnou hřdovou touhou v srdci — pádí prostor krajiny, získává se otáčející talíř zeměkoule, rapidně nazpět, navleje se na klubko prudě prožité minulosti. Zakoušme úplně nové více světa. Lze patrně říci, že dnešní člověk zájeje nastokrát více dojmů než člověk středověku. Jsmo lidé exsessní mentality, vybičováné a uchváčené sensibility, jejíž elasticitnost umožňuje všechny vývojové možnosti. Náš svět je patrním vynálezem, a dynamickou krásou rychlosti, kovovou a ohnivou, jež má svěží barva velké naděje. Je prostředím elektrických central, umetkaním, zpravodajství, radiotelegrafie. Rychlost dopravních prostředků právě tak jako teorie Einsteiny poskytl nám nové a správné poznání prostora a času. Svět není ani ráj, ani zahrada dětství, ani peklo práce. Jest to prostě časoprostorové kontinuum, a jeho umění je — chronospacialní básně. Moderní Musy jsou dezerami velkoměst, navštěvují intelektuální centra. Náš svět je skutečně organizovaný „selon l'Esprit Nouveau“ anonymními inženýry a konstruktéry, kráslený a nspájený veselými lantasty, básníky, clowny a akrobaty. Amerikanisovaná Evropa stává se jediným, chaotickým a kinematickým velkoměstem a sociální přeměna, odehrávající se v ní, učiní z ní dříve či později harmonické internacionální město. V této Evropě na bláně našich snů, jako jasné filmy vyřítají elektrógenické básně světelných návěští, křiklavé barevné affiše, hovoří k nám iluzinose oživěných tříd, senafarová světla, signalizační barvy a znaky, vlnková řeč, nervosně fokající Mars a krajně stračný žargon dipeshi a anonci. Tyto básně uprostřed světa neskaandují se v alexandrinách. Kondensovanost, rozmarnitost, rozšíři dosavadních forem u moderní poezie pochodí odsud. Pochodí z rychlého tempa a mohutného tlaku moderní epochy. Toto tempo dádalo výveji ducha quadrastického urychlení a pod tímto tlakem rozpadávají se přežilé aiazvismy, bezpečné a úhled. Rychlost hndí potřebu ještě větší rychlosti, právě tak jako touha po odpočinku a klidu pro meditaci. Pohodlná klubovka a Air-express jsou prý ilustračními této situace. Ukutečňuje-li pohybová rychlost a rapidní sled faktů, představ. postřehá simultaneita vnímání, lze ilustrovati dobu tímto obrazem. Po ho-

na sta přesápných filmů. Soudilo se, že indiánka či dobrodružný seriál nedosahuje výše akademického dramatu a tak dnes běhají po plátně ubohá, vyplněná dramata. O dílka filmu od divadla, která je pro jeho zdravý rozvoj hospodárně nutná, nebyla až dosud provedena dosti konsekventně. Vádivý mezi divadlem a filmem není vztah kromě nepřátelského napětí protikladu. Kde divadlo jest centripetalní, o soustředivých dojmech, jest film centrifugální, přímo zamířovaný do výrazných malíckostí, jež mají tak důležité místo v životě. Divadlo má a vždy bude mít své meze a omezený scénář, pokud bude divadlem, jevitěm filmu jest celý svět, pravidla současný svět do nekonečných dálek rozetřený. Divadlo, teklí bychom, jest monistické a syntetické, film jest pluralistický a metodou divisionistický. Jest uměním pozemské krásy, živě aktuální, uchvatně fantastičností; přůřez dnešním světem. Film konečně jako obrazové, básnické pásmo vyhnul se babyloňskému zmatení jazyků, internacionální jak itá, či esperanto, píše své strofy ve všech řečích a žargonech lidské imaginace.

Baudelaire řekl, že krásu spočívá v síčivu. Krása filmu nespočívá jinde. Jeho estetika jest tudíž estetikou síčivu, estetikou překvapení a neočekávatelnosti. Zesnulý Canudo, zabývaje před několika léty kinematografické seance Podzimního salonu, jimiž, snad po dávném příteli Apollinairové, dostalo se filmu té, ostatně dosti nebezpečné, výsadě, že byl uznán oficiálně za umění, charakterizoval vhodně kino así takto: Je to fantmageničtý svět lidských mirací, jehož projevy jsou nekonečné, obnovují se týden co týden, jest to totální obraz života pro všechny bytosti a věci rozptýlené po světě, z nichž každá je květem a výslednicí určitého prostředí. Kino je především výborným nástrojem, často pohříchu ovělaným neobratnými blupáky: jako by na Stradiváry hrál začátečník.

Od počátku kina, od prvních grotesek a burlesek, mohlo být jasno, že zde jde o dobré umění, které má možnost státi se lepším a dokonalejším. A poněvadž představa dokonalosti je poněkud smutná, jest vítání s radostí, že ani dodnes není dokonalé. Ovšem je pravda, že přes závratně zdokonalení technické nebyl film nikdy v tak úzkostl budícím

stavu jako dnes. Je na rozcestí své vývojové cesty a jeho rozpaky jsou rozpaky bohatství; patrně prospěje zde léčba desinfekcí metodou estetiky mimimi. Non multa sed multum. Dnes dělá se příliš umělecký film, který (právě tak jako umělecký průmysl) vypůjčuje si bezohledně efekty od ostatních oborů, zejména od divadla, místo aby pracoval s vlastními a rodnými prvky filmového umění. Jako všude i zde je nanejvýš potřeba revize hodnot, radikální něista tvárných prostředků a prozřívá jasnost ducha, jenž je si přemně vědom účelu a poslání. Je jisto, že tato krize filmu trvá už velmi dlouho. Podporována ostatně obchodními spekulacemi filmových podnikatelů, zejména se za „velkofilmů“ a „chef d'oeuvre“, stává se krize chronickou a začínáme, my přivěření kina, mluvíti o úpadku filmu, čím dále tím patrnějším. A práce myslíce na několik nejpotřebnějších, nefotogeničtějších a nejmodernějších dnešních filmů, věříme, že marasmus kina nepotrvá a živě, širě, naše naděje upínají se ustavičně k tomuto nadskutečnému umění. Ale kritiku filmu musíme znáti soudila a měřítka. Potřebujeme nezbytně estetiku filmu. Potřebujeme, aby dnešní konfuse byla rozptýlena. Potřebujeme, aby některé zásady kinematografické estetiky byly zřetelně předisovány. Aby především byl upřesněn poměr kina k divadlu, literatuře, malířství, aby ustalo ono vypůjčování cizorodých hodnot, jež činí z filmu nedůstojný umělecký průmysl, „film d'art“.

Film je živoucí obrazem. Ochranný vizuelní orchestr, drama linií a hmot pohybu. Jest kinematologickou básní vrženou do času, aby trvala a aby se děla. Je časoprostorovou básní. Básní, která „nepotřebuje slova hudby či rýmu, nic obvyklého, žádné recitace, ani nejlepší nikoliv“—to co bylo soum Whitmanovým. Jest výtvarnou tvorbou, která neustrnala v čase. Je, jak správně bylo podotčeno Černíkem, pro svou časnost spíš básní než románem, který se čte na bezčetná pokračování.

Film, je živou fotografií. Fotografie je pravdivý obraz. Estetika filmu má co činiti v první řadě s estetikou fotografie, na jejíchž možnostech závisí jeho vývoj a zdokonalení. Optická stránka i zde je primární důležitostí. Znovu upozorňujeme, byť jen mimochodem, na zajímavé pokusy

amerického fotografa M a n R a y e, jenž poprvé postavil fotografii na stupně velkého umění výtvarného, osvobodil ji od bludů umělecké fotografie tím, že tuto prostě zrušil.

Knižní literatura, zvláště tvůrčí, nejrozmanitější složky zabírající dobu do starého železa a nové davy pošlesem vítají posilvanou němebo filmového umění.

Staré romány a eposy, vyčklé a archaiské, staly se dokonce někdy přijatelné, zpracovány filmem. Zráta slova živeho, mlaveného a ne-
lodického, přiměla novou výraznost. Film je jakožto básně bez
slov příkladem moderní poezie, která den co den stává se výtvarnější
a optičtější, aby nahradila zmenšenou bohatost a efektnost slova. Filmová
herci nepotřebují mluvit literaturou, jsou akrobati, žonglery a členy i
prosofne filmu nemí prozodii velkovýmluvnosti, ale prosofne těles
v p o b y b u.

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

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

Hangáry, elevátory, majáky, nádraží, továrny. — Je to ještě archi-
tektura? Kancelářský nábytek, uniformní oděv turistický, anglické émyky
dubáčky, plnicí pera, psací stroje — může to být uměleckým průmyslem?
Žurnály, feuilletony, cestovní prospekty, tragédie „Titanica“ či „La-
sitania“ — je to ještě literatura?

Přistavý se stěží, krásná noc s elektrickými měsíci, pláchební loď na
moři, mízejí v dále — je to ještě knižní lyrika?

Schimmy, blues, tango, a i slavnostní aviatické Fox-trouty nad stře-
chami měst — je to ještě tanec a choreografie?

Boxing-matches, demonstrace, kopání — jest to ještě divadlo? A to
vše může být hercem filmu.

To vše je oblast moderní, čistě životní poezie. Poetismus
tvrdí, že dnes, po pohřbu umělecké tradice, není než jedno umění
o mnoha formách a tím je životní poezie. Estetika je estetikou
poezie. Len jí měří film jako všechna ostatní odvětví. Citelnost-
viditelnost-trapidita jsou vlastnosti stejné optické, kinematografické,
obrazové jako poetické: — transpozice místo deskripce; in-
dikace fotografických detailů, optický systém, rapl-
dání a neekaná technika, život představ, mechanická
přesnost, atmosféra ze současného skutečnosti se
snem, ideografická schematisace — tak je formulován tád
a standard básně, obrazu, filmu.

Moderní duch jest duchem konstrukce. Je duchem moudrosti. Ale
je sdavě přímistší zrako bláznovství do každé moudrosti. Aby štatně
bláznovství mělo cenu a význam, jest nezbytno, aby hrlo svou komedii
na pevně založené bási životní moudrosti. Aby se nezabíl japonský equi-
librista na visuté hrazdě, je třeba aby hrazda byla solidně upevněná
a dobře konstruována.

Dvě tendence je výrazem čneška. Konstruktivismus a poe-
tismus; obě nejsou uměleckými -ismy v dosavadním
uzoučkém slova smyslu.

Konstruktivismus je pracovní metoda, poetismus je životní atmosférou.
Konstruktivismus má rigorózní zákony. Poetismus, svobodný a bezhraničný,
nemá předpis ani zákazů. Je uměním života. a tak vyslovil se spíše
jakýmsi labodným, harmonickým životním bontonem. Životní poezie vzkli-
žila na konstruktivismu základě a v souhlase s ním: elovní a fantaisistě
jsou bratry dělníků a inženýrů. Tímto základem je stroj, jenž sytí
všechny přiměrní a každodenní potřeby. Moderní umění musí se vy-
pořádati se strojem. Správněji než ve futurismu vypořádává se s ním
ve fotografii a ve filmu. Moderní obrazy a moderní básně spojují se
a pronikají ve filmu. Obrazové, básnické, emotivnost kina je bezpodmínečně

odvíšlá od jeho perfektnosti technické, nové vynálezy⁷⁾ fotografické a pro-
jektční vedou přímo bez morbidní esthétské spekulace k novým výrazům
báseňkám. Zpomalováč (ve „Fairbanks bláznů“) poskytuje přeludy snů.
Transparence, zamlonění a pod. docílují finess a efektů, které zůstaly
i nejrafinovanější pocení odeřteny. Film nemá vývojových bludů, pře-
pětí a varinací, jako umění minulosti. Jediné v dnešní kráši odehýlil se
s vlastní správné cesty. Jeho vývojová linie koresponduje a technickým
vývojem a zdokonalováním.

Řekl jsem, že v dnešní kráši nezbytně potřebuje filmová produkce
upřesnění si svojí estetický řád. Nechtěl je její zásadou plně využítí, rafinované
kombinování vlastních optických elementů. A zavržení cizorodých elementů,
přejatých z akademického umění. Nechtěl se vymáčeje výsostnou prosto-
tou, bez psychologie a literatury; a bez „caligharisanu“. Ano, Kabanet
Dne „Caligharibo“ je nejlepší ilustrací toho zveští, na něž dospěl tak
zvané „umělecký“ film. Tento nezdravý hysterický film není vůbec filmem,
hypersensibilita bláznů není moderním uměním.

Dívadelní, zdeformované dekorace nestaly se tvarem kinovým, ale
zůstaly špatnou malbou. Režisér osoby vyblížely jako strašidla v irrealním
dekoru. Režisér zapomněl, že dramatická, a i případně deformace jsoucí
treba až do karkatury, musí být ve filmu optické, fotografické. Bylo to
osudně nedorozumění.

Proti tomuto odstraňujícímu příkladu „uměleckého“ filmu sluší se
vyzvednouti dokonalé realizace filmového umění, zejména původu
amerického. Filmy s Haroldem Loydem uchvacují vďaka intenzivní ko-
múnosti dokonalou i překrásnou fotografií. Jsou radostí očí i ducha
Film „Hurikán“ (s Dorothy Filpsovou) má vyvěřelou svou dramatickou
a napínavost čistou fotografickostí. O příkladnosti filmu Chaplinový
není ani třeba hovořiti.

Byl to Louis Delluc, který nejlépe formuloval fotografický základ
a principy filmu. Upozornil, že film není především umění
epickým a že dobrodružné a detektivní romány, Sherlock Holme

⁷⁾ Barevný film, mlhový film.

Fantomas Buffalo Bill nejsou ještě film. Více filmem je snímek vzletu
hydroplánu. Film je totiž především uměním optickým. Živoucí
malba je uměním podivným. Jako umění podivané je dramatickou
báseň pohybu, sestřa cirku, kabareta a Musée-Hallo. V „Nedrama“
může najíti filmová Músa cenné poučení. Clowny a akrobáté jsou jejími
nástroji. Dnešní filmový režim vyznává snad příliš diktaturu kinolovců.
Chlubi se právem Hayakowou a Nazimovou, Fairbanksem a Fickfordovou,
ale nejvíce se může chlubití právě tím, čím je sepiat s církušem – svými
clowny, mezi nimiž jest tolik básníků a největší Chaplin.

Film, má-li precizování svou estetiku, musí především zvládnouti svou
optickou stránku. V době radiokonecrtů možno očekávati vynález r a d i o -
f i l m u.

Preztační přístroj „p a t h e b a b y“ umožňuje zavedení domácích o-
k i n a. Filmová komorní hudba. Budete mít doma kino, jako máte knihy
lyrických básní a desky gramofonů. Patrně nebudete doma pronášati
dobrodružné seriály, k nimž patří účasť davového publika. Sluší se velmi
pečlivě rozlišovati mezi uměním veřejným (plakáty, fresky, hudba na
ulicích a t. d.) a uměním soukromým, lyrickou pocení, lyrickým intímním
filmem. Tento film stává se lyrickou intímní básní fotografickou a obrazovou,
bez děje, kromě pohybu. Na něm nejčastěji jsou fotografickou a obrazovou,
možno demonstrovati principy fotografické estetiky. Zde nemá co činiti
literatura a dramaturgie. Je to čistá k i n o g r a f i e, drama černej a bílá,
pohyblivá optická básně a nejmódnější obrazová plocha. Filmové parti-
tury Hansa Richtera, W. Gräffa, a V. Eggelingsa jsou neoplastické obrazy
uvedené v rytmický pohyb.

K optické a fotografické emoivnosti kina družil se v naprosto no-
rozlučném svazku jedná emoivnost básnická. Setkáváme se zde s mo-
derními básníky. Básník mluví kinem k publiku, které se rekrutuje z lidí
prostých, znavených robotou, kteří nechcú, leč ozvější nervy stravované
vyšilujícím bojem o život, k publiku, které nechce být pozatováno, které
každě na akademické umění, které se chce jen dívat a jen bavít, které si
natvře žádá sensaci, jako ten, kdo není připuštěn k hoděm černejší třídě kultury.

Báseň prostřednictvím kina může nejlépe najít spojení se všemi diváky. Báseňci cítí, že je třeba psát pro kino, ne hodit jen na papír stručný náčrt, který by režisér rozvinul, ale zaznamenat celý děj opticky, koncipovat děj přímo pro kino. Je třeba vybudovat úplnou, kinematografickou dramaturgii. Taková jsou díla Birotova, Epsteinova, Dellucova, Gallova, Herbiérova, Mahenova.

Tolik o estetice filmu.

Je třeba říci něco o jeho elité?

Poslání kina je etické jen potud, pokud etické jest poslání poezie. Odhláze od filmu jakožto velkopěšáka nástroje umění a gitara jeho stonů a tónů, nástroje pro tento účel mnohem vhodnějšího než stromů a kůstek, beru zde v úvahu film jako umění poetické, universální umění, jež je úplným repertoárem života na globu.

Jeho duch odváby s opojná exotičnost zárovec s krásným optimismem mohou mít nejnádhernější vliv etický.

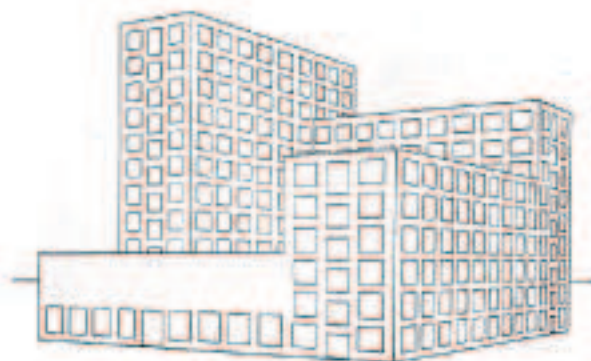
Optimismus usilující se dnes přes drsné etapy existence, nebezpečnější a věcnou nejistotu slůku, yankejský optimismus bloufu, je nejzdravější pohovárnost. Na rozcestí existence dovede se usmátí. Dovede obrátit svět na ruby, vzháru nohama a je-li clownem v církvi, vzbudí hlasitý smích a bezprostřední radost, veselost.

Hlásá veselost, jakožto světový názor.

Nic více.

Nemí to dosti?

• •



L. HILBERSEIMER: Návrh na stavbu továrny

O barvě.

Horuji o vzkříšení barevnosti v architektuře, leč souhlasím s těmi, kteří tvrdí, že příliš mnoho barvy nedělá barvařem, nýbrž pestrým.

O totalitě.

Miluji útočnou energii průkopníků, kteří by nejraději vše zbořili, leč jsem si vědom toho, že krásně lze se přiblížit jen souseděním sama sebe.

Přeložil Meth. Kovář.

Španělská slavnost

L. Delluc

Kinografické drama, provedené autorem pro film d'Art.
(Nákl. Agence général cinématographique, 1920.)

Oscoby:

Soledad	...	Eve Francis
Real	...	Maïot
Miguelan	...	Jean Touloct
Juanito	...	Robert Delsol
Stará Pagafena	...	Anna Gáy

1. Lidová slavnost ...
2. Taneč. květy, stůhy, dav ...
3. V tradičním měsí nynějšího Španělska. — Snad v Seville.
4. Rychlé pohledy do ulic ozdobených prapory ...
5. Průvod, jdoucí kolem staré hasičky ...
6. Křemá, naplněná lázeň ...
7. hudebníci na estrádě ...
8. Dveře lidového divadla ...
9. Taneč pól stromy ...
10. Hostá sílnice v širé krajině ...
11. vedoucí z města ...
12. do Garany ...
13. Typická oasa, jíž vévodí rozsáhlý, tichý, bílý dům v celé své krásě ... patřící Soledad Magri.

14. Objeví se Soledad, krásná, jemná dívka, líznutě a harmonicky ustrojená, na terase svého domu... pololetíci.
15. Vodotrysky...
16. Ptáci, omámení sluncem na větvích nebo na svých hnízdech...
17. Ptáci...
18. Kočky...
19. Slušky, zjevně latinského vzhledu.
20. Všobecný dojem rozkoše, jenž se sousedítuje v paži Soledad, o níž si opírá želo...
21. Její noha více nebo méně obnažená — si hraje s hedvábnou, stříbrem a zlatem proklávanou láskou.
22. Pavovy — vznášející se na cestě.
23. náhle jsou voláni zblízka s ženami a venkovany, kteří jedou do slavnostního města... amáje se
24. nebo vřikajíce...
25. nebo všeští jejich nástroje...
26. Městský ples, jež lze jen zahlédnout...
27. Zvonice a rozhoupaným zvonom.
28. Tvař Soledad... Naslouchá, Přemýšlí, Představuje si...
29. tyto světlé, do slatova osmahlé dívky, jež tančí, tančí...
30. Ona kdys také tančila. Lerjanka dívka — téměř dítě...
31. V tanečtné... hrubé publikum... mámořatel... dělníci...
32. Soledad na jevišti... za ní gitaristi a její kamarádky v podivných šálech.
33. Jedna z nich je rozhalena.
34. Jná zastavuje peníze do punčochy.
35. Jná upravuje si kloubek, jež pohybem zmučkáln.
36. V zále mladý muž, Juanito, seduje vášnivým očima
37. tance Soledad... nabe ráme... Rozvířené sukno... šlepné vlasy...
38. Vzpomínka se setbe.
39. Soledad na terase svého krásného domu, dívá se na cestu.
40. V dále dva jezci, zcela mali.
41. Jezdci, Réal a Miguélan, se lížá. Jsou to mocní majitelé hor.
42. Réal
43. má chrupka stáda... dobytek... a celé jezecké služebnictvo, jež je hlídá.
44. Miguélan
45. má továrny, vodopády... davy dělníků... vozy plné dříví.
46. Tvař Soledad. Usměv mění se v opovrhlivé stažení rtů, tito muži ji nudí.
47. Réal a Miguélan na cestě. Běh po buku. Oba trochu lydeho vzrřent. Réal otevřenější, široký obličej, bezvousý, nuzný úsměv... Miguélan, dlouhá tvař, malé oči, přísné čelo, avšak mnoho gest...
48. Pátelský a bolestný rozhovor...
49. Oba jsou zasmilováni do Soledad, jež je vidi vždy spolu a nemá chuti zvolit jednoho z nich. Jejich přátelství odolává lásce. Proto se mají stále rádi, přes tuto vášnivou lesknout.
50. Starý Pagnien v dále na cestě, bláznivá stařena špinavá a „malobná“.
51. Réal a Miguélan — sdělky, jakoby zahlédnutí od Soledad — malem by sejeř stařena. Stránu koně strnou a jedou plným tryskem.
52. Soledad na terase propukne v smích.
53. Stařena na cestě v prachu slabně se směje.
54. Réal a Miguélan před dveřmi Soledad. Sestkořili s koně. Zvonění. Mřít. Sluška, Ptáci.
55. Zostřené opovrhlivé stažení rtů Soledad.
56. Objeví se zřetelně tanec pod stromy.
57. Na terase Juanito, mladý muž z tanečny, přichází. Běh kalhoty, bílá košile, vesta přehozena přes rameno, v espadrillacích atd. Prostá elegantní šle.
58. Neví, kam jde. Nudí se, dívá se na vedu fontány.
59. Mluví se tam ženská tvář.
60. Na terase u Soledad je Miguélan a Réal, rozpačiti a rozhodni zároveň. Soledad se jim trochu vysmívá... Stále spolu? Směje se.
61. Její noha si hraje ironicky se šaty...
62. Látky na stole...
63. Růže na zdi...
64. Kočky, jež se dívají na páva...
65. Soledad se proslábně...
66. Réal nebo Miguélan — vášně vyvřítuje, že oba milují Soledad a že jim nikdy nebránila, aby doufali. Ať zvolí Drobý nastoupí.
67. Soledad roztřítá, naslouchá vzdáleným zvukům slavnosti.
68. Hudebníci na plesu...
69. Zvony...
70. Kruh divák ve vesnické ulici...

72. Mladí hoši na náměstí tančí fandango...
73. Ozkoušlivě obličje Řeála a Miguéllana.
74. Nemám odpovědi, říká zrudlá Soledad. Namám li vám nenávisť, ale protože nechci milovat vás, radím vám, abyste se dohodli. Budu milovat toho, jenž přijde sám.
75. Ukáslé obličje obou mužů.
76. Smích Soledad. „Rozhodněte lusem!“ zvolá.
77. Pomalu vstávají. Rozhodnouti lusem? Proč ne? Odcházejí. Soledad upadá znovu do nudy.
78. Před dům. Místo, aby vyskočili na koně, Řeál a Miguéllan vedou koně za urdu.
79. Přijdou na myšlunu, sestavi se a přiváží koně ke stromu.
80. Stará Pagueña na cestě... vstupuje do lesa.
81. Juanito na cestě... (jiná cesta). Spuští dům Soledad... Lhostejnost Juanitova, jenž pokračuje v cestě...
82. k slavnosti.
83. Řeál a Miguéllan na myšlenu... dlouze se na sebe radívali... tvrdě... pak jasně. Řeál říká: „Jeden z nás musí zemřít.“
84. „Mějme los,“ odpovídá Miguéllan. „Ne,“ říká Řeál. „bijme se. Měně mrtvý z nás bude dosti silný, aby šel k Soledad.“
85. Miguéllan přemýšlí...
86. Stará Pagueña vystoupí z křovi a poslouchá je.
87. „Plati,“ říká Miguéllan. Řeál mu podá ruku. „Kdy?“ „Dnes večer.“ — „Kde?“ — „J' jejího domu.“
88. Sloná se probíhá smíchy.
89. Řeál a Miguéllan vyskočí na koně a vzdá se.
90. Soledad na terase, uvažuje se sleduje je očima.
91. Ona jezdec rozjede se na křivozatce.
92. Juanito přijde před dům Soledad...
Zvednuv hlavu vidí...
93. Tvář Soledad...
94. Zastavi se, váhá, pozdraví...
95. Ona neurčitě odpovídá.
96. „Mám hráš,“ volá. „Kde dostanu napít?“
97. „Vstupte,“ odpovídá Soledad. „dají vám něco napít.“
98. Juanito jde ke dveřím.
99. Stáhne na cestě. Vidí vzdálený dům Soledad a dveře, jež se zavírají za Juanitona. Stáhne se výsměšně pokusí a groteskně tanec nejistým krokem.
100. Juanito stoupá po vnitřním schodišti domu. Široké kamenné schodiště. Silně zří. Světí chůzí.
101. Je na terase. Služebně se na něho dívají s obdivem. Soledad zdá se, že nepozoruje, že Juanito je zde.
102. Sklenice je naplněna nějakým líquérem a podána Juanitovi. Pije, uškibne se a odhodí líquér do houští. Juanito vybere jinou láhev, naplní si sklenici, pije, postaví sklenici na stůl.
103. Soledad vstane. Hrův...
104. Juanito se usměje, hrdě
105. stříbrnou munci na roh stolu
- 106 a sice očejí. Soledad utrojená, hlasitě se směje.
„Na sledánu,“ řekne, podávajíc mu ruku. Juanito se obrátí, přistoupí k ní, políbí jí vášnivě ruku, upadá opět v lhostejnost, chce odejít. Soledad rozíchána a snad trochu vysílána chce bovořit, aby ho zadržela. Neví, co říci. — „Kam jdete?“ zašeptá. — „Na slavnost,“ odpovídá Juanito, chystajíc se sejít se schodě.
107. Opovrhivě stažení rtů Soledad, jež se schouli ve své chaise-longue.
108. „Přijďte tam!“ řekne Juanito vemlouvavě.
109. „Co tam lze vidět?“ vydechne Soledad.
110. Juanito vyvolá před jejím trnkem...
111. Selážový průvod vojská...
112. Bytí v přeplněné ulici...
113. Numotníci, sedící za stoly v jakési besídce...
114. Dívky v halénách, na rohu ulice před mhadobou a věčným světlem...
115. Zvonice v záti zapadajícího slunce...
116. Kuchyně v hospodách, kde plápolají velké ohně...
117. Ostré opovrhivě stažení rtů Soledad. „Tyto radosti jsou hodně sprosté!“
118. „Jsem i lepší,“ říká Juanito, dívaje se na ní. „Jsem tancovní, kde možno vidět hezké dívky...“
119. Soledad vyvolává ve svých vzpomínkách tancovní, Soledad tancící...

120. Tvář Soledad pod Juanitovým pohledem. „Vy jste mne již někde viděli?“
řekne.
121. „Snad!“ a Juanito nenaléhá.
122. „Chcete mne dovést na slavnost?“ táže se Soledad jaksi nesměle.
123. „Pojďte!“
124. Ona vyskočí a běží ke dveřím svého pokoje. Juanito si sedne na nízké tá-
bradli.
125. Soledad ve svém pokoji se obléká... Krásná moderní tužka... Lehký plášť...
manžila... Moderní účes...
126. Juanito sní...
127. Stařena jde kolem domu. Vzáhne ruku.
128. Juanito ji hodí nějaké směle...
129. Ulice města ve slavnostní náladě... ruch... dav... děti se perou... optice...
picador...
130. Dívka z hospody zavěšuje rozsvícenou lucernu nad vchodem domu... při
tom jakýsi karabíník polehne ji po nepoch...
131. Spínavý, ale nádherný kněz... cestou uctivě pozdravován...
132. Pašičkář... veselá vřava před jeho výkřidem...
133. Juanito a Soledad na cestě. Malá postranní stezka. Je tam kauceň. Soledad
bolí nohy. Juanito, jenž se netřelkí svého hostejného výrazu, nabídně jí,
že ji ponese. Přijímá. Světlé sedí na svahu proti domu Soledad.
134. Stará Pagulena sedí na svahu proti domu Soledad.
135. Soumrak v kraji...
136. Soumrak v městě...
137. Lucerna... svíce... pochodně.
138. Soledad a Juanito chvěvají v hostinci. Blouze se na ni dívá. Ona zcela změ-
něná radostí, směje se, hovoří, pije.
139. Vřava a smutek kolem nich v krátké...
140. A na ulici...
141. A v jiných ulicích... vřava se jí, pije, směje.
142. Zvonice za nocí.
143. Město v měsíční záři. Rozeseta malá svatýlna.
144. Na cestě Real na koni...
145. Na jiné Miguélan na koni...
146. Hospoda. Hudebníci přicházejí zabít Soledad a Juanitovi.
147. Tvář Soledad — stín smutku. Cítí se sumoim v životě. Lehká melancholie
na konci oběda.
148. Juanito se dá do smíchu.
149. Soledad, nervosní, směje se rovněž. Pije.
150. Zpíjející se picador u jiného stolu. Brutálně tiskne šedra tlusté dívky, která
stojí proti němu, a jeť mu plyně do tváře.
151. Dvoje v téže místnosti. Muž objímá ženu a mluví jí přes rameno.
152. Starý klarinetista.
153. Jiný odporný stařec laská děvčátko, jeť hlavě jí, chudinka!
154. Soledad položí Juanitovi ruku na zápečí. Zdá se, že on něbeu nechtí.
155. Real a Miguélan se potkají v kraji. Zrychlí trysk svých koní...
156. Přijdou k domu Soledad, tak jasnému v měsíčním světle. Ani jediného světla
v oknech.
157. Úžasnou, ptají se jeden druhého.
158. Stařena vstává ze svahu a přijde jim vstříc: „Mluvte tišeji, ona spí.“ A vzdáří
se zlobně se smějí.
159. Real a Miguélan přiváží koně ke stromu, odloží pláště a klobouky a vrátí se
k domu.
160. V městském hostinci Soledad a Juanito vsávají od stolu. Ona se zavrtí do
Juanity.
161. Na ulici všichni jdou tančit. Vřava se tančí.
162. Na balkoně...
163. Na prostranství před kavárnou...
164. Na esplanádě, již jsme viděli již při odpoledních tancích — nyní pestřící se
lucernami a plna tančících lidí...
165. Sem jdou Soledad a Juanito... vcházejí... tančí...
166. Jejich obličej velmi zblázněný tancem...
167. Vzbuzují obdiv ostatních dvojic, jeť přestávají pomalu tančit, aby se na ně
mohly dívat...
168. Tančí obdivuhodně... a stále ohnávají...
169. Real a Miguélan před domem Soledad...
170. „Bude šťastno.“ říká Real. „jestliže ten, jenž přešleje souboj, bude jí milovati
za naše spojená srdce.“

172. Vytáhnu nohu, jež září v měsíčním světle a odhodí je na zem... pak polk-
nou...
173. Vážná modlitba...
174. Když je modlitba ukončena, jdou ke schodišti, skáknou se a dotknou se jej
svými rty.
175. Ujednáno. Pomalu, pak prudce se obejmou, utopí od sebe, zdvihnou dívoce
176. nože
177. a vrhnou se kupředu se zdviženou kbezní...
178. V městě Soledad stále tančí. Kolem ní tanec znovu začíná.
179. Vše slavnosti.
180. Soledad a Juanito přestanou tančit a odcházejí téměř se objímající.
181. Boj Miguélana a Réala za noc.
182. Soledad a Juanito v ulici města, jež je ve slavnostní uličce.
183. „Pojďte se mnou, mám ještě před sebou práci.“ Soledad se směje a jde s ním.
184. Boj Réala a Miguélana za noc.
185. Juanito a Soledad přicházejí ke dveřím staré tanečny. Zde tančila kdysi
Soledad. Je tak dojato, poznáváje ta místa, že obejmou Juanita kolem krku
a políbí jej prudce na ústa. Vstupují.
186. Vnitřek tanečny. Směs lidské bída a luxu. Změt lidí, kteří se baví. Alko-
hol. Dávky a rozencucháči vlasů. Rozkošnické podrobnosti. Nahé těla. Hlasy
a polibky. Přehřátá atmosféra.
187. Zápas Réala a Miguélana za noc.
188. Juanito a Soledad se vmísí mezi taneční, úspěch jejich pávu a obětivost.
189. Jejich obličej je plný vášně.
190. Soledad v rozpacích, že vyhlíží téměř jako dáma mezi těmito holkami, pře-
stane tančit a v rohu sálu přizpůsobí svůj žal.
191. Svlečné ženy a otočí kolem sebe tal. Změní nács.
Z elegantní stává se přímo smyšlnou.
192. Radost Juanitova.
193. Juanito ukazuje Soledad stůl, u něhož kdysi sedával, aby ji obdivoval...
Vroucí objetí... Dorozumění... Touha... Tanec... Znovu tančí, obklopení
vším, co jim si lze představit nejvíce charakteristického a barevného, v tomto
rámci rozkoše, jenž musí být cítit potom, láskou a podupanými květy.
194. Boj Réala a Miguélana za noc.
195. Tanec Juanity a Soledad.
196. Boj Réala a Miguélana za noc.
197. Tanec Juanity a Soledad.
198. Boj Réala a Miguélana. Réal zraní smrtelně Miguélana, který klesne na pra-
hu domu Soledad.
199. Réal byl v boji těžce zraněn. Poklekne vedle mrtvoly Miguélanovy, když
však chce vstáti, nemůže. Váčihledě stáhne. Chce se dvíhát k fontáně, aby
se napil. Síly ho opouští, zůstane v prachu vedle Miguélanu.
200. Stará Pargulena pozorovala boj s povznesenou tvání díkta.
201. „Pit“ vůči Réal.
202. Stále slyší, přiblíží se, pak jde s miskou k fontáně. Naplní misku, vrátí
se k Réalovi a když je téměř na dosah jeho ruky, vypije vodu sama. Pak
odhodí se smíchem misku.
203. Réal bezvládně klesne.
204. Tanec Juanity a Soledad. — Nenucený a dokonale jasně mladých, krás-
ných a šťastných bytostí, jež se milují. Són jejich radosti.
205. Mrtvoly Réalova a Miguélanova.
206. Stará Pargulena na cestě. Odchází topá a nestydná.
207. Konec tance. Juanito odnáší Soledad. Svt své bezcitnosti, rozvírá se více
než ona a přiliskne jí k sobě. Odcházejí šleňi.
208. Těžká cesta — v měsíčním světle — kudy šli do města. Na téměř místě
zraňují kamezy křehké nohy Soledad. A Juanito, podobně jako před tím, jí
vevne do náruče.
209. Dům Soledad, za noci zdálky.
210. Juanito se svým krásným brámem blíží se práhu.
211. Mrtvoly zahraňují cestu.
212. Soledad, jež je neviděta, hledá ústa svého milence.
213. a on, pozvednuv trochu tělo mladé ženy, překročí křídlně mrtvoly Réalova,
pak Miguélanova a vstupuje do domu.
214. Mrtvoly v noci samy.
215. Dům Soledad dosti zblízka. Za okny je viděti světlo, jdoucí z pokoje do
pokoje, stoupají až ke oknům schodiště — přijíjí do prvního poschodí...
216. Dům se vzdaluje, stává se zcela malý v nesmírné noci. Lze viděti jen
jedno světlo — je to pokoj Soledad — jako nepatrná hvězda.
217. Světlo stasne.

nosti životního tvaru. Neustálá zrychlená formace nové jiskřivé obraznosti dojmů, nápadů, vřechů, života, dějství... Tekoucí proud, v pohyb uvedená organizace. Takový tvarový rozkvět. Takový tvarový ekvivalent. Živá stavba živé myšlenky. Úžasná sugestivnost.

Hle, z bleskového pohledu na příkolika, intuitivní okamžitě inspirace formuje Blatný ve zkratce dojmavý příběh o lásce, životě a smrti tohoto nepatrného chlapece. Jiný pouhou existencí autorénního okénka tvoří dobrou povídku hluboké rodinné tragédie: aby bylo doma co jíst, dcera se musí prostituovat. Jiný uží chlapece, sbratřičiho na židli níče, a hned má povídka kluka v košce. Uží umírajícího muže, a hned vzpomene i ženy, která poznáním neodvratnosti mužovi smrti ide si hledat nové živobyčí sobě a dětem. Uží přednáškovského flákače a nevěstku, a hned má skvělou, obrazivou povídku o „Rezučku, pijanu, tulače a ostatní morálce.“ Nežval kdysi rozkošně lyrizoval sedm týdních dnů v „Týdnu v barvách“. Byl to sběhuk žhavých, nesouvislých předstáv, sugestivních obrazů a věcí autonomního lyrismu. Blatný ve svém „Týdnu“ k tomu přidal epickou fabulaci. Tvárně nejvýše stojí ovšem jeho „Opilci“ a „Rozvrzaná židle a cirkus“. To jsou přímo typické ukázky jeho zkratkové formovací metody. V nich se Blatný dopracovává zrovna klasického tvaru moderní povídky. Je tu tolik bezprostřednosti, tolik dravosti, sytosti a čistoty slova, tolik plodnosti vnitřní podchybené živočišnosti, tolik vřetělosti a opilesti veselého kumpánství, tolik kolektivní, mnohohlasé bujnosti, vášně, snachu i furtasie, že jste do tohoto závratného víru udátosti, dějů, jevů a předstáv živelně strhováni k přímému účastenství. Tuto kouzelnou krásu opravdové nové epiky docílil Blatný již tím, že nikdy život, realitu neopisuje, ale bezprostředně jí vytváří, umocňuje. Básní věci a ne o věcech. Tím dává vzniknout novému autonomnímu lyrismu i v epické fabulaci. „... Okno v jejích světničce trčelo ve výši jako zapomenutý otvor, a zvenčí sedělo u chodníku jako vchod do kanálu...“ „... Světnička se rozšuměla, zneklidněla horečkou, vzdychala a polykala slova Markuščim, jako by jí vyprahlo hrdlo...“ „... Zloděj je strach, který nemůžeš uchopit, stín, který se mstí, neviditelné pobouření, které prolézá všechny kouty...“ „... Středa je rozcestí týdne, rozpřáhnutí ramen, zastávka, aby sis vzpomněl na minulou neděli a potěšil se obrazem přísti...“ „... Místo, které ho o půlnoci obromilo tibou tajemství, rozloženého po dlažbě, rozvěšeného po lucernách a špáhajícího po domech bez ohraničení, zřítilo se po půlnoci k jeho nohám jako hračka, jako dětská hračka bez užisku...“

Tak Blatný druhou knihou práz dospívá k opravdové nové epické formaci, jejíž techniku nelze napodobit. Je tak svérázná, že ji hned poznáte mezi stem, tisícem jiných. Ji vlastně staví se Blatný v popředí našich nejlepších prozaiků.

Nadrealism a kino

(Z článku Jana Goudala v La Revue Hebdomadaire.)

Zrodí se nová technická vymezenost a hned jsou tu filosofové s myšlenými problémy. „Je to umění?“ „Není to umění?“ „Zaslouhuje povšimnutí?“ — „Kino je v celku jen zdokonalená fotografie,“ říkájí jedni. Druzí přehánějí: „Nejen, že je kino uměním, ono dokonce pohltí postupně všechna ostatní umění.“ Důkaz: Kino nabhazuje architekturu (30 metrů filmu postaví paláce Z l o d ě j e z B a g d a d u), hudbu (20 metrů znázorní posůvky

černošský jazz-band), tanec (20 metrů za tanec Valentinův). Div, že nás ještě nepřesvědčují, že v budoucnu nám nahradí jídlo podívaná na Chaplina a Kida, dělají se o mísu livanců! Realističtější zní otázka, jak si představiti budoucnost kina podle základních podmínek jeho techniky. Uvažujme krátce o vývoji jiných umění: Unikají předně náklaze literární (útek od obrazů s náměty, od programové hudby). Pak se vyprošťují ze závislosti na logice, již považují za intelektuální prvek, omezující svobodu citovou, a uznávají jen zákony, plynoucí z podmínek jejich techniky (kubismus, hudební impresionismus). (Lze již předvídati třetí etapu: V touze po naprosté svobodě odvrhnou umělci poslední operu techniky a budou se domáhat práva operovati bez jakéhokoli omezení se samotnou látkou, jež je základem jejich umění.) Jsme si vědomi přílišného zjednodušování těchto názorů, i nebezpečí těchto formulí; nikdo však nepopře, že ve vývoji každého umění nadechází okamžik, kdy umělci odmítají každý požadavek intelektuální nebo logický - a obírají se jen technickými možnostmi svého umění. Zdá se, že pro kino tento okamžik nadešel.



Odbočme nyní na okamžik k literárnímu hnutí, jehož původ není nový, které se však právě nyní projevuje dosti hloucně. Nadrealistické these jsou v podstatě známy (autenticky byly vystaveny v Manifeste surréaliste André Bretona): Podvědomá činnost duševní, na níž upozornili svými pracemi hlavně profesoři, jako Freud a Babinski, nebo spisovatelé jako Marcel Proust, má se státi základním kamenem duševního života. Umělci mají napříště hledati ve snu vyšší realitu než je ta, kterou nám dává logické, a tudíž nesvobodné, užívání myšlenky. Nadrealism je jednak kritikou nynějších prostředků literárních, jednak úplnou změnou oblasti a metod uměleckých a snad i změnou nejvšeobecnějších zákonů lidské činnosti: zkrátka naprostý rozvrat všech hodnot.

Je zřejmo, že se proti nadrealismu (jehož relativní plodnost nelze ostatně popírati), uvádějí četné námítky. André Breton, jakožby byl zmaten překážkami, které se již vyskytují: „Za jejím dobytím (t. j. nadreality) jdu, a ať jsem jist, že nedojdu cíle, starám se příliš málo o svou smrt, než abych nedovedl oceniti radosti z takového majetku.“ Zdá se, že se tyto nesnáze dají uvést na dvě hlavní. Předně je tu námítka týkající se metody. Je nesnadno stanoviti, kladou-li surréalisté vyšší realitu do snu samotného nebo do jakéhosi spojení, jež je těžko si představití, obou stavů: snu i skutečnosti. Těž námítka zůstává však platnou v obou případech. Připustíme-li, že sen je základem vyšší reality, zabráni nám v praxi nepřekonatelné obtíže zvládnouti a stanoviti tento sen. Neboť jakmile je vědomí zdaří vniknout v podvědomí, nebude již možné mluviti o podvědomí. A položíme-li vyšší realitu do nějakého mystického splnutí skutečnosti a snu, jakou postarati restou spojíme tyto dvě oblasti, jež nelze spojití definicí? (Protože máme v úmyslu postupovati rychle, je naše argumentace příliš schematická. Naše námítka není také kritikou nadrealismu.) Další námítky se týkají protilogických ambicí nadrealismu. Lidé jsou již tak dlouho zvykli dorozumívati se vzájemně řečí, že se sotva kdy vzdají tohoto prostředku. To, co jmenujeme rozumem, je všem lidem společnou částí našeho ducha; pozbudeme-li jí, nebudeme odsouzeni k individuálnímu a nedělovatelnému způsobu vyjadřování? „Věřím stále pevněji v neomylnost své myšlenky vzhledem k sobě samotnému,“ píše André Breton. Má pravdu. Ale když už stanovil v jeho úplně prostetě onen „biblický a mentální mechanismus,“ platný jen pro jeho vlastní osobu, proč jej dává tisknouti a uveřejňovati? Snad aby umožnil srovnání vlastního ducha s našim. Dá se však toto srovnání provésti bez několika opěrných bodů, jež nám může poskytnouti jedině rozum, logika?



Pozoruhodné je, že tyto námitky pozbývají platnosti, přeneseme-li nadrealistické these do oblasti kina, kde nás překvapují správností a plodností. První námitka, týkající se metody, neplatí pro kino, jehož podivná tvoří právě v *ě d o m o u h a l u c i n a c i*. Sledujeme-li proud svědla promítající ve tmě obrazy na plátno před námi, skutečný život přestává pro nás existovat. Naše denní zájmy ustupují do pozadí, okolí pro nás mizí, ba i naše tělo se na čas jaksi odosobňuje a ztrácí pocit vlastní existence. André Breton píše: „Duch člověka, který sní, spokojuje se úplně s tím, co jej potkává. Neklade mužlivé otázky: Je to možné? Co dává smu tato přirozenou vlastnost, čím to, že věřím bez výhrady spoustě příběh, jejich bizarnost by mně jinak bila do očí? Odpověď na to spočívá v tom, co nazýváme Tain „redukčním mechanismem obrazů“. Obrazy, vytrysknoucí z naší představivosti za běžého stavu, jsou vybledlé, bezkrevné proti světlým a plastickým obrazům skutečným, jež zprostředkují smysly; rozlišujeme tudíž snadno skutečnost od fantasmie. Ve spánku však smysly nepracují, redukční kontrast tudíž neexistuje a představové řady vystupují do popředí; protože jim nic neodporuje, věříme v jejich absolutní existenci. Za bdělého stavu chápeme skutečné i možné, ve snu chápeme jen možné. Nadrealisté vidí přednost v tom, co bylo dosud pokládáno za nevýhodu. Vraťme se ke kinu. Uvidíme, že je tu celá řada materiálních podmínek, jež mají za úkol zněičit „redukční mechanismus obrazů“. Tma v místnosti zabraňuje rušivým vlivům skutečných obrazů, i hudba má v kinu zvláštní ráz. Má především rušiči ticha, které by nám umožňovalo nežádoucí sluchové vjemy. A komu již někdy nepřekážela při filmu pozornost, kterou věnoval mimoděk hudbě? Ve skutečnosti by se pro film hodil jen jakýsi stálý harmonický a jednotvárný zvuk (jako hučení ventilátoru). Namísto se, že tyto podmínky jsou společny všem divadlům, a že se v každém hledičti shasíná svědlo, aby se pozornost diváků mohla soustřediti na jevišče. Rozdíl je v tom, že na scéně divadelní pozorujeme skutečné bytosti, obklopené ruchem denního života, kdežto kino nám chce dát iluzi skutečnosti prostředky výlučně zrakovými. Stejně jako ve snu následuje tu za sebou řada neplastických obrazů, na ploše uměle omezené obdélíčkem, který je jakoby geometrickým otvorem do metapsychické říše. Rovněž okolnost, že místo bílého a černého nejsou tu zastoupeny barvy, je analogická smu. I způsob, jímž obrazy v kinu po sobě následují, má v sobě cosi umělého. Stálá přítomnost svědlných obrazů na situaci, jež je fyziologickým podkladem kinematografu, vzbuzuje v nás dojem pohybu ve skutečnosti. Přece však cítíme dobfě, že tu jde o pohyb iluzi, jíž se nevěme nijak oklamati. V rytmickém pohybu bytosti na plátně je cosi trhavého, s to právě přibližuje osobám našich snů. A konečně. V kinu stejně jako ve snu je č i n neomezeným vládcem. Abstrakce upouzbývá oprávněnosti. Jednání hrdinů nepotřebuje vysvětlení; nemáme ani čas, abychom je doprovázeli v duchu logickým komentářem. (Již tyto zřejmé úvahy nám jasně ukazují, že každé „zdokonalení“, které by chtělo přiblížit kino ke skutečnosti, na př. při dosažení barevnosti, plástky, nebo slovného doprovodu, by jen brzdilo jeho vývoj.) Kino vytváří tudíž všemožnou halucinaci a využívá onoho splynutí smu a vědomého stavu, jež by nadrealismu rád uskutečnil v oboru literárním.

Neméně úspěšně čelí kino dalším námitkám, uváděným proti nadrealismu. „Nejsilnější obraz je ten, který je nejlibovolebnější,“ prohlásuje André Breton, s jako příklad cituje obraz Philippa Soupoutta: „Tyčil se tím chrám nádherný jako zvou.“ Slovo *ch r á m*, stejně jako slovo *z v o u*, je uzavřeno v určité síti logických vztahů. Čtenář si vyvolá v mysli obě silé, a protože se vzájemně nekryjí, stává se k přirovnání odmítavé. Kino však nám ukáže nádherný chrám a hned na to bez přechodu nádherný zvou, a vyvolá tím téměř současnou zrakovou představu obou předmětů, to jest právě tyž pochod, který vnuki spřisovatelé jeho přirovnání. V řeči je danou veličinou vždy logická usouva. Obraz povstává teprve z ní a je pro ni osvětlením.

ozdobou. V kinu je dán nejprve obraz, který s sebou přinášívá trosky racionelní. Jak patrně, jsou oba pochody právě obrácené.



Z předchozího plyne, že nadrealita je oblast jako stvořenou pro kino. Kdo četl básně ze snů, jež shrnul André Breton pod názvem *Poésies* n souhlasí na konci svého manifestu, uzná, že jedině zfilmování by jim mohlo získati oblibu u obecnstva. Příběhy oné bežny valící se se stráni, vrážející do stromů, pak stroškotavši v prvním poschodí bídného hotelu, v něm se nakonec najde jen šrouh, tajemná cesta oné barky, které je hrotem básníka, po zavření hřbitova, svícele potulné lucerny, a pronásledování oné ženy, která nechá milenci v rukou závoj, zdroj nevýslovných zárazků a slasti, tolik podivuhodných příběhů, které nás při četbě nutně zarážejí, které však by snad divák přijal s nadšením, kdyby byly přeneseny na plátno. V logických nedostatecích, jimiž se hemží, vidět by jen tisíce podrobností komických nebo podivuhodných.



Filmoví režiséři by měli již pochopiti, jak by prospěli svému umění, kdyby mu otevřeli nezbačané kraje snu. Dosud se to dělo jen zlomkovitě a náhodně. Ať hledí, aby jejich výtvoři měly tři hlavní znaky snu, t. j. aby byly zrakové, nelogické a výstižné.



Zrakovost. Tuto vlastnost má kino již v důsledku svých přirozených podmínek. Zachová si jí vždy výlučně. (Opakujeme: Směšných a malicherných pokusů o slovní doprovod k filmovým obrazům netřeba se kinu obávat.)



Nelogičnost. Všecko, co je v kinu dosud banální a hloupé, udržuje se tu jen vlivem logiky. — Sentimentálnost je dbání o logiku v oboru citovém. (Elegance, nenucenost vzniká vytržením jednoho nebo více článků z tradičního řetěza citů.) — „Feuilleton“ (myslím tím řadu příběhů, kde po vylíčení osob a počáteční situace každý průměrný domovník uhadne další děj) je ohledem na logiku v oboru děje. — Rozvláčnost je zachovávaním logiky v oboru situaci a činů. Atd.



Výstižnost. Budeme-li však přenášeti na plátno jen obrazy nelogické, plýnouce z nejrozmanitějších myšlenkových asociací, nevydáme se v nebezpečí neúspěchu u obecnstva? Předně, naznačujeme tu jen jeden směr, jímž by se mělo kino bráti. Také jiné cesty zůstanou voľny. Obecnstvo bude pozvolna vychováváno. Připouštíme také, že nesmíme stratiť půdu pod nohama v úplné nespojitosti. Člověk se zajímá jen o to, co je mu podobno. Mé sny mě zajímají, třebaže jsou nespojitlé, protože přicházejí ode mě, snad i že v nich poznávám prvky svého minulého života. Tyto vzpomínky jsou mé; ale stíží je zjstujl. Definuji to výrazem: sen je výstižný. Je to vlastnost výlučně osobní. Jak by mohl být film, který se obrací k tisícům diváků, výstižný? Nadrealismus vychází z pozorování, že všecko, co je produktem mozku, ukazuje neklamně jeho zvlátnosti. Člověk si uchovává osobitost i (a snad hlavně) ve svých nejspontánnějších výtvořech. Stačí tedy, aby film byl produktem mozku některého z mých bližních. Narážíme tu ovšem na vážnou neshodu. Film nemá dnes totiž jediného autora, má jich mnoho. Prvý vypracuje obyčejně

dost všeobecně libreto, které režisér rozvine a upraví, aby se dalo realizovat. I ostatní umělci, mající na starosti kostýmní výpravu, osvětlení atd. přispívají svým dílem. Nepozbývá tím celé dílo individuality autorovy? Myslíme, že tato nesnáze je jen dočasná. Je způsobena příliš rychlým vzrůstem kina, jež se hned s počátku dočkalo takového úspěchu, že nemůže se svými prostředky vyrovnat požadavkům na ně kladeným. Mějme strpení, až se dělná práce a nutná specializace ustálí. Umělec ovládající techniku bude moci provést svou myšlenku od prvních počátků až po její realizaci na plátně bez obavy, že bude pokřivena z obchodních zájmů. Tehdy bude mít kino své umělce, a o otázce „Je-li kino uměním“ nebude se již diskutovat.

Filmoví autoři začínají chápat některé pravdy. V jejich nejnovějších výtvořech bychom našli bez námahy známky potvrzující naše předpoklady. Ale s jakou nemotorností provádí se dosud ono zázračné! Dosáhne tu snad úspěchu komický film? Poslední „Chaplin“ prozrazují snahu o zjednodušený zevnějšek, který by nebyl lokalizován žádnou příliš přesnou podrobností, a rovněž snahu o vytvoření atmosféry snu, která by usnadňovala víru v pravděpodobnost výstředních činů vyděděnce s knirkem a velkým nobarum. Vzpomeňte si v Tulákově na onu podivnou kapli, pinou podivných věřících, kde Chaplin, falešný pastor, koná onu podivně kázání; a ve Výpravě návrat Chaplina-zedníka po hlámu do vzdáleného bytu, kterého nelze dosíci a onen přišerý dešť a ty marné pokusy pijáka dostat se do tramwaye, která vždy unikne, přeplušna věčnými pasažery, do hloubky bezejmenné noci. Vedle burleskní zázračnosti, která je pravým oborem Chaplinovým, počíná se uplatňovat také zázračnost pohádková, jejímiž podstatnými znaky jsou geometrie linie a nelogičnost detailu. Ježto zázračnost nemůže v kinu využít nevyčerpatelných barev, musí klásti důraz hlavně na zdroje osvětlení a linie. Protože však ve světě, v němž žijeme, není absolutně geometrických linií, vytváří již geometrická stylizace atmosféru háječnosti. Ve Zloději z Bagdadu na př. překvapují dvě podrobnosti: Městská brána otevírající a zavírající se rozestoupením a zapadnutím do pravidelných zářezů a jízda Fairbanksova na koni s neobvyklými klouby po šeráfních mračcích. Tyto podrobnosti jsou zřejmě a podivuhodně umělé jakoby ze snu vzaté. Naproti tomu v tomže filmu neobratní Američané namáhali se pracně, aby sestrojili obludu, odpovídající co nejvíce skutečnosti, místo aby vyřezali z papíru geometricky bytost čistě fantastickou. Stejně nemotorností se dopustili Němci s drakem v Nibelunzích - Citujeme ještě jednou André Bretona: „Člověk by mohl, že si zadává kdyby se živil sebestřednějšími pohádkami; uznávám, že se pro něj všechny nehodí. Čím dále pokračujeme, tím jemnější musí být tkanivo nepravděpodobnosti.“ A právě na tuto jemnost tkaniva myslíme, když vyžadujeme nelogičnost detailu. Vyžaduje to neslýchané námahy aby člověk, ujařmený tisíciletým dědictvím logiky, zřekl se principu totožnosti. Je potřeba psát pohádky pro velké. A kdo je bude psát, ne-li kino.

Předchozími řádkami chtěl jsme jen upozornit kino na směrnice jímž by se mělo řídit. O ústupcích, jež je nutno učiniti vkusu obecnému, nebudeme se šití. Bude vždy dosti fenesbníků, kteří budou zachovávat staré tradice a upravovat dále romány, kde budou hrát championi boxu a nejhezčí mídnětky Francie. Co uskutečnilo kino za čtvrt století opravňuje k velkým naděm. Proti silám ducha nelze bojovat.

(Přeložil V. M.)



JACQUES LIPCHITZ

SVĚTLO

(Náčrt filmového tematu.)

Čestmír Jeřábek

I. Jest třeba postihnouti ráz kamenitých stavení, v němž klademe děj. Nižádné přístroje a márnivé filce nenahradí omšelého faktu Staré Prahy, nedotčené, ať vsouknu dotýkané moderní civilizací. Zde naskytá se ona kříževatka, ono střetnutí, tak vábíci oko romantikova, a není s podivem, bojujeme-li o střízlivost v klubku paradox. Posnídavše v kteréjsi hospůdce, přikročíme k dílu, a tu je ráno nad říčními ostrovy a zároveň směrnice, značící pont in media res, tedy k obydlí Filosofova.

II. Vzdušná prostora ulic postací, abychom nabrali dechu pod okny stavení. Zřítme chlapčka třiceti let, ztrnulého v poloze, již nescvíčí trpělivá reže. Hubené nohy a trup tvoří přímku, zabednutou v podlahu a v opě-

radio lenošky, zatím co sepnuté ruce vycházejí kolmici do prázdna. Treba zdůraznit: ohřevný stůl neznámého slohu, pokrytý folianty, klec s papouškem a dřevěný podnos s kávovou konvicí na podlaze. Jinak hlavně osvícení, jež se asi neměnil od rána k večeru ve shtuku barabizen. Této diogenovské prostoty nelze přikrašlovati. Obědník dveři přikrývají splyvavé závěsy. Co upoutává, je nehybnost Filosofova. První pohled marně hledá živoucí opory. Skytne mu ji konečně zobákovitý nos, čnici a obličje spáchova a ozbrojený okuláry, Vánek jen přináší peť květu s petřínských úbočí, nadzvedá sešloutlé stránky úctyhodné knihy na stole, a ješto jsme přiblížili ústí aparátu, můžeme čísti tato božská slova Laplaceova:

III. „Intelekt, který by pro daný okamžik znal všechny síly, jině přiroda je oživena a vzájemnou potoku bytostí přirodu skládajících, kdyby byl dále dosti obsáhlý, aby tato data podrobil rozboru, obsáhl by v jedinou formuli pohyby největších těles vesmíru i nejjednějšího atomu: nic nebylo by pro něho nejisté a budoucnost jako minulost byla by přítomna jeho očím . . .“

IV. Znamená snad pouhý trik arrangementu, dá-li nyní pročitnouti spáči a ukázati diváků vyjevenou tvář mladého muže, přistříženého při činu. Vlasy padají Filosofu přirozeně do čela. Pagoušek se náhle rozjáhí a jest Hovaví, že jeho výkřiků nelze tlumočiti ješ světelnou projekcí. Avšak hlavní účinek bude v úžasu dlouhánových očíh, jež se staly tohoto jitra očima Obsáhlého Intelektu. Vstane tápavě, zatím co gesty jeho napřažených rukou provozují ve vzduchu chvějivou hru, a zakopne o podnos. Vidíme krásu pashovaných ponožek a hecupavou chůzi duchovního opilství. Jest asi toliko projevem atavismu záchvat zbožnosti, jež se dostaví v okamžiku vrcholné krize, ale nicméně Filosof se křičuje. Po té nadzvedá závěsy a volá postevřenými dveřmi. Nevolá. Křičí. Je to křik děsu, ale i radosti. Na scénu vchází břicho Famulova, spoutané opaskem. (Režie!) Holá čumácká hlava a tučná tvář s lalokem. Dobrácká očka Sancho Panzova. Další lze vyjádřiti dialogem světelných nápisů.

V. — K čumáck ten hluk, Místře! Přivoláte domovníci. —
— Přivolám ješ je jině, až budu kázati na hoře! —
— Jak myslíte. Není nic snažšího nežli shromáždit zvědavce. —
— Pohlédni mi do očí. Co vidíš? —
— Horečka. —

— Ale já vidím život! Je to zázrak! Pronikám podstatu věci jako skleněnou tabuli. Znam budoucnost! Sáhni mi na lebku, zda-li nepraská. —

Následuje gesto Famulova, těžce vyjadřitelné slovy. Je viděti, kterak na okenní římse sléti vrabec se stéblem slámy. Upenstřed svých kříh má filosof tvář šlence. Přechází divoce pokojem, šermuje rukama, a kšičce poletuje mu nad nose. Právi se, že náboženství přivádí na toto pomazí. Avšak prudké kroky Filosofovy směřují proti svatyni náboženství. Režie by dovedla naznačiti hrou Famulova nosu, že tento dobrý tlouštík šichá přítomnost dátiovu. Náhle odhodí masku úžasu a vaplane pudovou radostí, když se rozpívá Svätý Mikuláš pod patinou.

— Zvony! Zvony! Jděte ke zpovědi, Místře! Jděte ke zpovědi! —

VI. „Komický život“ přirozeně nechápe situace. (Romanopisec mohl by vsunouti úvahu o podstatě komiky.) Filosof vztáhne soumarbulatní ruce ke stolu a jeho oči vidí (co oči diváků mohou sledovati t. zv. filmovýma návratem k minulosti): život lesa, rašená jar a vichřice podzimů, práci dřevuť a plavbu kmenů v peřejích, po té ruch dílen a křivolakou cestu stolářského chef d'oeuvre, nežli uváží v doupěti Filosofově; odtud pout jakýmisi skladišti a ruku vyvolavačovu, zdviženou k poslednému přklepu, konečně stáří a zánik stolu v ohništi. Tato primitivní vše znázorní intelektuální převrat v hlavě Filosofově. Zimulé ruce klesnou a obličej zazáří nadpozemským úsměvem. Mladý muž narazí klobouk a překročí kávovou konvicí. Vidíme ho na ulici, klopýtajícího o dlažbu. Hvízdá a



D. P. STERENBERG

zřejmě nemyslí na situaci, neboť myslit znamenalo by nyní předvídat. Zavře oči, aby nevnímal členitost světa, ale tu se již před ním tyčí strážnický obušek, velitel „Stát!“

VII. Nebude nám lze předvádět bezútěšný obraz moderní demokracie, skytaný zřícením parlamentárního, ale věnujeme nápoť pozornost otlému člověčku uprostřed ministerské lavice, klímajcimu nad spisy. Je věci řečte, aby vybrala typ. ať-li má odvahu hledat typ pro úkon tak výlučný, jako jest funkce ministerského předsedy. Vzdálenost nosu od desky lavice se menší, zatím co roste pathos řečníkův na tribuně, a vlast nabírá síl z těchto kaskád, zapisovaných stenografy. Dramatický okamžik nastává hlučným vpádem Filosofovým do sboru zákonodárců a zděšeným procitnutím spáčových. Několika výkřiky, jež jsou příliš zhuštěným projevem myšlenek, hlásá šleence konec parlamentarismu.

— Nebude vás! — ukončí řevem a podvoluje se strážl.

— Dovolte, — namítne ministerský předseda, — vydáváte se za člověka, jenž zná budoucnost? —

A když Filosof entaticky přisvědčí: — Nuže, — pokračuje předseda, — pak to znamená konec romantismu. —

Několik nespokojenců v postaneckých lavicích hlásí se o slovo.

— Prosim, — pokračuje ministerský předseda, — nepocitujeme za-
jistě nudy, krácejíce silnici vroubenou skupinami stranů, jež brání roz-
hledu, a plnou zatáček. Nelze toho tvrdit o cestě přímé jako šůtra na
volné rovině. Nuže . . . nabudeme-li rozhledu, znajíce sířek . . . —

— Nikoli! — vpadne řečník na tribuně, stíraje chladný pot.
— Zemřeme nudou, — ukončí ministerský předseda a otočí se zády k Filosofovi.

— Ztučením srdce, — připojí zajatec stráží a krokem, jehož hrdoť duní, opouští sál.

VIII. Patřilo k chudému vtípu tohoto století zahrnovati posměchem činnost policie. Jsouce prosti onoho pochybného vkusu, jenž klade tón ve vlastní hnízdo, otevřeme vrata strážnice a postavíme Filosofovi tvář v tvář zarostlému komisaři, čistěmu zuby perofitkem. Krátký rozhovor přesvědčí o intelektuální převaze muže zákona.

Strážník: Výstup v poslanecké sněmovně. Prorokuje budoucnost. Schůze přerušena. Odevzdán stráží.

Komisař: Až!

Filosof: Shledal, že romantika života byla by ohrožena. (Zoufalý smích) Nuž ano! Dobrá víra hlupců! Doufám, že oceníte výhody . . .

Komisař: Jméno, bydliště, stáří, příslušnost . . .

Filosof: . . . Výhody prozíravosti . . .

Komisař: Ano. Dosáhli jsme jakési virtuosity. (Hrozivě) ZPH v budoucnosti znamenalo by otvírání tajemství hmoty!

Filosof (nadšeně): Otvírám je!

Komisař (významně): Až! Nuže dobře. Zde vidíte: Kapesník a pozůstatek střešnice, nalezené na místě zločinu. (Slavnostně.) Velkolepý zločin, jenž je už čtrnáct dnů předmětem našeho studia.

Filosof (s křečovitým smíchem): Jste v hryndě, rozumím.

Komisař (klidně): Otvíráte-li tajemství hmoty . . .

Filosof (šitlivě nad kapesníkem a zhytkem podrážky): Vývojová dráha: policejní muzeum, skladště, ústav pro spalování smetí, další procedura čistě chemická . . .

Komisař (povstane): Pane!

Filosof (s emfází): Zemřete arteriosklerosou!

Komisař (zbledne): Poručí-li vlast, i jinak.

Filosof: Vlast! Vlast! Její hranice se budou šířiti jako kruhy na vodě!

Komisař (mocně): Ano — máme spolehlivou armádu . . .

Filosof (křičí): Pojďte na vrchol věže! Uvidíte, jak hranice perbají. (Vyrzví dvěma pronásledován strážníkem. Policejní komisař rychle uzavírá corpora delicti a vrhá se k telefonu).

IX. Nebudeme napodobiti oněch prostných filmových žibret, jež nutí herec šplhat na hřebeny střeš, kdyžž je nedovedou přiměti, aby vystoupili na vrcholek umění. Přes to nám nezbyvá leč sledovati Filosofova tam, kam přechal z komisařovy pracovny, vleka za sebou naježeného strážníka a F (vod okouněť). Široká vrata obchodního paláce skytinou mu útočiště . . . nabírá schody po dvou i po čtyřech, až se uzavře na ploché střeše nebetýčného stavení. Ihned město v hlubinách proměňuje svou tvářnost a toto apokalyptické zjevení nabání husí kůže Filosofovi, zpocenému útekem. Připomíná si slova ministerského předsedy a vyrzví s chechtotem: — Pojďte a vízte, neboť vaše slunce zapadá! — Obludná stavení chrlí civilizaci a psací stroje mluví otevřenými okny, zasypávajíce kovovými slabíkami asfalt chodníků. Použije kapesního telefonu a křičí hlasem, jenž zraňuje strážníka pod příklopem: — Dupáma, jejíž jméno je parlament! — Ve dvě hodiny patnáct minut obdrží spojení a ohlásí se náčelníku vlády. — Ne já, — praví, — jsem příčina, ale čas. — Dovedete-li předurčit osudy kolektiva, — odpoví předsedův hlas, — uveďte vás ke králi. — Nikde nevidím hranic, — na to Filosof mohutně, — není-liž to osud kolektiva? — V té chvíli zapraská příklopce a obušek policejstův vyrzví z otvoru. — Dost! — nabíhá pravící Filosof a drti smáček pohledem: — Přijal jsem pozvání ke králi. — Strážník ztuhne v pozoru, zatím co shromážděný dav počíná pěti národní hymnu. Vzduch je pln

vůně strojních olejů a občanského poslušnosti. Filosof sestupuje spálě-
rem, když je zašepstal slovo „astma“ do ticha vzdušenému strážníku,
a hvízdá hlučně, aby nešel věc, připravených potomstvu.

X. Třeba vysvětliti diváků onen zdánlivě nelogický vývoj, jenž vedl
společnost k patriarchálnímu uprostřed století, započavšího tak ohromu-
jícími výstřelky světáctví. Kultura, jejíž zánik byl vypočten metodami
zebra vědeckými, nabrala nových sil injekcí, udělenou in articulo mortis,
když se duchové vpravdě evropští rozpoznali chorobu i lek radikálně
hojící. Myšlenka překvapivé prostoty vzkřísila život romantismu a lidstvo
taktu obrozené chutnalo ovoce návratu, romajícího se vzkříšení. Zpěv
chorálu přestal být podivností na počátku sněmovního období. Nic
nebránilo svěžití církevní pozdrav mikrofonu a zpestřiti duchovními cví-
čeními pracovní pausy v továrnách. Vládní salony, zakusivši trapného
režimu obhroublého republikanismu, vráceny diskretnímu taktu králov-
ství. Napětí duchů, utřesované tlakem barbarského Východu, vysřídáno
pohodou tradiční evropské svobody. K tomu básníci, snovající verše z mlhy
a paprsků, dovedli občas pronéstí pathetické „ano“ hlasem tak vztečeným,
že budova nového řádu zdála se zajištěna až do svých podkrovní.

XI. — Nanj přece ráno, — žví král, když mu byla ohlášena minist-
presidentova návštěva.

— Nikoli, Sire, je odpoledne, — praví maršálek, ale věc naléhá . . . —
Král nasadí monokl a upraví lakel malebným pohybem.

— Máme to dnes počasí, — vítá se s náčelníkem vlády a začíná
k Filosofu padesátiprocentním pohledem.

Ministerský předseda: — Rozumím, Sire. Vláda podniká vše, aby
chmury, visící nad obzorem . . .

Král (u okna): Přebáží to od západu?

Předseda: Nikoli, Sire. Francie pevnější nežli kdy jindy ochraňuje
mravních statků Evropy . . .

Filosof (vášnivě): Bude přelet, Sire!

Král (naráz zaujal): Och!

Předseda (osvobozeně): Tažte se ho, Sire. Fenomen jasnozření. Povi-li
nám vše na dvacet, na padesát let dopředu, ozdravíme velkolepě státní
finanční. Bude-li přibíti válka až za padesát let — tot' příklad, Sire, pří-
klad! — rozpustíme armádu. Škrtneme všechny vojenské položky. Human-
nita, Sire, humanita! Ale pak se připravíme! Pak se strašlivě připravíme!

Král (v extasi): Rekl jste, že bude přelet? Avšak přijde-li vítr . . .?

Filosof (mohutně): Tabes!

Říjí se z komnaty. Město, jež žije pod svýma nohama se schodiště,
prožívá zážrak proměňování. Řežli bude inscenovati jeden z oněch velko-
lepých hřáků, jimž chybí jen zvuk, aby žily na plátně. Lze mžikem ví-
dět tvář královu, přitisknutou na okně. Vyjadřuje nepopsatelné nadšení.
Filosof štápně do kaluže a vyběhne ulicí. Je to útěk člověka, jehož zrak
ve tmě neodpočívá.

XII. Cesta tohoto dne se končí, vlak sepaje odnáší Filosofa a okna
jídelního vozu svítí do noci. Pod koly wagonů letí Evropa a mladý muž,
stěží přemáháje spánek, usiluje proniknouti zrakem podlahu. Neví
ničeho, máje zřítí vlast, a jeho srdce semutná. Leč tato nicota jest oprav-
dovou podlahou, nic, nic kromě dřeva a hřebíků, a na prázdnotu tak
poštlivou nelze navěšiti symbolů, i vyprázdni sklenku vína, šeptaje do
jasu zárovek: — Pravda jest ve víně. — A jakkoliv tíha Prozřetelnosti,
nyd transcendentní, padá mu do srdce, nepotřebuje uspavadla, aby unikl
trapšti pochyb, i započíná cestu svou na lavici pentaků. K čemuž vlak,
odpočíváje železnou dálku, přízvukuje těžkým rachotem, a píseň ky-
vadla hřní tamotam, nikoli nepodobna úderům klepadla na hrnu
nebeskou.

Moderní kinografie a Louis Delluc

Karel Teige

Kinematografie se rodila z vědeckého vynálezu, jenž měl sloužit studiu a rozboru pohybu. Pokroky kinematografické techniky otevřely v několika letech širé a úrodné pole zcela novému umění, internacionálnímu a univerzálnímu, nespoutanému hranicemi států a národností, a ani ne konvencemi času a prostoru; umění, které přivedlo v úžas moderní lidstvo, umění, které ze všech nejlépe odpovídá nejlhlubším tužbám a potřebám naší doby.

Dnes je filmové umění již dosti staré, má svou hereckou historii, která zasmatčenává řadu slavných děl a jmen. Dnes můžeme již rozlišovat v jeho vývoji dvě historické období, dvě slohy (nepočítaje bezčetné módy, lepší hladinu filmové výroby několikrát do roka). Kino má dnes svou tradici, své staré mistry. Ale, což je důležitější, má také svou avantgardu. A tato avantgarda usiluje ze všech sil o obrodu filmového umění z dnešní stagnace a krise.

Dnešní stav filmu opravdu je stagnací příliš zjevnou. Je stavem sentimentální pasivity. Sama Amerika, vlastní matka filmu, produkuje přímělo drsnat opravdu shodných s charakterem filmového umění. Adaptují se romány. Taková adaptace nemusí vždy být plagiatem, ale přece už nechutná. Hruší se nám, citopastí-li kino věčně na literatuře (románu) a divadle, kazí-li slavná románová témata, transponuje je neohravně v obrazy. Na kinoplátně nechceme čísti Huga, Balzaca, Daudeta. Uznáváme několik zlátilých adaptací: „Mathias Sandorf“, „Otec Goriot“, „Ubchá Margueritta Gantierová“ s Nazimovou (Dáma s kamelemi), a zejména „Keen“. Americké adaptace bývají povšechně zlátilější než francouzské či švédské, které vykořisťují Selmu Lagerloffovou. S rozumnou střídmostí, filmtující román, převezmou Američané jen jeho podstatu, nepřidržují se litery, tvoří svobodně, vyberou instinktivně to, co je vhodné pro film. Jsou celkem rytmičtější a aktivnější. Srovnání „Tři mušketýři“ zfilmovaných v Americe s Fairbanksem s výrobkem francouzským (Henri Diamant Berger se Signorettem) je velmi názorné.

Dnes jsme již přesyceni filmové romantikou divokého západu, stejně tak jako páchnoucími sentimentalit jeho buržoasních společenských drammat, epických úzkoprsou morálkou, údolí glycerinových slz. Nebaví nás již chevalereskní cowboyské historky. Zdá se nám, že kino není tu proto, aby ilustrovalo slavné a sensační romány, zdá se nám zbytečným, pronásleduje-li věčně na kinoplátně závodní automobil expresní vlak. Souhlasíme, že kino si nemusí nic vypůjčovat od starobné literatury a divadla, že má svou vlastní podmanivou poezii. Staroba nemá v kinu místa, a je třeba zahrnouti dnešní, už vyfichleou a zablácenou rutinu.

Proto vítáme novou kinematografickou školu, pozdravujeme hledající. Chceme zapomenouti ve filmu vši té nešťastné staroby, akademismu, passivismu, kýčů; hledáme novou formu filmového umění.



R. Schwerdtfeger: Reflektorické společné hry

kteřá asi zní takto: přesnost, opuštění zbytečných efektů, klidný pohled do života.

Synthetické a nadskutečné filmové umění musí se nadále vyvíjet jako autonomní a elementární tvorba. Nikoliv text libreta, ale obraz kinoplátna je jeho oblastí. Poněvadž pracuje s obrazy a se světem, je filmové umění uměním fotogenickým a výtvarným. Je ještě méně přibližno s literaturou, než divadlo, které užívá slova. Je proto zcela nepřipustno zpracovávat i moderní literární díla pro film k vůli anekdotě jejich obsahu. Výsledky moderního malířství by mohly inspirovati filmové autory. Vždyť film je přece oživeným obrazem, **moving-picture**. Jeho řád, toť **organizace obrazové harmonie a rovnováhy v čase, v pohybu**. Světlo, akce, pohyb jsou elementární prostředky filmového umění. A pracuje svými elementárními prostředky, dospívá toto umění mohutnosti moderního obrazu, moderní poezie. Stává se moderní obrazovou poezií.

Existuje dosud velmi málo moderních kinematografických děl, poněvadž filmové výroby je nechtějí přijmouti za žádnou cenu. Finanční prosperitu má zajištěn akademický film ve svých počestných mezech; nač tedy experimentovat, když majitelům filmového průmyslu by mohl být každý experiment finančním rizikem? Chaplín zdůrazňuje, že uvážení, co chce plátcí obecního, musí postéze otupiti imaginaci a originalnost. Umění nemá býi otrokem obecního, nemá spekulovati na peněžní výnos. A při tom jest jisto, že je směšné počítati s požadavky obecního, které je ostatně vůbec nijak nepreciovalo. Obecního chce jen zábavu, což jest správný požadavek, nebrzdící nikterak vynalézavost producentů. Naopak: davové obecního projevuje často velmi bezpečný vkus, vítáje nadšením Harolda Lloyd, Chaplína, ale odmítáje svým účinným soudem vulgární kyčářská románová libreta.

Na štěstí má filmové umění svou avantgardu. Nejen teoretiky, rádce, kritiky, ale nadané básničky kinoplátna a obratné realizátory. Toto němé umění začíná si v jejich práci vyjasňovati svou poetiku. Existuje již několik závažných moderních realizací, jež jsou výsledky úvah, hledání a logických dedukcí, manifestacemi nové kinografie. Moderní malíři, zshodivše tabulové obrazy, a moderní básníci, osvobodivše se od literatury, začínají tvořit kinograficky. Organizují své poetické obrazy a lyrické události ve filmu. Bergson, vykládaje v „L'Evolution créatrice“ svou metafysickou koncepci časoprostorových vztahů dovolával se filmu, a tyto slavné jeho stránky upoutaly k filmu pozornost všech



K. Schwerdtfeger: Reflektorické světelné hry

moderních umělců. Ve filmu podávají si ruce moderní básníci s moderními výtvarníky. Vytvářejí živoucí obrazové básně, zcela nové umění, čtyřdimensionální, zrozené ze závratné obrazotvorné moderní fantazie a vyrobené průmyslem.

Je to Epsteinovo „Coeur fidèle“, je to L'Herbierovo „El Durado“ a „L'inhumaine“, jsou to nerealizované projekty Ivana Golla, P. A. Hirota, Vita Nezvála, Jiřího Mahena, a j. a j. A především několik filmů Louise Delluca. Těchto několik kinografických děl, vzácná výjímka v záplavě prostřední a podprostřední filmové výroby, v níž dobré kvality ke špatným jsou sotva v poměru 1:10.000 (totožně v literatuře i ve výtvarnictví je poměr ještě zoufalejší), je mezníkem ve filmovém rozvoji: otevírají cestu novým filmovým výtvorům, které dychtivě očekáváme.

Louis Delluc je filmovým básníkem, rytmickým básníkem, par excellence. Teoretik a estetik filmu, vydal řadu důležitých spisů: „Cinéma et Cie“, „Photogénie“ a krásnou monografii o Chaplinovi („Charlot“); která nyní vyšla v českém překladu v Lidové knihovně Aventina. V této knize upoutají nás autorovy transposice Chaplinových filmů do stručných a syntetických poznámek, které se čtou jako hotové malé lyrické kinografické básně prosou. Jako básník, vydal Delluc řadu románů a povídek: „Le train sans yeux“, „Monsieur de Berlin“, „La jungle de cinéma“ a j., které vesměs vyznačují se živou kinovou dramatickostí a svědčí o vybraném autorově smyslu pro film. A jako filmový tvůrce realizoval několik filmů, z nichž pohřbichu mělo pražské obecnstvo příležitost vidět jenom jediný: „Bahno“; libreto těchto filmů, jež jsou významným poučením moderním filmovým autorům, vydal souborně v knize „Drame de Cinéma“, dedikované pro Eyu Francis; je to první a jediná publikace toho druhu, a vyjde rovněž záhy v českém překladu. Jsou to filmy: „Španělská slavnost“ (La fête espagnole), „Ticho“ (Le silence), „Horečka“ (s původním názvem „Bahno“, La fièvre, La Boue), „Žena odnikud“ (La femme de nulle part) a ze souboru vyřazený „Černý kouř“ (La fumée noire).

prosátérovi. Jeho práce, jež nejsou románů v odpovědném tohu slova smyslu, jsou, možno říci, komentářem jeho ostatního díla. Ale mají jedno velké, hodnotné plus. To je mistrná, brilantní skladba větná a stylová přibližně se kniha 16 a musí číst s neobyčejným požitkem. Slovo je tu primární, pak teprve epické pásmo. A: román?

A. C. Nov.

Louis Delluc: Filmová dramata, přel. Jana, nákl. Kuncelovým, cena neodána. Dellucova dramata jsou svorem techniky pro filmové režiséry. Dají je členit do nejmenších podrobností. Delluc ukazuje, že právě zpracování do nejmenších podrobností je podmínkou pravého filmu. Jeho děje samy jsou intimní a nerozšířené. Mají však klasickou přednost: pracují ryze kinovými prostředky. V tom spočívá přednost Dellucových hrdinů. Jako teoretik nedokazuje Delluc objektivně grovně Jessu Epsteinu, zakladatele filmové estetiky. Obálka Teigura a úprava knižky je zdařilá. Vlast. Raffel.

Karel Erban: Chudý stůl. [I sv. edice Sever a Východ, v Turnově 1925.]

Opusculy syn ztraceného domova luskní ve své prvotně, dělné na dvě osobné části především sám sobě výzvy k statečnosti v osudové zradě a márně kalné lásky, vztahová se z resignující smaltnosti vůči nepřítel-skému světu právě amokem své niterné citové energie a odvahou, věrně nasle do husté rytmovaných úpatků, výzvy, pohledů a nové vry životné. Básněmi jest tedy Erbanovi; aktem zadržaným a osvobodícím, vojáckou autostí vůči životu, který má být utopen, a povolen, uvolněním namakých proudů sedce, které se tu vy-zpovídává oprávně a jasně. V první části Erbanovy knížky brodí se však suchým výleptajícím a rozlámaným verš, naplněným přemrou didaktického radění, psáno, drsné a šir-kovité obrazy (hlava se do rukou zapo-táči jak hmoty pád) nesené figu-rační neúčinností, spojují se tu se zvláštní nehybností a strnulostí před-stavou a obrazovou. Těžkopádná hrůzná počťové je tu poměně ne-sourodou obrazností (V tvá lano ta-jemně má lásky sněžky jak v dleku nečávratou na loď). A země restá první část knížky je zastývá a ne-mohoucná, poplaně si uvědomující své místo na světě, čímž má být nahrazen živý tok názorový a silná oddanost k tradiční formě. Teprve v druhé části počíná se máty světit, dozrívá a tepat počtem, který byl dříve počá-ván jen noblesně, ustydlé a nehybné. Jako bys z psané nehybné plně dočkal k polí, kde září a upří se plnost dozrívajících klasů, kde se zpívá a bouří, kde je prostě celistvé od-

děti se životu než výhled a bez re-flektivní ležky. Zde má Erban schop-nost zkrátit a seřadit skutečné smysly oed do rytmované tvary, ale zá-měřil a napovídající skrzežá ro-mancu z paralyse mezi přirodou a in-ternou bolestností tělesného srdce do-znává k přesvědčení o plnosti ceudě ve (Bánského imosť) či k usokové bo-jovnosti a odhodlání vůči životu (Vol-janovo rozloučení). Teubá rčet, stou-pat, podobyta v sobě zrušují a plnějí okruh životný dáva Erbanovi v nášte-rých číslech jeho prvotiny silně kou-zlo plástičnosti, při něž vzpomínáá rytmované mládežností Tomásovy, zpě-vné stavebnosti Richarda Dehmelé, ná-ležové vědomí Stránský nebo usok-né bojovnosti Otokara Fischera, kteří vesměs byli předchůci i podléhání Erbanových veršů. Nejvýše ocením si z Erbanovy knížky neposkvrněné čistoty básně „Mauince na hrob“ a zpěvné skločnosti „Romance“. Hlavně silný dar rytmický, tvořící podstatu a základní raz Erbanovy básnické osobnosti máže v rozvratném tvaru dospět jednou ke kládám jed-notajím a nerozpolceným účastou di-daxi nadšeného horlivce, který se je-ště jeví ve značné části jinak skleslého jeho debutu. P. F.

Karel Bedrna: Satirické verše.

[S autorovou obálkou vydání nakla-datelé Vortel a Holman v Praze 1925.]

Moderní satirická produkce je chudá. Po Hanssmannovi přibývá se Hor-ze, až jen ad hoc, příležitostně a ne-bevýhradně. Nepřibývá-li k nám, kteří produkují, ale nepřibývá-li se do-edat knižně, zbývájí dva mándi, je-jiché protivy jsou satirické. Václav La-cina a Karel Bedrna. Při krov-nění obou, vyměně Lacina moderně-jší, haussmannovská orien-tace Bedrna je determinován spíš Karlem Horákem, anebo ještě spíše Fr. Geiblerem. Ale nemá to být řešení na újmě autorovy rázovitosti a poměně samostatnosti. Neboť Bedrna není ro-žem literární, jeho lidská smrtka parafíruje, paroduje a satirizuje. Zdá se, že velmi buzně a vydatně, se stá-ka zpracovává své zážitky. Je obrat-ný, ale až z druhé ruky. Ide-ji o pro-blemu je Bedrna těžkopádný, ale z dra-vě těžkopádný — neboť nebere pro-blemu na lehkou váhu. Umí být i nad-průměr výpný. Málomocna na př. se podává tak jediná satirická klasifi-kace českých autorů jako Bedrnovi v „Profílech“. Zbývá jen podotknouti, že souvážná povádivost závěrečné básně měla by být polápana na pro-spěch moderní skrzežovosti.

V celku lze máti zato, že v Bedrnovi, jak se představí první sbírkou, roste typ mužného, odpovědného satirika, jenž si bude přinejvýše, na jistém poli mu leze třeba pracovat a jakou ostou teda musí jít. A. C. Nov.

Noha zaklepal na okno. Okenice se otevřely a s nimi bílé ruce. Tak idylicky jako jindy.

„Mluvil jsem teď právě s mladým starostou . . . Jsem od té chvíle tvůj ženich . . . a táta . . .“

„Pojď! Pojď!! Byl bys hloupý, kdyby ses hněval!“

Těž.

„Pačkej! Neodstáknij mne! Je to takhle: když jsi přišel první, mluvil jsi se mnou tak hezky jako žádný. Vážil sis mne. Sama jsem tě k sobě pustila. Byla bych tě pustila ještě dřív, ale to víš, tak rychle se to nesmí. Pak jsi mi řekl, že za mně jít nemůžeš . . . Že jsi dnes tady, zítra tam . . . Že máš v každé vsi jednu . . . Že jsi opravdový tulák — a odešel jsi. Myslela jsem na tebe pořád, ale ty jsi nešel . . . Pak po mně házel očkem mladý starosta . . . Co jsem měla dělat . . . Pustila jsem ho do komory . . . ale . . . Ty jsi se najednou vrátil . . . Na tři dny jenom. A tu . . . ! Rozumíš? — Ty mne nyní nemáš rád, že jsem byla s ním . . . Když tu byl první, narafičila jsem u postele prkno, aby je musil shodit — a taky shodil. Přišel hospodář s flintou a s lampičkou . . . Bylo mi hanba — nehňvej se! — ale to bylo k vůli svědectví.“

„Pořád na tebe čekám, zdali tě vzpomínání přece ještě přivede . . . A ty jsi přišel! Je to přece naše dítě! A tobě zrovna řekl! A ty jsi přijal! Můj hodný!“

„Ty, ty jsi správná holka! — vybuchl Noha polo udušen láskou a vroucím tělem. My chudí musíme být moudří! Ty jsi správná holka! Ty jsi bláznok. Copak si myslíš, že my chudáci si tak osklivíme tělo jinýho?! Ty máš tohle srdce jenom pro mně a tohle tělo ode dneška taky . . . A já jsem titou! Do té chalupy svítí slunce, pole je lom, svička nebude žrát — ale to se spraví!“

Ve světnici za síní chrápala hluchá výměnkářka, v hospodě se to vařilo, div nepukla, pivo mělo již jen 1^o a tanečnické 38^o.

Vyšel měsíc a položil se na postel a na podlahu v komoře bílého statku.

Lyrický měsíc v epické komoře. Neboť to bylo milování dvou chudých, kteří to vyhráli — totiž Eva, jako obyčejně. Dlouhý stesk okouzлил dvě těla, ale pro oči by si byli přáli něčeho modernějšího než měsíc. Noha byl v lásce spíše městský člověk, jenž neskrývá lásku do tmy a chce vidět, jak je tělo jeho milé pro něho něžné.

Happy endy filmů s cowboy

Jan Kučera

(K článku J. L. Fischera: „Protikulturní optimismus“ v 2.-3. č. V A R U.)

Je nutno nejprve znát mořskou a prostředky, jimiž film působí na diváky, než počneme odsuzovat filmovou konvenční a filmovou kulturu dneška.

J. L. Fischer tvrdí ve svém článku, že prý film je „nejpronikavějším ukazatelem průměrného kulturního stavu“, že je „středstvím konvence a nevyhýravého sentimentu“.

obává se, abyhom nebyli zaplaveni „filmovou morálkou, literaturou a *filosofijní úspěchy*“. Film prý vytváří „fiktivní svět vždy dobrých konců.“

Je jasno, že moderní filmové umění běže se docela jiným směrem než řešení otázky dobrého či špatného konce, vyplývajícího z takového či onakého děje. Jemu jde o tvorbu čistě vizuální, o něco, co ještě realizováno není, a je-li již, tedy — bohužel — v tak mírné měřitelné, že nemá toho vlivu na mentalitu lidstva, o jakém se Fischer zmínuje.

Ale mimo to jsou zde filmy, které mají svoji absolutní hodnotu již dnes, třeba hodnotu různu spíše kvantitativně než kvalitativně, ale přece takovou, že uplatňuje svůj vliv na široké vrstvy lidové. Vytkneme-li does slovo film, nepředstaví si někdo ani francouzskou avantgardu, ani „Křižníka Potěnkina“, ale něco divadelního + románového, výjimečného s patřičnými změnami z jeviště a kalby na kinoplátno, něco, co si rýnuje tradiční název film bez teoretického ověření. A mezi tou spoustou filmových dramát, sfilmovaných románů, grotesek a filmů bez názvu, oznamých a ještě častěji bezoznamých, ale s dobrými a špatnými konci ve stejném procentu, táhne se nepřetržitý, silný řetěz filmů nazvaných si podobných místem děje, konstruací dějovou a vždy dobrým koncem — *cowboyky*. A na ty asi Fischer myslí ve svém článku.

Ríkalo se již před delším časem, že je konec filmovým *cowboykám*. Ríkali to umělecko-filmoví teoretikové, kteří měli pravdu jen proto, že *cowboyky* strážily již tehdy svůj ojedinelý vliv na filmovou tvorbu, považují se objevit nový činitel, který se zmocní vedení kinematografie, vyrostlé z technických plenek — umění. Ale oni teoretikové tehdy zapomněli, že útvar tak mocně směřlý s vývojem kinematografie a kinematografického obecnstva, ten, který nejen že v prvopočátcích byl pro svou jednoduchost nejvýhodnějším námětem k filmování a pro svou cizokrajnost nejzajímavější podivnou obecnstva, ale který vývojem byl filmem a obecnstvem samým dokonale *uzpůsoben*, takže se stal *nejfilmovějším a nejčasovějším v celé kinematografii*, že tento útvar nemůže zaniknout pouhým nátlakem snad konkurenční kinematografie umělecké. Ostatně umění nikdy se s *cowboykou* ve filmu nestřetne, považují film, *cowboyka* nemůže být uměním. Je prostě nonumělecká, stejně jako nonpolitická, nonfilosofická a nonvědecká. Přijde rovnoběžně s filmem uměleckým, tedy nemůže se s ním setkat před nekonečnem. Každá filmová *cowboyka* je jednou ze seriové výroby nesčetných variant na totéž thema. (Nepřipomíná poněkud *comédie dell'arte*?) Často revolvery, široké *kloubky*, koň, prerie, dívka, lump a jeho pomocníci, hadina a jeho přátelé, nedorozumění, honička, vysvětlení za asistence *šerifovy*, závěrečné políbení — to celá a která kolje *cowboyka*. Tolikrát vám stáří před oči vítězství dobra nad zlem, vítězství dobré myšli, tělesné zdatnosti a chytrosti, věrnou lásku a následkem toho všeho šťastný konec, že je nevyhnutelnou, abyste si uvědomili, jak je toho vítězství dobra a lásky málo, jak je potřebná chytrost a mrštnost k dobrému konci, jak je krásný dobrý konec, ale — bohužel — nepravděpodobný. Stará se *Zorro* o nepravděpodobnost? Ž „*bohužel*“ se proto a Vás stane „*kůň*“ a ta podání odvaha. A nešli zvířezíte, těšte se naději — nikoliv *soy* — vzpomínající *happy endu cowboyky*. Vy, Evropané!

Neboť *happy end*, tento nejvlastnější znak filmové *cowboyky*, závěr, vždy a tolik potřebný Evropanům, není vůbec vynálezem evropským. Nemůžeme jej ani v řecké a římské mytologii (kde sice je *happy end*, ale uskutečňují mimo tento svět, tedy vlastně neuskutečňují), ale v „*Tisíce a jedna noc*“ původu orientálního. V nové formě pak přichází z Ameriky. Fantasticky pestrý Orient a šťastlivě jednoduchá Amerika vydávají plody sobě blízké. Považují nejen *happy end*, ale i celý názor na svět, vztahy předmětů a resultáty vzniklé z oněch vztahů, pak poměr k umění určuje stejnou plochu filmové *cowboyky* a pohádky. Není náhodně, že nejklasičtější rš. filmové *cowboyky*, *Fairbanks*, vytvořil nejklasičtější z pohádek „*Tisíce a jedna noc*“, *Zloděje z Bagdadu*.

Nuže, jak se stýká film, *cowboyka* a orientální pohádka?

Pohádka operuje s ideální formou věci reálných. Relativní dokonalost věci, t. j. takovou, kterou my dnes považujeme za dokonalost, pohádka vyločuje. V ruském filmu „*Murém bucharský*“ při jedné scéně lze spatřit u zdi paláce obyčejný žebřík. Tato

rekvizita, ostatně nedůležitá, nepřijemně ruší pohádkovou atmosféru, v níž celý film se pohybuje. To proto, že žebřík v dnešní formě není ideálním přístrojem, pomocí něhož se dostáváme výš: Fakirův prázek, její Zloděj z Bagdadu vyhodí do vzduchu, kde bez zřetelů drží a po něm se žplhá, je ideálnějším útvarem než žebřík. Mezi ideálními věcmi, jimiž pohádka zachází, jsou ideální vzahy a z nich ideální výsledky. Pohádka končí happy endem, poněvadž tento se zotazuje se štěstím člověkovým — s ideálem života.

Poměry pohádky k umění?

Myslím, že umění a pohádka se nikdy nemohou setkat ve svých cílech. Umění buďte opěť krásu a dokonalost věci — pohádka ji snáší. Nebo umění čerpá ze svého vlastního světa obrazy, které jsou napřímo závislé na skutečnosti, pak pohádka vždy přimo ze skutečnosti vychází a k ní, třeba ideálně, se opět vrací.

V jemných náku umělovců se pohádka nepokazí, ale nikdy svoji estetní hodnotu nezvýší. Pohádka může obohatit umění, ale nikoliv naopak.

Podobně filmová cowbojka. O jejímu poměru k umění jsem se již zmínil. Ide rovnoběžně s filmem uměleckým. Ve svém obsahu operuje s věcmi naprosto reálnými (přiměřeně, že právě v kontrastu s orientální pohádkou, dězí se strážlivě nejpraktičtějšího, t. j. místo létajícího koberece užívá letadla, místo tajemných průpovědí otvírá si skály dynamitem atd.) a jejich vztahů využívá stoprocentně, tedy dospívá ideálně k výsledkům. Jedním a hlavním z nich je *happy end*.

Tak se vracíme druhou stranou k tématu: happy end, tento ideální výsledek v reálném světě, právě svou přímou souvislostí se skutečností, podněcuje a ukazuje cestu. V americkém filmu je záležitost *neomluvitelnost a důslednost* v konání (p. Fischer právě tvrdí, že těchto dvou vlastností by měl dobř bylo třeba, a ty že nenajde ve filmové kultuře), odvahou, zdravím a poctivostí. Nikdy se nekoupe v sentimentalitě (jak mu vytýká p. Fischer), nýbrž je těžce vybojován z hrubého prostředí. Nikdy není vyhledáván a schvalován *Kondelík*, a jejich nadvlády, podporované prý filmem, má p. Fischer strach, neboť žádné jiné filmy nejdou tak proti naší Kondelíkové jako cowbojky. Jsou pro ně příliš nahléty akcí zdravých lidí. Nelíbí se jim jejich dobrý konec, ale líbí se jim tragické, v slzavé neznámo zapadající konce několika sentimentálních, posovných filmů. Na druhé straně však žádné přednášky, brožury a rozčilování zdaleka nepřispělo tolik k porvoznému, ale již dnes patřnému mizení Kondelíků a nejmladší generace jako filmová cowbojka.

Filmové cowbojky podněcují, ale též uklidňují. Nejsou však „opětem, nahrazujícím tichý vlněk pohádek večerejka“ (J. Fischer), jako jim osudně ani nebyly pohádky. Nejsou ani jediným druhem filmu, ani jediným podněcovatelem, ani jediným uklidňovatelem. Ale jsou z nejdůležitějších. Jejich happy endů je lidstvu zapotřebí za dnešních elektrických večerů, jako happy endů pohádek za věrejších večerů snobistických — jako hlubokého křesla, do něhož usedáme večer po očištění námaze. He, happy end dne! Cowbojka předvádí nám historii, jež pro svoji známost naplná nervy, ať by je unavila, připomínajíc tak mile nemilé rozčilování ze dne, jako lenoška pohybem svých vpruh příjemně nám opakuje nepřijemný shon, jež máme za sebou.

Bávník s pavoukem

Jan Alda

Můj druhu osamělých chvil,

můj starý pavouku.

Tak vylez ze svých pavučin

a sedni si mi na ruku.

Harry Langdon a světová renaissance náboženství

Jan Kašpár

Je ještě málo znám. Na podzim 1926 přišel se svým „Vagabundem“, filmem s mnoha slabíkami, a loňského podzimu s druhým svým dílem „Silákem.“ Na „Siláka“ se šlo s nedůvěrou. Ale byli jsme překvapeni. V tomto druhém Langdonově díle pocítili jsme, že on není z řad plochých, nikam nesměřajících komiků americké grotesky nebo evropské veselohry. Pozval nás, aby nám což řekl. Tu teprve, srovnáním s tímto drahým, relativně hotovým dílem Langdonovým, našli jsme i v prvním jeho filmu rys, jenž je spojuje. Teprve nyní, po četní a řízení „Silákem“, dovedeme označit „Vagabunda“, pod jehož rozháraným, nedohotovým povrchem nedovedli jsme předtím najít nic pozitivního, téměř nic nadějeplného. Tam se Langdon hledal, anebo spíše, tam hledal způsob projedání své umělecké osobnosti. Nenašel ho dříve než za rok.

Jeho postoj není konvenční, není ani odvozeninou starších ani jejich domácnou. Jeho stanovisko je zcela opačné k ideovým stanoviskům Chaplina, Frigo i americké seriové grotesky, opačné ke stanoviskům vši dramatické tvorby filmové americké i evropské. Frigo a Chaplin, přes to, jak jsou si nepodobní povahově, jdou v jednotné frontě tam, kde chtějí ukázat špatnost světa a stovnutí se s ním. Frigo se nechá pasivně vládnout osudem, ale přece má nad tímto osudem určitý cíl, jehož se snaží dosáhnout všemožně. Chaplinova snaha je jasná. Chaplin zastupuje určitý typ lidí, Frigo třída lidí, Chaplin je pesimistou, Frigo optimistou*), ale oba stávají se nejostřejší před diváky svůj zápas se světem.

Naproti tomu Langdon nebojuje. Není ani optimistou, ani pesimistou, pasivním či aktivním; je negativním. Povoluje světu a vyhýbá se výmni boje. Nemá vyšší vůle, nemá citlivost. Do svých činů je hnán pouze silou živočišného pudu. Jasně se Langdonova instinktivnost jeví v lásce. Hledá-li svoji Mařenku (bude zde stále mlávit o „Silákově“, jakožto bližším a jasnějším z obou filmů), nepáčí se po ní z logického rozkazu své rozumové bytosti. Lásku si neuvědomuje víc než chuť k jídlu nebo ospalosti, a neuznává o ní děle než o svém občě. Langdon v lásce zahazuje zbraň, již mu poskytuje jeho mužství. Lásku nevyhledává od něho, vybírá od ženy. Ta jej vybízí, aby ji miloval. A není to žena silná vůle, „žena imperativní“, jak říká Morand, jež by jej stihla mocí své vášně a plánovitosti svého úteku. Mary Brownová je snivá, útlá dívka, nezděravá, slepá, nerychlejší z obrodu svého prostěckého, venkovského domova. Její láska je sen, vybledlá z uzavřeného, nevybojného klína plamenem umělým a nepulchvým. Je to sen nepodložený skutečností, neověřený, nekritický. Ve světové válce je voják-hrdina, jehož nikdy sice neviděla, nikdy o něm neslyšela, ale o něm je přesvědčena, že k ní přijde. „Kráseň, silný a vznešený“, vypravuje dětem o své lásce. Zatím přichází tvoreček ubohý, nevyvinutý, snivý, který se bil ve válce hvambory a nyní je neobdobným pomocníkem komediantovým. Ale láska Mařenky není tím dotčena, neboť ho nevidí. Věří stále, že před ní stojí její rytíř.

Langdon na první pohled upoutá svým nezhybejným zjevem. Jeho obličej je dětsky nevyvinutý, stejně jako jeho celá postava a jako jeho soudušnost. Neovládá ústa,

*) Viz moji studii „Frigo a Chaplin“ v 13. č. I. roč. „Heslovník“.

Hlad rukama i tělem bezcílně, neví kolik síly vynaložit do práce, aby s ní vykonal určitý pohyb. Vztahuje ruce po světě bez ohledu na perspektivu, jako dítě, jež se snaží uchopit ze své postýlky předmět, který je ve skutečnosti na druhé straně pokoje. Jeho obličej je nehybný, ale ze strastlosti Frigovou, jenž zároveň s nemluvností dokazuje tím svoji vícecestnost a povýšenost nad obvyčejnost života. Langdon nepohybuje tvář, poněvadž nesvláá mimické svaly, a nemluví, poněvadž se nedovede dobře vyjadřovat. Ne počítá s trojrozměrností světa. Celý život před ním leží v plošném obraze bez stínů a hloubek, tedy i bez světla a výřim, bez zla a ošklivosti, ale i dobra a krásy. V jeho světě není štěstí a neštěstí. Protože světem netrpí, nevzpírá se mu. Děje-li se něco v jeho neprospěch, nechápe to jako neštěstí, poněvadž nezná podoby štěstí. Je indiferentní jako tolik lidí dneška, a nejen dneška, i včerejška a zítra — je neobyčejnějším člověkem z obvyčejných. Uvažuje prostě, primitivně. Přichází náhodou do Ameriky. I jmu se hledat Mary Brownovou (již nezná) na každém ulici, na každém rohu, mezi věstí dívkami Ameriky, aniž by uvážil, jak je její jméno obvyčejné a Amerika mnohohlavá.

A toto dítě zachránil obec od hříchu! Světošně? Naopak. Zhořití občané v čele s farářem prosí boha za potrestání hříšných spoluobčanů. Bůh je vyslyší, pošle vykonavatele trestu Langdona, děcko, prustáčka, které narazí — náhodou nebo vůlí boží — pelech neštěstí, bar a pobije hřešící. Pak se stane jediným ochráncem městečka — strážníkem. Zní to jak výrok z Talmudu: „Co zachránil svět, je prostý dech dítěte . . .“ Je to poprvé, co vážný, náboženský motiv se objevuje v americké grotesce.

Konec ukazuje zřejmě, že Langdon nechce být hrdinou, t. j. vůdčím. Co získal svým novým úřadem, svým činem, o jehož dosahu vůbec neví? Na počátku filmu šel, netouže po ničem, a šel bez touhy i na konec. Je jen v poněkud jiných poměrech: dítě byl ve vojenském káči a dali mu strojnou pušku — uzabíjel s ní, jen zevnitř bouřchal, nevěda proč; nyní je v letech strážníka a dali mu Maňouku — nechová se k ní jako k milence, spíše jako k sestře.

„Neupadni“ je jeho poslední slovo a platí slepé dívce; a jeho posledním činem je, že — padne sám.

✽

Válka ukázala pasivnost lidstva. Houfy lidí se daly pohýjet mlčky. Z toho poválečná vzpoura. Lidstvo se vzbouřilo v politice komunistem, v umění dadaismem, v demním životě sportem. Ale toto vzbouření znamená více: házení před smrtí. Válka přivedla smrt na dosah ruky. Hroza. Je jí natoo oddálit, aby nám nedýchala přímo do tváře: sdružením v kolektiva, výměchem, v něž se zapomíná, silencím těla. Vlna odporu vzkypěla, vržena do nebyvalých výšek bázeň. Po vospětí nastává únava. Vlna klesá. Francouzský kritik Crémieux řekl na své přednášce v Praze o mladých umělcích: jeden týden jsou komunisty, aby druhý byli katolíky.

Cocteau, dadaista, dnes se modlí. Montberlant utíká ze hříšné, kde se rval se smrtí, k oltáři, kde se s ní smíruje. Nejsou to jen tyto dva a nejsou takoví jen ve Francii.

A nejen v Evropě, i v Americe — kde Langdon! Ne chaplinovská demostrace, ze Frigovo sportemství, ale smolná, pasivita, prostota, dětskost Langdonova. Langdon jediného zdravého, silného člověka ve svém filmu — komedianta — nechává zpitého spát kdesi v koutě, aby tam byl zasypán troškami domu, zatím co venku nastává převrat. Převrat mravní, opak politického.

✽

Není jisto, bude-li Langdon sledovat i v dalších svých dílech tento názor a bude-li jej umělecky rozvíjet. Není jisto, vystačí-li mu síly, aby se z těchto začátků dopracoval pozitivních uměleckých reakcí. Začáteční dva filmy jsou příliš blízkými body, než aby se jimi mohla přesně stanovit přímkou jeho dalšího vývoje. Je pouze jisto, že „Silák“ je výrokem umělce a to umělce neobyčejně jemně reagujícího na záchravnou dobu.

A psal: „Sirového masa nejýdej!“

Přesto však upoutal učitelovu pozornost.

Sladkého zimního podvečera vyhledal pan učitel Jirkova otce a na otáčecí židli u pultu vyložil panu Královi, že čas jsou peníze. Není třeba, aby chodil Jirka do páté třídy. Příjímací zkouška na gymnasium složil hravě už ze čtvrté. Má vlohy zvláště pro zeměpis a dějepis, ale i jinak je nadaný nebo pilný.

Otec Král pobíhal pisárnou, pln jsa radostí i starostí, věren jsa těžké své povaze i rodu. Chtěl hosta ucítit a současně ho vyháněl neobyčejně robustní svou úvahou, která vyžadovala naprostě samoty, neboť tato zpráva měla puně objevu.

Jirka tedy bude gymnasistou!

Téhož večera s Jirkou starý Král promluvil.

Rekl:

„Byl u mne pan učitel. Je tak laskavý, že se zasadil, abys mohl už letos složit zkoušku na gymnasium. Vi ovšem, že jsi nedhalec a že občas prokázaneš lenošň, ale řekl, že určitě projdeš, napřeš-li všechny své síly. Říkám ti to proto, abys všechno o této věci věděl. Neodpovídej!“ doložil, všimnuv si, že chlapec má nejlepší vůli odporovat, „chci slyšet odpověď až na konci školního roku!“

Jirka tedy mlčel, ať věděl bezpečně, že ho učitel naprosto nemazval nedhalem, tím méně lenochem. Mohl nejvýše říci, že se obírá věcmi, které zrovna nespádají do učebního řádu.

Brzy po večeri odešel do svého pokoje, aby nad knihou, čta, ale ničeho nevnímaje, snil.

Nacionálnost v internacionálním filmu

Jan Kučera

Účelem každé internacionality je, nikoliv *zabít*, ale snížit nacionální rozdíly ku prospěchu celku. Kinematografické umění plní tento úkol ideálně. Je naprosto internacionální, zatím co každý jednotlivý film nese znaky nacionality.

Žádné jiné umění nemůže být tak internacionální jako film, poněvadž žádné nedovede tak neměnně přenést národní a rasové znaky od národa k národu a tak srozumitelně je vydávat.

Divadelní drama, ať je jeho autor sebe cizější, ztrácí velkou část svých národních odlišností přenosem na scéně jiné země. Ibsen, nejdokonalejší hráč na Národním, ztrácí přes polovinu té oplozující síly, již by měl na českého diváka na kterémkoliv norské scéně. Českostí herců, jejich gest, postav, obličejů, českostí výpravy máá ona tajemná atmosféra, sahající každé cizí dílo, jež, téměř bez vlivu na diváka téhož národa, jež

je jí naplněn již od svého dětství, tím silněji a životněji vnáá do jinak modelované duše cizincevy, smývá ji, oplodňuje, obohacuje, aniž by a vic než by to on mohl pozorovat.

Ani spisovatel, vkládající vědomě i nevědomě znaky své rasy do knihy, nemůže očekávat, že naprosto přesně a všechny přejdou do duše cizího čtenáře. Neboť čtenář ličené děje si představuje pouze svým způsobem, rasově zdůvodněným, uzavíraje se tak nevědomky mnoha cizím obohacujícím rysům.

Kdežto film přichází před diváka a nejvyšším svým vnitřním napětím, jež mu dal jeho národ. V kinu stojí vedle sebe dvě stejně vrchovatě naplněné nádoby kapalinami nestejného chemického složení, jedna národa, jenž vytvořil film, druhá národa, jenž na film hledí. Běžící film je sněsí a tvoří nový, bohatší roztok. Film přináší sebou úplný otisk mentality svého národa, jeho zvyky a pohyby, jež si už ani dnes neuvědomuje, ale jež jsou zapříčiněny historickým vývojem, přichází i a krajinou, jež tvoří přesný rámec duše národa, na nějž i divák si musí přivykat a tak přibližňovat své nitro nitru onoho. Americký film zůstává americkým na Kamčatce, na Javě i v Moravské Ostravě a prohlašuje se všude americkým nejen celou výpravou a hrou, ale i svým sluncem, světlem svých reflektorů, každým koberecem a každou přičkou v praktikáblu. Vnáá do duše cizího národa neúprosně a přináší sebou šterický obal ciziny, jako přelozí z venku vnáší na svém žatu do pokoje zimu. Z plátna mluví arozumitelně a neodbytně k českému divákovi Američan, Němec, Francouz a Rus, ale nejen jedínes, herce či režiséry, ale celá země, celá její tradice, její ozvěny, prostě celá Amerika, Německo, Francie, Rusko.

Jsou dva druhy filmů, dle způsobu jejich vzniku: filmy realizované jiným národem, než z jakého je děj a autor libreta, pak filmy s libretem i realizací z téže země. Jakkoliv i první ukazují specifické znaky toho národa, jenž je vyráběl, přece jen jeví se v nich tyto slaběji a odvozeněji, kdežto z druhých mluví k divákům celý národ vší svojí silou.

Mluvíme proto o těchto.



Několik francouzských filmů. „Rozvod lady Oswillové“, „Žrtek“, oba v režii Duvivierové, „Napoleon“ Abel Ganceův. Tyto filmy nejsou francouzské jen svými jazyky a národy, ale celým zpracováním, světlem, úsměvy, vzorky na šatech, interieury, vkusem a kruby pod očima. Dýše z nich francouzský esprit, to zvláštní žonglérství mezi vášní a sentimentalitou, vkusem a banalitou. Němci ve „Faustovi“ a „Variété“ svládli film jako Francouzi v „Žrteci“ či „Napoleonovi“. Ale Francouzi nenechali dílo celou jeho vahou padat z plátna na diváka jako Němci. Zlehčili je, zpestřili přemetem, jako zlehčí svůj oběd zeleninou a zpestří vínem, zatím co Němci jej zatíží nepřívým, másmu piva a uříí z Wagnera. Vychovatel Gargantuův zahnal vůdce nepřátelského vojska, stejně výborně jedoe jako on tím, že nezůstal sedět na svém koni jako oni, ale prováděl na něm krkolomné přemety — měl esprit na koni. Tak vítězí Francouzi až do dnes ve filmu, v umění, v životě.

Rozvod lady Oswillové, tuctový film s látkou z manželství. Rusové by z něj udělali tendenční dílo, plně patologičtější a syrově hrůzy. Němci tvrdý realistický výjev, z něhož by vanul sarkastický výsmech společnosti, Italové pathetický obraz s nahotou a troskami Pompei, Anglie prostou detektivku bez úsměvů, Američané napínavou, vypočítavou všeobecnou, jejíž morálnost a cudnost vyháá k nemorálnostem a oplzlostem. Duvivierův film je však milá přehlídka lázeňské módy a chování, příliš lehou nahozený a příliš lehou vyřešený problém, než aby nepřestal být elegantní a společenský. Ten obraz není ani divadelní ani literární, je naprosto filmový. Dojem? Rozkošně prázdňý. Film nás nezamatal nekusem, ani potem z přemýšlení a studu. Zůstáváme spokojeni, veselí, nemačkaní. To je jedna strana francouzské kinematografie a povahy.

Žrtek: tentýž režisér zde vchází do bludiště lidské duše. Je to Bergson a Proust přeložený do řeči filmu. Je to druhá strana francouzské povahy: analytická, ale zá-

roveň i venkovsky prostá (neviděť jsem krásnějších vesničkových filmů s domácími zvířaty, s poliemi, lukami a lesy, jako francouzské), neobyčejně jemná a trpělivá. Režisér zde tuto francouzskou duši rozbitou až ke dnu. Cítíme tragičnost v malých kouscích. Bodá nás ze všech stran. Ale při tom je vše předkládáno na stříbrných místech vytříbeného vkusu, nevtrhavé originality.

Napoleon. Jiný rys Francie. Fanfára jejích lásky ke slávě. Výchla, již nese jejich řeč do světa a jež vytvořila takové množství obrazů francouzských vítěšství. Abel Gance je Davidem ve filmu. S románskou energií hlásá do světa chloubu Francie. Napoleon podruhé táhne světem a podruhé je poražen. Tento film s mnoha chybami a pokusnými nedohotovostkami je návštěvou Francie: analyzující, psychologizující, chlubný, bujný, vtipný, intenzivní.

✽

Německý film. Je tíživý důsledností a realitou. Německému režiséru není nic v přírodě dost realistické. Všechno překresluje. Staví kulisy strojů a hor, aby zdůraznil co nejvíce hutnost hmoty.

Francouští „Tři mušketýři“ byli úzkou, bystrou řekou s mnoha zákruty a slapy. Naproti tomu němečtí „Nibelungové“ jsou veletokem, nezadržitelně široce se valícím, s tlumění a vodopády.

Krása ve francouzském filmu jsou a přirozeně vítězí, v italském smyslně dráždí, v anglickém je vážena, v ruském není na prvním místě, v americkém prodává boj, dráždí, je vážena, vítězí, hlavně se však kupuje a prodává — v německém trpí a podléhá. Viz „Nibelungy“, „Madonu anžijských hor“, „Ulise“, „Variété“, „Kralce.“ V „Metropolis“, kdyby bylo víc uměleckým dílem než obchodním, bylo by tomu zrovna tak. To je námečství, vítězí, důsledné, osybné a proto trpí.

✽

Ruský film. Je těsně spjat s revolucí. Před válkou nebylo ruského filmu. Proto je až úzce typický, bouřlivý, tendenční. Jinak je příliš podoben ruskému divadlu jako celý život ruský byl mu vždy podoben. V „Mance“ dovedli Rusové, co se nepodařilo nikomu na světě, stvořit filmové divadlo. „Předmostí stanice“, „Medvědí svatba“ to je naproti tomu jen zfilmované divadlo. „Potůmekin“ — Amerika dělala z něčeho filmy, Evropa z filmů teorii, Rusko z teorie „Potůmekin“, není to totiž jako: Amerika vytvořila kapitalismus, Evropa z kapitalismu teorii socialismu, Rusko z teorie socialismu SSSR? Ale od „Předmostí stanice“ až k „Potůmekinovi“ jsou všechny pásky ruského filmu prosáklé utrpením, žalem, šílenstvím, sebepozorováním, krví, hroznými očima a věčnou rezervovaností. Nevěděl jsem ruského filmu vyrovnaného. Končí snad i polibkem, ale ohláváme se, že za chvíli toto šiší se shroucí. V ruském filmu dýchá na sebe mongolství a slovanství stále. Vůtek a pasivně trpělivost, žev a vnitřní hladání.

Mužstvo „Křižníku Potůmekinovi“ svrhne ničemého, malého doktora, jenž zapře, že je usaso zkažené, až svým učeným cvikem vidí lépe, než proti námofníci.

Detail: Tělo padne do vody.

Detail: Cvikr doktorův se uboze houká, zachycen v lamovi.

To zbylo po lékaři, symbol jeho učenosti, rozbitý, směšně opatřený.

Tento druhý detail, toť mluva Dostojevského, Gončarova, Turgeněva, ruského filmu — ruského umění.

✽

Anglických filmů bylo u nás málo. Vzpomínám Picardillyjima „Pánoční hosti“. Detektivka, jejíhož rozřešení neučíte. Střízlivá jako anglické interieury a anglická kráska stručná, jako jejich řeč, naprosto však ne prostá americky, t. j. úsporně, vypočítavě. Je plna myslí, o níž se nemluví. Je germánsky důsledná, uzavřená, nemluvná.

✽



St. Ježek: Kaktus (1927)

Severský film. U nás znám „Maharadžův miláček“ a filmy s „Pat a Patachomem“ svými špatnými, pivními nebo okopírovanými vtipy, špatnou fotografií, neprůbojností. Je v nich málo vlastního (neboť Dánové se za sebe stydí celý den), za to mnoho amerického (za čině se nepřestanou Dánové nikdy pachtít).

Švédský film „Gösta Berling“ ukazuje duši severu, oddanou, griegovsky melancholickou, hamsanovský zaprodanou vášní.

Lars Hanson a Greta Garbo přenesli je do Ameriky. Vysoké, bílé postavy, vášnivě, nemocně jemně, vláčené osudem, zatosily americký film, otevřely mu neznámá okna nové lyriky. V „Ženě upíru“, „Rudém písmenu“, „Tělu a ďáblu“ pozpíváme snadno, co přinesli této dva Seveřané americkému filmu a co by ještě mohli přinést kinematografii světové.

Rakouský film. To je film vídeňský, hloupý, sprostý, nevkusný. Přeplněný vždy hrabaty, knížaty, tanečnicemi, hecem. Republikánské Rakousko opustil vkus čistosti. H. Liedtke, obmezený, prostoduchý, dobrácký krasavec, který „nechce být světově úroveň, nestará se o citinu, nemyslí, že dělá umění, hraje, co se Vídeňákům líbí a čokud se jim líbí“ (dle jeho vlastních slov) reprezentuje rakouský film a rakouskou mentalitu.

✽

Český film. Nejsmutnější kapitola. Říká se, že u nás není filmové tradice. Ale za tu dobu, co se to opakuje, mohla již dávno být. Začalo se přilít brzy v českém filmu kramaří. Mysleli, že to je projev amerického ducha Českoslováků. Na umění se zpozdělo. Doufám pevně, že „Pražský kat“ nebude být projevem českosti. Nesmí jím být ani jeden z dosud natočených filmů. Neúť jím.

✽

Americký film. Film od počátku stál na rozhraní mezi obchodem, průmyslem a uměním. Američané byli neejchopnější zvornit se těch prvních dvou bodů. A když se našli i umělci-režiséři (neboť co není v Americe možné), patřil film úplně Americe. Špatní orali půdu, a bylo jich dost, aby ji dobře zorali, dobří seli. De Mille, Griffith, Lubitch, Fairbanks, Searstrom, Cruze, výborní hospodáři na polích kinematografie. A z takto připravené půdy vyrasl Chaplin. Nemohl vyrůst v Evropě, kde nebylo přípravy, jako Beethoven nemohl se zrodit v Americe, kde nebylo hudby.

Běžný americký film, to je synthesis vši touhy a vkusu poválečnického lidstva, očkovaná směrem Nového Světa. Američané i kinematografii svázali do tuctů, a to tak všestranných, a precizních, že se staly nepostrádatelnými. Tak vznikly cowbojky, a hrdinou prostým, ale chytrým a aktivním (tedy ne Liedtkovsky prostým), nesčetná společenská dramska a grotesky, oprávněně od logiky a umění, za to tím více nabitě pomůčkami ke smích. Vedle toho však Amerika vytvořila umění kinematografické. Dovedla vsít do sebe všude všech zemí a všude všech srdcí, dovedla se rozepívat lyrikou všem srozumitelnou a všech se dotýkající, dovedla stvořit ty neobyčejné filmy „Král jase“, „Osvěceno po celou noc“, „Tak žije Paříž“, některé filmy s Menjouem, Fairbanksem, Pickfordovou. Konečně stvořila „Krále králů“, básně vyrovnanosti, klidu a internacionality.

Americký film je dnes hotov technicky, umělecky, vývojově i trváním.

Proto z něj nejlépe vysvitá specifika Ameriky.

Amerika složila na své půdě celý svět. Svolovala rozemklé národy a naučila je opět jedině žet, aby znovu stavěly babylonskou věž. Dílo ohromné v celku i jednotlivostech. Ohromné v chybách, hlouposti, hříchu, ale i v novotách, chytrosti, radosti a kráse.

✽

Film je zrcadlem světa. Zrcadlo, na němž obraz ulpívá a dít se přenášet. Národ národu předivá si je kol celého světa. Film však nenabohuje pouze obrasy a s nimi znaky toho kterého národa; on je i vyzláš. Zrcadlo, které v čase době osvobozuje obrasy v sobě. Obrasy se mísí. Každý z nich je jiný. Dobromady skládají čistý proud světové mentality, jako spektrální barvy skládají bílé světlo. Každý z obrasů nás navštěvuje a prostupuje. Jsme naplňováni myšlenkami všech národů. To je internacionalita filmu. Lidstvo se tak oplodňuje.

Za několik let nepůjde ve filmu o řešení problémů manželství, o Napoleona, Potěmkina, Madonu směných hor, anglickou detektivku, Gösta Berlinga, rakouská knížata, českou historii a americké cowboje, půjde o čistě, filmové vyjádření pohybu v čase, půjde kdo ví o co, jen ne o popis skutečna, ale nacionálně, rasové znaky ve filmu zůstanou. Budou vždy sestupovat s plátna do ulívených parterů, dodávat jiným národům podněty, oplodňovat, občerstvovat, obohacovat.

Význam kinematografie vždy bude spočívat v tom, jak dokonale a životně dovede zachytit rasové odlišnosti, jak bezpečně přenášet a jak srozumitelně vydávat všem národům — internacionalně.

Poesie kina

André Maurois

První část.

Přibližně překlad z jazykové přednášky A. Mauroise, uspořádané v III. sv. *L'Art cinématographique*, a někteří jsou přivesli informativní článek v 3. čís. tohoto ročníku „Hlasů“. Na tuto přednášku upozornil zvláště také M. Hlavka již v 2. č. „Hlasů“ ve svém článku „Troji patřičnost“.

První vyd.

Uvězte, prosím vás, že máte před sebou skromného spisovatele, úplněho neodborníka ve všem, co nemáloži do techniky jeho řemesla, a který chce zkoumat s vámi pouze otázky literární. Navrhuji vám, abychom se společně těžili, zdáli za své umění cineatovo je též povahy jako umění romancéřovo nebo básnickovo, a pak zdali stylové kvality, jež tvoří umělecké dílo, jsou tytéž v kinu jako v literatuře; konečně zdali kino může vyjádřit poetickou podstatu věci a události stejně dobře, jako literatura.

Pro nás všechny, kteří jsme tu (článek byl po prvé přednesen jako konference; p. př.), odpověď na první otázku je jista předem. Kino je umění; umění, na které myslíme jako myslíme na hudbu, na malířství, s touž emoci, se stejně živou touhou viděti je tvořit díla, jež budeme milovati. Je tekou s touhou živějš, poséváši láska ke kinu je v intelektuálních prostředích cit poměrně nedávny. Milovníci kina tvoří ještě příjemná a uznávaná bratrstva, jež provázejí srad každého nového hnutí a v nichž se k rozkošem umělecké emoce přidávají rozkoše tajemství a kamarádství. Vidíte, jak se v takové skupině vynaváši kina ihned shláknou: „Viděl(i) jste „Poutníka“? Je to mistrovské dílo! — Znáte „Posledního z lidí“? — Ne. — Hrají to v jednom malém sále, někde poblíž Levallois, rozhodně tam jděte. — Pájdú na to sřra, slovo s to. Víte, že je obhářena nová kopie „Tři světlé“? — Ta „Smutná ulička“, je to tak dobré? — Dokonalost to není, ale je v tom mnoho znamenitých věcí.“

To vše se velmi podobá počátkům wagnerovské hudby nebo impresionistického malířství, ale s tím významným rozdílem, že od katedrál a písní o činu (chansons de geste) máme po prvé před sebou umění upravené lidové. „Zlata horečka“ je od „Písně o Rolandovi“ prvním příkladem básně přístupné stejně panu Voděčkovi jako panu Voděčkovi.

Na zdě se mi, že závažně rozdílení kina z něho jiné umění ještě univerzálnější. Katedrály byly obdivovány jen malou částí Evropy, jež se téždy nazývala křesťanstvo. Písně o činu byly známy hlavně na zámečích, kam je travěři přicházeli přednášeti. Film Charlie Chaplina se hraje současně v Chicagu, v Barceloně, v Tokiu a v Honolulu. Motorový člun jej rozi s ostrovů na ostrov mezi korálovými útesy Pacifiku. Mladý Arab stojí před branou zelené čtvrti Casablanky a prohlíží zvědavě papír, který rozlévají. Je to prospekt kina, které ohlašuje pro tento večer „Chaplinův vojákem“. Čínský kuli v údolí Yang Ce Kiangu baví své soudruhy chůzí s roztaženými špičkami, s nobama groteskně ohnutými v kolenu a s hátkou v ruce: imituje Charlotu.

Veliký světový umělec, jímž jest Charlie Chaplin, je nucen míti zpravodajskou službu, aby mu ze všech korně světa podávala výkazy o reagování občanstva žlutého, bílého, černého i rudého na pohyby jeho španělký a kroky jeho velikých střevic. Zpravují ho o tom, kterák Rusové plákali hořké slzy a Francouzi se smáli, kterák v Japonsku bylo nutno umístiti vedle plátna komentátora, jež vysvětluje každý pohyb. „Dejte pozor,“ pravi doprovazec, „smálček sklouzne po bříše až ke dveřím.“ Umění, které se obrací k celé zeměkouli, které umožňuje zapjnutí současně všichni národy a rasy světa a probuditi silné city u bytostí, jejichž kultura je dědičně různá od několika tisíciletí, líce, to je věru podivuhodné a hodnu zájmu umělců stejně jako teoretiků estetiky.

Avšak tento postoj intelektuálů vzhledem ke kinu se datuje od nedávna. Někteří umělci mu dosud upírají uměleckou přitažlivost. Bernard Shaw řekl v nedávném interview, že pro něho jedinými skutečnými uměními jsou umění slovní. Mínil, že kinu se může stát uměním jen a podmínkou, že bude úplně potlačen obraz a že budou pouze titalky. Nad to, pravil, právě nutnost oslovit obrovské publikum, čímž z hlouposti téměř nutnou součástí toho řemesla. Největší společný jmenovatel barové dívky v Čingcu, čínskému kulíbo v Hongkongu a nerviho v Marseilli je nutně velmi malý. Již střední hodnota divadelní je slabší než střední hodnota románová, poslézeť lze psát román pro stý díl lidstva, kdežto aby se naplnil sál při představení, je nezbytně nutno příkati 10 ze 100 lidí; avšak máme-li až ke kinu, je třeba zpracovati 99 ze 100 celů populace zemkoule. Jinak řečeno, je třeba být prostřední.

Ostatně, připojuje Shaw, jakou hodnotu může mít mezinárodní drama, když národy mají tak různou psychologii? Nechápu: tytéž symboly. V rapotech, které čtečtává Charles Chaplin, se praví, že diváci v Japonsku dlouho nechápali, že klasické políbení na konci amerických filmů značí konec. Viděli Evropany vstávat a odcházeli tedy také, avšak mizili, že příčinou tohoto útěku je neslušnost takového veřejného laskání.

Tyto argumenty mi nepřipadají silné. Jistě cineast, který toní po filmu pro obrovské publikum a po velikánském výnosu, musí psát počítaje a výnosem velikého občanstva. Ale totéž platí o populárním romancérově a o autoru melodramů. Jest možno, že se kinová prosluke rozšíří podobně jako literární a divadelní; podobně, jako jsou lidové týdeníky (magazines) a revue pro malý okruh čtenářů, bude typ kina odpovídající „Revue des Deux Mondes“ filmu a jiný, jest bude obdobou „Nouvelle Revue Française“ nebo „Commerce“.

Buďte, řekl by Shaw. Ale kino je udělané z fotografií, obrazů života, které vznikají účinkem světelných paprsků na citlivou snímku; tudíž je to pravý opak umění. Film není o nic více uměním, než stenogram analitického řízení románem. Obé jest písemno, ale bez uměleckou reprodukci života.

Odpověď třeba počítí definicí: co se rozumí slovem umění. Pro mne jest umění vytvářením umělého světa, který jest podroben zákonům lidské myšlenky stejně jako přirozením zákonům. Bacon již říkal: „Umění je člověk, přidaný k přírodě.“ a nemyslím, že by bylo leč milšší lepší definicí. Zobrazení udělaná a uměním je místo složené ze stromů, z květin, jež všechny jsou přirozenou krásou, ale které byly seskupeny se zřetelem k formám a barvám, tak aby uspokojily lidského ducha. Hudba zleží ze zvuků, jež jsou přirozenými zjevy, ale jež byly voleny a seskupeny podle jistých tajných, téměř matematických zákonů. Je to hluk, ale hluk organizovaný.

Takto když definice jsou vysloveny, zdá se mi zřejmým, že kino je umění. Zjistěte nřivě fotografie, přesojých reprodukci skutečných předmětů, ale je třeba výběru z těchto fotografií, takového, aby je seskupil v určitý svět. Když se to mělo popřítí, mohlo by se říci stejně, že romány Marcela Prousta nejsou romány, protože hovory p. de Norpois, vévodkyně de Guermantes, nebo konverzac poddůstojníků de Doncières připadají téměř jako stenografické záznamy. Prvky jsou vypůjčeny ze života, avšak způsob, jak je vybrati a seskupiti, je uměním. Když Balzac popisuje dům otce Grandeta, popisuje s úzkostlivosť zahavujícího komisaře, avšak volba detailů, pořad, v jakém jsou podány, čímž z těchto míst mistrovské dílo.

Dám vám promótnouti úsek z filmu „Poslední z lidí“ (hlavní role hotelového portýra Emil Jennings; p. př.), kde uvidíte popis toho, čím jest veliký hotel a poesi, která je v něm obsažena, a jak ji může tlumočtí nudaný cineast. Jsou to fotografie příjmacího pulsu, vytahovačů, otáčivých dveří, jež rychle rotují, lidí, kteří procházejí halou — ale fotografie prostřihané, tak aby vytvořily atmosféru stejně dobře, jako nejlepší kniha.

(Projekce filmu „Poslední z lidí“.)

Ostatně je tu nejen výběr ze snímků, nejen umění seskupiti vybrané snímky. Skladbu (kompozice) každého snímku je uměleckým dílem, neboť je na umělci, aby do něho umístil ten či jiný předmět, rozdělil osvětlení, potlačil celou část scény, aby ponechal

v známém poli jen určitý předmět: zvětšený a osamocení, jenž se okamžitě zmocní divákovy myslí. Na příklad ve filmu, který vám právě byl promítán, je místo, kdy je viděti z portýra, hrdiny filmu, jen jeho voskovou kápi, lesknoucí se v deři a do-
dávající mu vzezření jakéhosi mokrého a nestvárného tulení. Ve „Smutné uličce“ je večer, který v publiku jistě vzbudí dojem úplně senzualní. Neboť husté řady sedících mužů a žen rákosu zmizí a vidíme jen ženské nohy opjaté hedvábním, jak lehce vyklepá-
vají takt vedle hrubých mužských střevidů, jež pohybuji špičkami v témtž rytmu. Děln-
táto vyvolaný je týž, jako kdyby romancier napsal: „Bylo viděti zejména . . .“

Znamenitost stylu v románu a značka tlesku v kinu jsou totožny. V obou přípá-
dech je to střídmost. Nikdy nepřehánějí ani v zápletku (intrigue; dlužno spíše souhlasiti
s Epsteinem, který „zápletku“ ve filmu odmítá; p. př.), ani v akci. Velký umělec
pozná se tu jako jinde lépe podle toho, co potlačí, než podle toho, co ponechá.

Měl jsem štěstí seznámiti se tímto zřetím s jedním metteur-em-en-scène Chaplinovým.
Velikou starostí Chaplinovou je starost o vyjádření co nejstručněji. Čím vícekrát vidí
svůj film, tím více potlačuje a jeho poučka je přibližně též, jako Montesquiouova, který
řikal, že dobře psaní mamená potlačiti mezičleny (idées intermédiaires). Charlot není
nikdy tak šťasten, jako když může vše sagerovati místo aby ji řekl. V jednom z jeho fil-
mů, v „Pařížské kurtizáně“ (L'Opinion publique) je žena, jež se dívá na odjíždějící vlak
v okamžiku mimořádně vypjatém, a obraz je krásný, poněvadž vidíme nikoli vlak, ale
bledý odlesk vagonů na tváři ženy a na peroně. Je také v tomto filmu zrušení dosti vý-
znamné, poněvadž sbližuje kinové umění s ostatními. Ví se, jakou roli hraje náhoda a
obratné využití náhody ve všech téměř velkých uměleckých dílech. Shakespearovi na př.
velmi posloužila náhoda psáti pro jistého důstěho muže tlupy, Michelangelo našel ně-
kteřé z nejkrásnějších postav svých soch, poněvadž dvojnásobná forma mravového hál-
vání si je vynucovala. Takto omezen krásný účín v „Pařížské kurtizáně“ vznikl prostě z to-
hoto: film děje se ve Francii a byl točen v Americe uprostřed umělých dekorací. Když
bylo třeba, aby přešel vlak, Charlot si povšiml, že nemá francouzské vagony a že ameri-
cké by rušily pravdivost. Tu přišel na myšlenku: potlačme vlak a pokusme se jej su-
gerovati. A takto obdržel znamenitý umělecký účín.

Někteří spolupracovníci Charlotovi shledávají, že jeho zkratka je až příliš eliptická.
Co se týče mne, uvítal bych například rozvinutější konec „Tuláka“. Případy má, že bráhy
Merika jsou příliš nedostatečně vyznačeny a že v myslí hrdinové nevyvažují dostatečně
hrůzy Ameriky na druhé straně hranice. Avšak i v této úsečnosti — jaký obdivuhodný
styl! Tulák končí jako Merimčova povídka. Stejně „Pařížská kurtizána“ začíná jako
Flaubertův román. Velká, širá vlna tvořená dlouhým řetězem klatokopů, jež stoopí sně-
hem, se které po několika minutách se konečně oddělí Charlot sám. Myslím při tom vždy-
cky na začátek „Salambo“: „Bylo to v Megar, karthaglské čtvrti . . .“

Podobá se to rovněž začátku „Parnské kartoušky“ náhlým vystoupením hlavní
osoby se všeobecného námětu. Román se začíná dvěma stránkami o francouzských od-
dělích v Itálii, jež odpovídají řetězu klatokopů a z nichž se náhle vybarvuje poručík
Robert, otec Fabriciův, jako se Charlot oddělí od svých soudruhů.

Ostatně srovnání stylu spisovatelova se stylem kina se vnučuje téměř ustavičně. V ji-
stém smyslu myslím při Charlotovi na Anatola France. Víte, jaké komické účiny vytvářel
France, říkáte ty nejobyčejnější věci tou nejpovznesenější řečí, mluví například o psu
Riquetovi a o kuchařce Eufemii stylem Bossuetovým. To přesně dělá Charlie Chaplin,
když při krájení podrážky posouvá dokonale přesných, půvabných pohybů obdivuhodné-
ho maltra d'hoes, který by odstraňoval křídlo; a když, nežli se pustí do líbečků
a tkaniček svých bot, udělá z ochutnávání vybranou parodii člověka, pojídajícího velmi
distinguované aristokrové listy a makarony. Oba mistry, Anatole France a Charlie Cha-
pline, transponují z jedné kategorie do druhé stejným postupem, aby obdrželi nuance ko-
miky.

A nevěřte, že jsou to u Charlota účiny bezděčné. Nikdo — řekl mi metteur en scène
— nepropočítává jako on možně působení pohybů, hýbné vlny i celého přízevku díla.
Medituje o svém filmu přesně jako Valéry o své básni. Jeho vlastní osoba byla pro něho
předmětem meditace, jež nikdy neustává. „Jaký je můj mison d'être?“ praví Charlie

Chaplin. „Představovali neobratnost, melancholii, resignaci lidí před zbesudnými a nepředvídatelnými nehodami, s nimiž se bez usnutí podávají v neustinném svítě. A především je třeba, abych osmělel k lidné společenské třídě. Kdybych byl po této stránce definován, byl bych nešťastným šosákem nebo nešťastným dělníkem a smíšenému publiku by již nebylo možno se se mnou ztotožnit. Jsem nešťastný člověk. Proto musí můj úbor být dosti zvláštní, aby nebyl střední. Proto také nesmím být jediného slova, poněvadž kdybych mluvil, vymezil bych se příliš, byl by to tón určité třídy. Takto nikdy žádný titulček nemí obsahovat jméno osoby Charlot. Všichni herci filmu mohou mluvit, já ne. Končím nesmím být ničeho příčinou. Události mají na mně v průběhu filmu padati jako jakási lavina, avšak žádná nesmí mít východiskem žádný čin z mé strany.“

Málo spisovatelů humoristů stejně dobře pochopilo smysl svého umění a důů tolik o přesné určení tónu. Slyšel jsem, že Charlie Chaplin byl zoufalý, protože si dovolil na konci „Zlaté horečky“ citovou komedii. Vzpomínáte si? Na mšaku parníku, jímž zohat-
lý jede do Evropy, setká se s děvčetem, které miloval, a nakonec se s ním ožení. „Nuže ne,“ praví Chaplin, „neměl jsem to dělat, poněvadž osoba Charlot má být nepřetržitá z filmu do filmu. Obávám se, aby si příliš několik diváků nevzpomenlo, že přese vše jsem měl dívku.“

Příklad Charlie Chaplina dává pochopiti — a to nade všechnu pochybnost zřejmá — že kinový umělec může mít osobnost i styl. Stejně jako Chaplin má v jistém smyslu připomíná Anatola France a Dickense, Douglas Fairbanks má případů příbuzným Dumasa otce. (Budíž pro Fairbankse — ale Chaplin a Anatole France . . . to je snad příliš specifický námar na Anatola France; p. př.). Je tolik pravda, že lze snadno rozemati národnost podle stylu a že při náhodném vstupu do kina mohli byste říci téměř ihned, zda promítaný film je francouzský, německý, americký nebo švédský. (Také ruský; p. př.). Tož není to proto, že by národní charakter měla fotografie; jenomže se stalo uměním skrze kompozici.

„Ano, mohli by nám odpověditi odpovírákino, je pravda, že můžete obdržeti účiny dosti blácké umění. Ale tyto účiny budou vždy krajně omezeny nedostatkem řeči. Život civilizovaného člověka záleží téměř vše ve slovech, jichž používá. Můžete nabíeti zápletky, ale budete se zron vysalézavostí rychle v koncích. Když jste chtli hráti do vody, do ohně, do vzduchu, vyčerpali jste zdroje lybnosti. Bez slova vše je banální, podobné, zhaseno odětné. Co je láska bez slova? Animální instinkt a nic víc. Počtáte slova „Velká Británie“ a co zůstane společného mezi škotským spisovatelem, úředníkem z Londýnských City a horníkem z Pays de Galles? Ztráíte-li se slov, stráíte všechnu kontakt s moderním člověkem.“

Je pravda, slovo zaujalo takové místo v našem životě, že vyjadřování se obrazem připadlo v počátcích kina asi velmi nesnadným. Ale když dobře uvážíme, zda nevidíme, že naspak rozmělna často zkrasli út, který bychom chtli vyjádřiti? Ošeháme říkající si: Vubdíl jsem falešné mínění o sobě . . . neřekl jsem, co jsem chtl říci.“ Nemáte pocit, že velmi často, právě když neposloucháte slova, ale díváte se na obličej, když sledujete nepatrné pohyby očí, gesta člověka, který s vámi mluví — odkrýváte lépe jeho skutečné pohoutky? Jsou vždy vyslovené a upřímným přízvukem, kterým však spolu-mluší přese nevěří, a to z dobrých důvodů; poněvadž oči mluvčího se na vteřinu odvrátily.

Ne. Člověk neříje jen slovy; říje stejně pohyby. Vypravuje se, že velký anglický státník Disraeli vylížel při svých řečích a odpovědech protivníkům úplně nevěcně. Jedná vsta nepravradila jeho pohoutky a nevěle. Říkalo se mu Sfinx. Ale když byl velmi vzrušen, dobrý pozorovatel si mohl povšimnouti, že se mu špička levé nohy lebe chvěla. Orientálové, kteří smlví zmlouhu méně, než my, jsou také lepšími pozorovateli a velmi dobře dovedou odhadnouti člověka. Malí průvodcové v Maroku, kteří často nímě sledují rozhovor Evropanů, vám po odchodu společně rezňíka řeknou ty nejpřekvapivější věci o jeho povaze.

Lidovo se stalo obětí nemoci, kterou Leibnitz nazýval „psittacismus“ či papouččí

mnou; působí, podle Leibnitze, že člověk má pleva slova za jádro věci. Mnoho našich píí se změnilo v pře o slova. Náš politický život, náš citový život se často zaneprazdňuje konflikty, jež jsou jen číře slovní a netýkají se ničímno skutečnosti. Jedním z léků je návrat k obrazu. Jií starý Goethe říkal, že bychom měli mnohem méně mluvití, mnohem méně psátí a mnohem více kreslití. Příbáží se často, že metoda nejlépe vysvětlující nesnadný předmět je náčrtná nebo grafická. Podnikatelé reklamy používají obrazu, aby vzbudili záhu. Lze tedy nahlédnoutí nejen možnost, ale i nutnost nechatí někdy slova na pokoji.

Les hříchů

Zd. Anétk

*Východní vítr čeří moře mraků
travná zrudlá chrastí miserere
podzimě žlutých očí dravý ptáku
koberec perské zrudlé listí stele*

*Zrudlá líška s bílým srdcem v hrudi
rozčísá chomýři hruv barví stromy
v modravé stopě dýmy mlh se budí
alejí postní barev pláč se lomí*

*Uniká proudem krev les otevřená rána
pasterci bádli sřeží zdívočelé krávy
na bílou lidnouci usedla černá vrána
meč spánku utal blodým květům hlavy*

*V knjičím listí pláči prasklé nervy
sen zasolej s růžovým důlkem v lici
ztlučeně šelesti hroch lačné želmy
kllín otráven v něm slané slzy klíči*

*Znamení hanby tiskne na rty pečet
Oh bílé srdce sejmi se mae vina
před lesem zraněným mae uvidíte klečet
a hříchů slizkých odhazovat slinu*

*Do hrobu oči pohřbím vše co bylo
snih skryje vráždu smyje hořké stopy
Adieu slečna mně se zprotivila
opílce hrát a nikdy nikdy nepít*

*Zvadáním hvízdá smutek žlutne píseň
umírá v šeru borů slunce chabý svit
Do brády hlavu dát už zasype ſ píseň
pít mléko země zapomnění pít*

Poesie kina

André Maurois

Drahá čtenářko

Má se za to, že psychologie bude v kinu vždy hrubá, bez odstínů. Naprosto ne. Bude odhalena psychologie motorická; nezruší tě drubé slovní, bez nich bychom se nedovedli obejít, nýbrž bude jejím doplňkem a odhalí nám novou a složitou oblast. Dám promlouvat úryvek z „Pařížské květinářny“ a budu po vás ládati, abyste se divili hledající, jak byste slovy tlumočili výrazy tvář. Jež byly velmi pečlivě propracovány a jsou plny hlubokého smyslu. Mezi jiným si pozorně povšimněte jednoho vrchního žimníka, poněkud větší hostům a strážlivého vůči čteníkům. Spisovatel Proustova typu bylo by nepodlehlo třeba velmi dlouhé věty, aby vám podal, co cíncast mohl vyjádřit několika obrázy. Proust by byl na příklad napsal: „Viděl jsem v zrcadle, jak se usmívá na má záda. Nebyla to vypočítavost, poněvadž bylo zřejmo, že ho nemohu vidět, a nemohl se domnívat, že ho pozoruji. Nebyla to však rovněž pravá dobrá náuda, poněvadž jakmile se obrátil k některému z čteníků, šel po něm strážlivým pohledem. Bylo to skutečné zdvojení očních. Hostova záda byla pro něho spojena s určitým výrazem tváře a on se usmíval na mě zády bez pokrytectví, kdežto jakmile otočil hlavu, pohled na čteníka v něm vyvolal pocity autority a zářivosti. To muso pokračovalo do dlouhé řady o skutečné povaze dvojitého citění a o tom, co bych chtěl nazvat „spřimným pokrytectvím.“

(Projekce úryvku z „Pařížské květinářny“.)

Příklady takové motorické psychologie jsou někdy ještě dokonalejší. Vzpomeňte si na film „Chaplin poustíkem“ (Pélerin). Někteří bych, že by romancier mohl vyjádřit stejně jemně stopy, které zaslechává vězení v celém dělení člověka. Chaplinův způsob máli mřížku okénka pro rozdílení líček za mříže celý pohyb, jakým podí ruce člověka, který se s ním chce pozdravit, jako kdyby očekával želízka a konečně jeho útek před kočkou, jako by to byl žalářník, který ho pronásleduje. Vzpomeňte si také, s jakým uměním je tu několika obrázy podáno chování matky vůči nesnesitelnému dítěti rodiny, do které byl pozván. V jeho výrazu je současně hrůza a toho dítěte i touha potrestati je, zivostilost vzhledem k rodičům a ona odrůda falešného rozchýlívání, jež považujeme za vhodné projevovat, jakmile se jedná o dítě. Případ Chaplinův je ovšem trochu případem pro sebe, poněvadž zvyk motorického pozorování je u něho tak silný, že vidí a dovede napodobit odsávný výraz, jichž obyčejný člověk nespůsobí. Ale je pravděpodobno — zvlášť poněvadž nyní všichni trávíme celou část života před plátnem — že i pozorovací návyky divákovy se zrychlí. Všichni si zvykáme pozorovat pohyby a nabádeme paměti méně sioc dokonale, než Chaplinova, ale téhož typu.

Jsem to vždy umělec, již nás už vidět věci; nerozuměl jsem kráse Londýna, dokud jsem neviděl některé Turnerovy, ale co je znám, vidím Turnery při každém kroku, když se procházím u Temže. Některé výrazy pařížského obvodu pro nás před Utrillem neexistovaly. Šestidenní noc (*La Nuit des Six Jours**) nebyla krásná, dokud ji Maraud nepopsal, ani lože Opery před Proustem, ani hotelová halka před „Posledním z lidí.“ Nacházíme v sobě, co nám umělec ukázal. Takto kinový umělec pro nás stvoří život pohybu, který existuje a který jsme zanedbávali. Co chodím často do kina, určitě okamžiky denního života, jež mně před tím nudily, poněvadž byly němé, se pro mne staly právě naopak třmi nejbohatšími a nejzábavnějšími. Včera jsem na něco čekal v hance a pozoroval dvě dátky a pokladníka. Obě písníky vyjadřovaly podivuhodně své povahy způsobem, jimi tůkaly do kláves. Jedna, ošklivá a tlustá, vytloukala zřivě a

*) Vypravěcké cyklistické záruky s Hippodromu (s. 16)

jako by proklínala život a muže. Druhá, hezká, vyklopila dvě písmena a pak se usmívala na vzdálené a kouzelné myšlenky. Pokladník počítal bankovky, pohybuje vráskami na čele. Pro nějakého Tolstého kina by to bylo záhadné a pravdivé jako máloco.

V jednom domě, kde se provozovala hudba, jsem všude seděl tak, že jsem z jednoho tlustého muže viděl jen ruku, krátkou, tlustou ruku, položenou na koláně, již klepal do taktu. A tato ruka byla tak vulgární, tak hloupá, tukala si tak falešně, rytmově a nejnesitelnějším způsobem ta sejměná rytmovaná a melodii — že bylo ihned možno si představit povahu muže, jemuž náležela jeho skříbloví, jeho zloba a nešťastí jeho ženy. Je jisto, že prosté promítnutí této ruky a úzkostlivého pohledu ženy, jež by ji pozoroval, by v kinu dalo znamenitou scénu.

Tož obrazy v pohybu nejen že mohou být látkou umění; toto umění nás už viděti nový svět a pomůže nám možná vymýtkli, co v naší civilizaci je příliš slovního. Dlouhá převýšková nám nepodchybně vrátí část pozorovací mohutnosti primitivovy. Někdy Světí by se pohybil vymyšlením lidstva, jež vychovávalo kinem by se znovu stalo úplně tichým a lidé by se dorozumívali nepatrnými rozdíly výrazu. Tu by se zrodila Proustové plátna, kteří by nám ukazovali nepojatelné pohyby ústních koutků stádošavce (viz též *Jean Epstein: Grossissement*; p. př.*). Byly by filmy pojmenované „Sdělují ministři, že padl“, kde všechny detaily ministrovy tváře, promítané zpomalně, by si vyžádaly půlhodiny. Ale i když to nedojde tak daleko, věřím, že nastane spravedlivá rovnováha a že zrovení motorické obraznosti nás přivede blíže k skutečnu. Zhavlí-li nás výmluvnosti, prokáže nám velikou službu.

*

Jsem, myslím, za jedno v jednom bodě: kino je umění téměř práve, téměř řádem, jako romancérovo nebo dramatické. Nyní přistupme k druhému bodu: máže vyjádřiti poesii?

A předem, co je to poesie. Otázka je jistě příliš složitá, než aby mohla být projednána v několika minutách. Tím spíše, že slovo tu jako jinde označuje několik velmi odlišných ideí. Jdeme nejprve tím nejsnazším směrem. Co je společník mezi Homérem, Shelleym a Masséem? Popírali skutky a vzruchy vkládajíce do svých vypravování rytmus, jež je brzy vyznačen počtem stop nebo rýmem, jako ve francouzštině brzy celou řadou dlouhých a krátkých slabik, jako v latině a angličtině. Avšak proč taková vypravování představují v životě lidí život tak tvrdý a tak důležitý? Proč vždy jsou básníci a proč dávají ostatním lidem rokoš a takřka vytržení.

Svět, ve kterém žijeme, záleží z nemirného chaosu obrazů, událostí, které nás zasahují bez pořádku, bez důvodů a nejčastěji aniž bychom je mohli předvídati. Ubohá lidská bytost jest uprostřed tohoto zmatku jako plavec valený po skaliskách mořem, jehož vlny již nevidí. Touží po společnati, po jistotě, po odpočinku. Je zřejmo, že jestliže v tomto chaosu zapůsobí rytmus, jež nám zajišťuje návrat v pravidelných střídách, tytéž dojmy, tytéž zvuky, či i obrazy, vznikne v duchu jakýsi mír. Ví se, že bolest přijde znovu, ale také že opět ustane. Děti usínají, když je kolebají. Náš duch zůstává stále důtem. Básník rámuje naše žny a city do veršů, tvoří z nich svět uspořádanější, svět srozumitelnější. Vesmír básníkuv je vesmír mnohem jistější, mnohem méně znepokojující, než ten druhý, protože je to vesmír, jež dik pravidelnosti rytmu jako by byl sestaven člověkem. To právě vesmír chtělo říci slovo poesie, pomysleme-li na jeho etymologii. Poesie řecky je *poiesis, jedodání* (l'action de faire).

Všechny přírodní zjevy, jež jsou přirozeně rytmovány, nám dají též dojem útulku a jistoty. Na příklad pravidelný návrat ročních období je věčným tónem poesie. Stejně všechny zjevy, jež nám dovolují zasměnatí ustavičné míjení času, v nás vyvolávají poetický vzdech. Zoufání jest odmítnutí víry, že čas májí a že smutek se zmír-

*1 Jean Epstein *Cinéma - La Strée, Paris*; p. př.

ní. Je cosi nekonečně melancholického, ale současně útrpného v myšlence na přebíhání okamžiků a pomíjivost emocí. Proto všechny přírodní zjevy, jež nám drobnými a ustavičnými změnami ukazují neustálý pohyb věcí: řeka, jež plyne, vodotrysk, komín, jenž dýmá, listí, jež padá, dnohně vlny, jež přicházejí a vzdírají se u pobou znicího u moře, všechny tyto věci jsou poetické.⁸⁾

Je myslím snadné nahlédnouti, která takových prvků poetického rytmu může použít kino. Předně je třeba čerpat z přírodních zjevů. Dá vždy poetický účín, akáže-li se v něm film: táž krajina za různých okolností a tvářností, jež se shodují s příslušným stavem divákovým.⁹⁾ To podivuhodně učinil Griffith ve filmu „*Way down East*“.

Lidské rytmy poskytou tytéž účíny. Ve francouzském filmu „*Mia Louizola*“ malé náštěnné hodiny, tikající vedle jedné ze sester, jež spáka, daly emoci, protože připomínaly mjení noci, v níž druhá sestra se ničila.

Vše, co máže uvést rytmus do pohybu, stvoří poetickou emoci. Onedhdy v noci jsem jel nahorů po Champs-Élysées, zakoušel jsem silný poetický vzruch a hledal, co jej působí; našel jsem, že — za té současně, dosti melancholické meditace — byla působena postupným potkáváním ostrůvků pro chodce (přeton, refuge), na nichž se opírají tytéž stojany z litiny, táž mléčná koule a táž současně sympatická a nevlídná hlava strážníka. Představte si, že ve filmu jede muž a žena automobilem nahorů po Champs-Élysées, že se vášnivě prou, přetnete průmě jejich chování postupným objevováním těch stále stejných světel a hlav a obděláte jistě obrazový rytmický účín. Stejně každý souvazlý a skandovaný pohyb bude provázen poetickou melancholií. Řeka a lehkými posměnnými drobnými vln, předměty odnášené proudem; řeka velkých měst tvořená ustavičným proudem vozů a chodců. A čím přirozený chaos, který tak oslňuje, bude temnější a děsivější, tím pocit úlevy bude významnější. Průřez, který užij na počátku „*Posledních z lidí*“ je krásná, posévně pravdá z umělecko svládnutá. V počátečních kina dostával režisér jednoduché a posévně naivní poetické účíny, stíhá-li se přibíh z promítáním hřízého života, jenž pokračuje mimo a vedle dramatu. Dávali úsulek: „A mezitím . . .“ To bylo trochu dětské, ale (pro mne aspoň) velmi varuující. A nekonalený postup dáva velmi krásné poetické účíny. Uvidíte v „*Ménilmontant*“, jak vsunujete do příběhu úryvky posévného života, mjení vozů a autobusů, vytvoříme dojem širé kolektivní existence, jež nás přesahuje a kterou jen film nám máže vyprávět.

(Projekce „*Ménilmontant*“.)

A pak, vše tu probíhá jako v hudbě, jako v poesii; je třeba stvořit rytmy komplikovanější a jakýsi obrazový kontrast. Buď třeba docílit, aby se v průběhu filmu mísily dva, tři, čtyři rytmy jako témata držena různými prvky orchestra, a setkávání vlastního dramatu s takovými obrazovými vlnami dají krásné interference. V tomto řádu věci vše zbývá učinit, než konstatuji se již pokusy o mšlení rytmů. V „*Rue sans joie*“¹⁰⁾ se stejně mísí téma bídy s tématem zbyralství, obě témata zápasí a konečně se spojí jako v předěle k Tannhäuserovi motiv Verušina vrchu a motiv pouťníka.

Vidíte, co míním, říká-li že v budoucnosti budou analogie mezi komposicí kinovou a komposicí hudební.

Jdeme nyní v jiném směru slova poesie, neboť je jisto, že naše řeč¹¹⁾ užívá toho slova mimo všechnu ideu rytmu.¹²⁾ Řekne se velmi vhodně a spisovatelé, že dovedl vy-

⁸⁾ Bolo by stejně možná mšlení jiná té hleoutky, jejichž poesie spočívá v samoti (překvapení): Fos, Baudelaire, Apollinaire, Mallarmé vyjadřuje spíše jednosměrně, co v podstatě poesie je statického. Poesie státnosti. Tato koncepce je jistě příznačná pro velkou část francouzské kultury; její základní (integrální) tradicionalismus či konservatismus, který nejlépe vidí statické. (P. př.)

⁹⁾ Docela haneřavská koncepce zesilování účinnu třetím řádu (opakováním). Amplifikace. Tedy opak překvapení. P. př.

¹⁰⁾ Výsledkový film z výšeřného života malých lidí: p. př.

¹¹⁾ Taktéž úplná státnost. P. př.

¹²⁾ Francouzština.

havili poesii Land, parníků, hýčel zápasů. To bychom řekli, že v nich dovedl nalézt rytmus, nýbrž spíše, že dovedl vybastit jakousi krajinu podstatu určitého divadla, podstatu, jež se zjeví, když na ně myslíme bez jakéhokoli vztahu k jejich prospěšnosti.

V celku před každou věcí je dvojitý možný postoj: prosaický, jenž záleží z obhledání věci s otázkou, jak je možno ji učinit užitečnou; poetický, jenž záleží v zapomenutí sebe a hledění na věc pro nic, pro radost, bez myšlenky na akci. Když na příklad Paul Valéry hledí na Méditerranée, raduje se ze slunečního jiskření na vlnách a píše „Cimetière marin.“ Jeho postoj je zcela odlišný od postoje stavitele yacht, jenž myslí na náraz vln na boku lodi a na křivky, podle níž je třeba ji stavět. Běsník nechtívá, aby se ho obrazy zmocňovaly; stavitele by obléžovaly. Co se nás zde týče, jsou dva způsoby, jak uvažovat skupinu, již tvoříme. Jméno společnost pěti osob, které přišly vyslechnouti přednášku; jsme tu v síle Vieux-Colombier: je 10 h. 45 a při návratu si sedáme do autobusu. To je postoj prosaický. Je však jiný, který by záležel na příklad v pohledu na tuto moře hlav, v otázce, nač myslí každá z těchto bytostí, v odhodmění, že my všichni, obyvatelé koule, která se marně točí v nekonečnu, jsme se tu spojili, abychom hledali, co je poetické a co není, při čemž jsme si jisti, že umíme, sava se známe a život je tak krátký. Předpokládáme, že bychom promítali ve filmu postupně hlavy všech posluchačů; pak v postupných obrazech jejich myšlenky; obdrželi bychom nesoudržený výsledek: trochu šilný, ale poetický, protože všechna poesie jest trochu šilná, počíná-li když myšlenka možné akce je oddělena šilností, rodí se poesie. Proto nesouvislé hovory Shakespearovských hrdinů a některých hrdinů Mussetových jsou poetické: „Jsem náhodný muž který se snaží všemu, který jest obléčen červeně a žlutě a který zpívá balady při měsíci a trhá květy na lukách.“

Nuže šilnosti lze snadno realizovat v kinu; tam víc než kde jinde je možno učinit ze světa sen. Obrazy mohou být prostřihány (décompagés) tak, aby se sledovaly bez logického pořádku. Jedním z poetických elementů „Posledního z lidí“, který vám byl právě promítán, jsou všechny tyto prudké přechody z vytažování do haly, z haly do suterénu; ze suterénu do čestě před vchodem, toto prudké přemístování obrazů, jež brání přilít skutečnému životu se ustavit. Je tomu s kinopoesií jako se všemi jinými. Není třeba pochopit ji příliš dobře. Stala se mi nedávno malá příhoda, již sledováním symbolikou. Víte, že na konci představení se často promítají ukázky příštího programu, aby se obecenstvo podotýlo k další návštěvě. Tož v kinu, kde jsem byl, oblažovali „Slzy klauzury“ a promítli řadu dosti krásných obrazů, představujících církevní dráhu, klauzury na velké kouli, dva ohrožujícího tanečníci; vše to byla krásná, semně a sugestivní jako některé básně Svatého Jana Perškého (Saint-John-Perse). Šel jsem se tedy podívat na ohlášený program. Byla to historie počestná, souřadná, sentimentální a pletná. Všechno kouzlo vzniklo z libovolného rozstříhání filmu. Zbavíte-li události nadbytku zdravého smyslu^{*)}, oprostíte diváka od veškeré nutnosti souditi a přiblížíte ho poetické emoci.

Proto je ve filmu rozpor mezi záplekou a poesii. Jakmile je záplečka příliš zajímavá, film se změnil v román; máte chuť přešakovat popisy. Jakmile nás film chce poučiti o nějaké morální pravdě, stává se špatným jako didaktická básně. Pročlěkem jest udržování poetického života krátkými popisy, vázanými na děj, a též vytvoření ozdušň hodit na počátku, dříve než se divák zmocní ději. To je postup Balzaců a je to také postup Charlie Chaplina v „Pařížské kurtizáně“, kde ovedení francouzské vesnice je vytvořeno před počtím příběhu. Bylo by možno mysliti ryzí kino (cinéma pur)^{*)}, jež by záleželo z obrazů seřazených podle rytmu, bez jakékoli zápletky.

Co též přispívá k vzniku poetického ozdušň, jest jakási fatalistická filosofie autorova. Je třeba, aby události byly tu a abychom měli pocit, že se nedá nic dělati. To je smutné, ale oprostuje to diváka od akce. Takto nás cineast přivádí k postojí velkých ruských romanopisců. Ve „Žluté buržoazii“ (La Ruée vers l'Or) je využitá pa-

^{*)} Sans sens; p. př.

^{*)} Cinéma abstraktní je jakési gramatické kino, kde se promítají více méně abstraktní plochy a obrazy s pohybem.

sítě, kde Chaplin přejde v ulici kolem člověka, kterého již tak dlouho hledá, a jehož nalezení by pro něho bylo spásou; vidíme toho muže přicházeti, myslíme, že setkání nastane; tu oba muži jsou odříznuti protiproudem a šťastná náhoda je stracena.

V celku je třeba, aby činnat byl veliký člověk, aby byl schopen mnoha odpočinutí, aby měl trochu dětskou duši, jež tvoří velkého umělce. Jedině je otázkou, zdali se tyto vlastnosti mohou vyskytnouti spolu s velkými schopnostmi technickými. Proč ne. Motorická technika stane se právě tak přirozenou jako řeč. Jaká bude velká kinová kráča budoucnosti, nemůžeme předvídati stejně, jako posluchači prvních hání odění da zvířecích klůží v jaskyních Eyzieských nebo v doupatech Magdalenských si nemohli představití, čím budou romány Stendhalovy nebo Tožského. Přijde možná čas, kdy filmoví klasici budou publiku k dispozici v podobě krátkých filmových lásek v kapsovém vydání, jež si budou lidé hráti sebou do letadla, aby měli čím se zaměstnávat cestou. Charlot pak bude sčítat jako Villon pro nás, veliký archaiský básník, jehož motorická řeč se bude jevit trochu primitivní a nepřístupnou. Možná, že bude možno viděti na scénách německých konferencí, kteří budou vyjadřovati ty nejsložitější a nejjemnější myšlenky nepatrným chvěním levé chrčipě. Šťastný to čas! Neuvídíme ho, ale víme již dnes, že jest dán hásmku nový způsob výrazu, který v ničem neukodí dosavadním, který naspak šťastně doplní naše vidění světa. Znovumastolí zanedbané hodnoty a bude spolupracovati s uměním slovnými. S nimi společně bude ve volných chvílích přenášeti lidské nešťastky do jiného nššťastného světa.

Přeložil Vladimír Raffel.

Začátek románu

Karel Hradec

„A já vám říkám, že by to šlo“ — pronesl pan Rút v náladě již poněkud povznesené nad sklenici piva a všecek zbrunátnělý a rozčilený dokládal svá tvrzení nezvratitelnými důkazy z nerozhodných výsledků obou československých fotbalových rivalů v posledních letech, kdy návštěvy byly desetitisícové.

„Slavie je holt ale spojená se Spartou, udělají tu a tam hákej „kasa-mač“ a je to“, dodal rozhořčeně, zdvihaje výstražně ruku, trčící v oblaku kouře před dýmku Rútovou a používaje v řeči s oblibou germanismů jako všichni Pražáci.

Pojednou rozhodil oběma rukama před sebou, rozmetáváje plazivý ledý dým, vklíněný mezi stropem a deskou dlouhého stolu, plného sklenic piva před několika posluchači Rútovými. Přidržíje levačkou dýmku za ohnutý zobec spodku pod bohatě vyfrezávanou hlavičkou, nad níž zakouřený troubeň vyčítával jako taktovka, pravou dlaní opsal kruh, způsobiv tímto pohybem další sesun houstnoucího dýmu, a jako by kázal velkému množství, jal se vykládati svoji filosofii kopané.

„To byste bergot koukali na ten přejihačenej svět. To by byl převrat“, vzdychl si toužebně. „No — představte si to jen: nebylo by válek, netekla by krev, spory mezi národy by mohly rozhodnout fotbalový kluby, a taková armáda vojenská, která nás vyžírú, ta by byla pro kočku“ udeřil pěstí do

onna pro sebe sama a ne pro uživěrky, jež se mohou utvořit se skutečností" (Cazet à Dées; 1917). *Paul Dermée* o: „Stvořiti dílo, jež by šlo mimo tebe, mimo svůj vlastní život a jež by bylo položeno ve vlastním ovzduší jako ústroj na obloze.“ *Pierre Albert-Borot*: „Hledáme pravdu v realitě myšlené a ne v realitě zjevné“. Tato věta nepochybně uvádí Jean Epsteina (*La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, 1921) tvrdícího, že inteligence bude nyní sama svým zrcadlem a svým vlastním pokmem. „Počínaje druhým lidem se snažiti reprodukovati myšlenku, jejíž pravda bude přesnou reprodukcí jí samé.“ — A pokud jde o boj proti realitě — bezprostřední realitě — v básnění, vdechnyť nám O. Wilde v Intencích, breviáři moderní estetiky, zahajuje čistnou akci bojem proti „skutečnosti“, který zavedl arciť symbolisty v imaginativní labyrinty prázdného snění —

A ještě jedna fronta! Boj o slova, označení. Maurice Raynal, vykládá kubismu, píše: „Někteří umělci učinili slovíka „stvořiti“, aby naznačili napatrnost vztahu, jež mají jejich díla s inspirujícím přednátkem. Slovo „stvořiti“ je zde trochu silné. Skutečně tvořit, toť vytvořit nějakou věc z ničeho.“ (*Quelques intentions du cubisme*.) Hledalo se mnoho slov, aby byl správně označen převládající charakter moderní estetiky. Nepochybně slůvkem Bergsona se navrhl termín „stvořit“. Ale dlouhý čas jsem navrhoval slovo „invence“ branné ve smyslu latiny.“ (*Les maîtres du cubisme*.) Vicente Huidobro jako by odpovídal, tvrdí, „inveniar jest způsobiti, aby dvě věci souběžně v prostoru se sešly v čas, nebo opačně.“ Stvořené dílo je ustaveno spojením rozličných nových náleží, spjatých třímá duševem (v. *Creation*, Paříž 1921, I. 2). Ze starších hlasů: José Ortega y Gasset: „věci se netvoří, ale vynalézají se, ve starším dobrém pojetí smyslu slova ballar (máčet).“ Ortega y Gasset vidí ve vynalézavosti, v invenci, největší příznak vitality a píše větu, která by měla stát v čele pomyslných Delf básnických: „Kdo nemůže vynalézt, nemá se odvažovati psáti.“

Torre našel několik předchůdců Huidobrových teorií, ale i Jana Křibele jeho poesie, urugujského básníka Julio Herrera Reissiga († 1910). Odečteme-li z Reissigova díla časová akcesoria a zvůžme časů básnické kvality, nacházíme obrasy a metafory takové rážby /nevinost dne se ve fontáně koupá/ mladý věnek se prolíná/, že nutno ho považovati za jasnoviděho předchůdce metody kreacionistů.

Že Huidobro byl skutečně pod vlivem Reissigovým, dokazuje Torre prostým srovnáním:

Reissig: večer se uspal v očích tvých,
Huidobro: den zmrá ve tvých tvářích,
Reissig: dojí on marnotratně vlně svých hor,
Huidobro: páchnoucí renkované dojilí slunce.
atd.

Stejně srovnání nabízí naše poesie —. Hlavní ošlem je, že Torre našel v Reissigovi k souhvězdí Góngora-Mallarmé-Rimbaud novou hvězdu.

Film

Fladimír Raffel

Robert Florey: Charlie Chaplin: Les Publications Jean Pausel, Paris, 1927; 5 fos. Svěho času byla u nás přeložena brožura Floreyova „Jak Fairbanks točil Robina Hooda.“ Brožura o Chaplinovi je poněkud objemnější. Přináší četné zajímavé portréty Chaplinovy s ukázkou, která pracuje. Jsou tu autentická bezpochyby data o Chaplinově umělecké dráze, o jeho vnitřní a vnější osobě, anekdoty, poznámky o jeho pracovních zvycích a metodách. Florey žije v Los Angeles a je ovšem důvěrně znám se všemi hvězdnami. Sám odborník vyzná se ve filmu po všech stránkách. Brožura nemá úroveň kritické studie, níméně nenabízí příliš, protože ostatně nelze celkem ani nadsazovat, mluvíte-li o dokonalém herci a autoru Charlotovi. Doviďme se, že Chaplin hraje

výtočně na housle, písmo a varhany. Že je osobně spíše nešťasten. (Tato láska k melancholii a tragedii je snad společná všem pravým hereckým geniům.) Že natočil spoustu filmů, jež budou předloženy obecnému laiči po jeho smrti. „Až Charlotn již nebude, své uvěří sta svátků, jež natočil a nikdy nechtěl ukázat.“ praví Fairbanks v rozmluvě na konci brožury. Existuje tedy světové dědictví, velké nevydané dílo, jehož zveřejnění jsme a nejme dychtiví.

Filmová literatura posledních měsíců představuje celou řadu. Vyšlo: *L'Art Cinématographique* (Alcan 1927); *Schémas* (brožury, řízené filmovou autorkou pí. Germaine Dullac); *Canada: L'Usine aux Images* (Chiron, Paris; předmluva F. Divoires); *Crapouillot* (umělecká obrázková revue, filmové č. březen 1927); *Les Chroniques du Jour* (Zehák, Paris; filmové č. věnované Chaplinovi).

L'Art Cinématographique je knižní vydání přednášek spisovatelů a filmových odborníků, jež byly předneseny v minulém roce v různých pařížských sálech. Dosud vyšly dva svazky v pěkné úpravě v duchu nevycházejícího již boháče „L'Esprit Nouveau“.

1. svazek obsahuje: P. Mac Orlan: Le fantastique; A. Bencler: Le comique et l'humour; Ch. Dullac: L'Emotion humaine; Dr. Allardy: La valeur psychologique de l'image.

2. svazek: L. Pierre Quint (autor psycho-analyticko-kritické studie o Marcelu Proustovi): Signification du Cinéma; Mme. Germaine Dullac: Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale; Lionel Landry: Formation de la sensibilité; Abel Gance: Le temps est vain.

Většina těchto autorů podléhá fakt, že kino žije dosud své mládí či dětství. Pravě, stoprocentní, integrální kino je spíše náhodně a místy obsaženo ve stoch km filmů, jež si vypůjčují možnosti existence, obsah i ráz od divadla, literatury a malířství. Zejména šťastlivý a přisný Léon Pierre Quint zdůrazňuje tento stav hledání a nebezpečí, jež jest kinu po této stránce překonat. Mírně, že kino projevilo a projevuje životnost, která je přenesena přes toto období nejistoty a nezryzosti — přes všecku ohlupující vliv filosofického výděkářství.

Většina článků jví theoretický a objevitelský vliv Janna Epsteina, jež první položil trvalé základy nové esetiky. (Zejména „Cinéma“, La Sirène Paris 1921, skvěle umělecky a novátérsky vypracovaná kniha malého formátu; viz na př. překlad „Zvěřenci“ v 40. č. min. roč. „Přítomnost“.)

Z autorů ostatních publikací dlužno citovati: *Canada: Mousignac, Revue Clair* („Crapouillot“); *André Solomon, Blaise Cendrars* („Chroniques du jour“); a j. —

*L'Art cinématographique III; André Maurois: La Poésie du cinéma; E. Fallmer-
moz: La Musique des images; André Lang: Théâtre et Cinéma; André Berge: Cinéma
et Littérature.* Nejdůležitější a nejjednotnější částí třetího svazku je studie Mauroisova, jež koordinovaně podává specificky kinové postřehy a může být srozumitelným zjevením všem cineastům (kinofilům), již nechtě zejména málo přístupné studie Epsteinovy. Tím nebudíž řešeno, že by text Mauroisův nebyl původní. Má před rebusovitým Epsteinem výhodu naprosté jasnosti a je napsán anglicky „přátelským“ a francouzsky zlokonalecým stylem, jež hlavně získal M-ovi světové sympatie. M-ova koncepce poetičnosti, jež podle něho spočívá v disciplině uměleckého podání a v jakési (a veršové poesie odvozené) refrénovitosti — je sporná. M. vidí poetičnost v jakési úlevě, již způsobí výrazová jasota a konceptní uzavřenost (vymezenost) umění na rozdíl od všesměrné, absolutní nejistoty skutečného, žitého života. Moderní pojem poetičnosti (obanšené zejména ve vztahu představ či obrazů) je docela jiný. Avšak M. se svou sympatiíkou skupal a inteligentně to připouští sám a předkládá svou teorii jako jednu z možných, nebo jako jeden příspěvek k pochopení poetičnosti. Počítaje v to poetičnost kina.

— *Langson* přednáška jedná zejména o úpadek důstojnosti dramatikovy následkem nezhojitelné komercializace divadla ve vracpěch bezohledné prostředí (ve Francii po výtoe) — a o výhodách neosobního kina po této stránce. — Studie Vuillermozova a studie Bergeova poskytují cenný a přístupný teoretický materiál. Obě dvě jsou přiznačně inteligenční. V celku je III. svazek *L'Art ciném.* ze všech tří myšlenkovým obsahem nejbohatší.

Čím mále být krajínový film, ukazují filmy (na př. z Neapole a Benátek), natožené kinodružinou *Vaux Colombier* (bývalé divadlo Copeauovo). Pomocí speciálních filtrů podává tu stroj a umělec zárazně výpravné snímky, jež se podstatně liší od obvyklých fmeslaých obrázků. Podobeně polovědecké snímky vývoje semen a hmyš (urychlení). Tyto objevy a pokroky jsou materiálem, jež jednou bude sloužit integritnímu kinovému umění.

Anglická literatura s francouzského hlediska

Josef Koříl

René Lalou, *Littérature anglaise* (Paris 1927, Kra, ve sbírce *Panorama des littératures contemporaines*). Druhá kniha sbírky přehledů po současných literaturách (první byla r. 1925 kniha B. Faye o souobě literatury francouzské), jejíž autorem je tentokrát odborný literární historik a autor známých *Dějín současné literatury francouzské*, spojuje zejména tím způsobem metody lit. historie s metodami kritických esejí. Z celé anglické literatury snaží se Lalou zachytit jen to nejpodstatnější; vývoj, jímž je podmíněn angl. lit. dnešek, promítá se mu pouze do vzdálených zjevů. Vždy mu běží na prvé místo o světový názor tvůrce a pak teprve na výběru z díla ukazuje na jeho umělecké hodnoty. Operuje při tom především výstižnou a co možná nejjednodušší zkratkou. — Literární dnešek v Anglii se L-ovi počíná od prvních snah, reagujících na pluchou a přizemaní tvorbu doby viktoriánské. Je hned vidět, že přehled tu tvořil Francouz, jehož vytříbený umělecký smysl, požadující přetvoření skutečnosti v umění ve vyšší útvar nadsošeni, dovedl vláde nahmatat slabiny tendenčně-moralistního umění viktoriánského. Po té stránce zvláště L-ovy portréty Carlylea, Newmanna, Ruskina, M. Arnolda, Tennysona, D. G. Rossettiha, W. Morrisa a R. Browninga jsou důležitě. V období více-ství individualismu v angl. lit., jehož vznik úzce souvisí s rozvojem britské říše jako světové velmoci, odpuzuje L-a puritánský úzkoprsá realisma G. Eliotová; proti ní vyzvedá idealisty G. Mereditha a S. Butlera — první zvláště do hloubky dovedl zachytit duševní život ženy, při čemž spojoval dobře poznání rozumové s intuitivním; druhý zejména pak diferenciaci svého myšlení, v němž se jeví už náznaky životního elánu Bergsonova. Při R. L. Stevensonovi, mistru impresionistického dobrodružného románu podtrhuje to, jak dovedl spojit romantickou imaginaci s klasickou ukázněností. — Nejlépe rozumí Lalou velikým pesmistům angl. a z nich — vedle J. Thomsona, jehož *Město tragické noci* dovoluje si dokonce srovnat s *Boleskou komedií* — zase nejvíce Th. Hardyem; není nutno souhlasit s ostatními portréty knihy, ale portrét Hardyho, tohoto monumentálního malíře osudovosti, nutno tu přijmout jako nejpronikavější. Novoromantické angl., patřící rovněž do období individualismu, jsou uvedeni třemi hlavními jmény: A. G. Swinburnem, geniálním tvůrcem veršové melodie, někdy až unavujícím svým rétorismem, vynikajícím však v krátkých vintnosních baladách; W. Patereem, jenž byl více kritikem než tvůrcem; O. Wildem, jenž sice nejvíce přispěl k definitivnímu sčítání a uměním směru národního, ale jen svým dekadentním snobismem je jako tvůrce (na rozdíl od ustáleného mínění u nás) podle L-a jen penězokazem pokladů objevených Swinburnem a Patereem. Heslo umění aristokraticky výhledného, hlášané dekadenty, nezahrlo v Anglii, kde přece umění bylo téměř vždy jen a jen korektorem a průhojem života, převahy ani ve

činou bezprostřednosti a jasnou neobjektivitou, i když trpí torobou náčtenkou neznatí a narativem světských stěn. Jak si zpravidla bývá, dají se Meimarkové lépe typy negativní; nikým Lolita je zcela tvrdou figurou, ale mláďa Lolita jest vyplectina otče a působivě. J. B. Čapek.

Arna Novák: „Výbor ze Studii a Počítáren“. (Nakl. F. Topič v Praze 1928.) V promyšlené vedle „Sbírek soudců četby školní“ vydal nyní prof. Ferd. Strojček květobraně ze spisů Arna Nováka. Předem jest třeba poznamenat, že každý takový výbor by zasluhoval hodnotnějšího úvodu, než jaký předal prof. Strojček své práci. Jest jisto, že pro inženýry studenty na nástin gymnasia to stačí, ale mohlo tu být přece něco více. Pamatujme ovšem na to, že stěží se mohou kdy setkat duchově různorodější než F. Strojček a A. Novák. Výbor sám jest nepořádku na bez účelu; vůlí soustředil rozestřel „Legenda klasická“ jest nejobodnější introitus a hrubou výron nad údolí de volčajičí „Reč nad hrobem Otakara Thoma“ jako chorálový závěr — to působí velmi účinně na krajici duši chlapeckou. Celé jádro obsahu dohře vystihuje Novákovy záliby historické a moderní; výbor Strojček přibídl mnohému duši nečasově osajisty a bude oděrně korigovat některé hypermodernistické slvy, které až do zřejmosti natou dnem mladé hlavy, takže pro modernost se až příliš povážlivě zopasoval na vlastní smělecken hodnotu. U A. Nováka mohou se mladí až pověsání líce k slovu, v čem on jest nejobodnější mistry; mohou se už spojovat kritického skusu a ovládnout imaginaci; spojování slova pro slavné dne se současně pro moderné slavy minulých dob. Zde také mohou si náročně osajisty, v čem A. Novák vůdcem být uznává; budou si osajovat jeho základní ideovou soustavu, jeho časté oběhování problému vytvoření slovoslova a rozvíjení. V každém případě jest třeba hlásat přes narážející soustavy všech poroků dožítka, že Arna Novákoví musí být věrohodně poznamenat inženýry než mnohé dožítka božské, které se rozpekne až dožítka. J. B. Čapek.

„Bezruč-Sava-Brezina“. Uspořádal K. Hlil. — **„Tomáš-Hora-Wolker“.** Uspořádal J. Čapek a V. Vykřel. (Obě ve Sborníku školní četby — „Světlo“, Praha, nakl. J. Laichtera 1928.) Obje výbory v podstatě prospěšné a informativně zohazující trpí poměrně a úvodu učebních pořadatelů, kteří si mohli raději odpustit své dohře zvláště poznamky. Jest k tomu třeba velmi zvládnouti vkusu, aby se díla ještě těch historických spisů hládnou záměrně do tak naivních výkladů a tak primárních vyvolávek. Což může pochopit, že lépe působí hládnou pořádku temného smyslu, než zrcelování jako v slábnutí? Jest toho velmi líto, jeho žák obsahem i větší úpravou stě knihky mohou probouzet lásku mladých k písemnosti. J. B. Čapek.

Vážení čtenáři at nám laskavě odpustí, že před vámi vynádnou ještě několik slov s p. Probozem. Pana Voskovec totiž musíme požádat, že jeho přívětivě poznámce v B. S. I. volé „Redu“ za promítnutí, že jsme myslili, jeho by pouze pro úspěch „Vespeckotremu“ byl přijat Desatím na milost. Je tedy přece ještě také „Povídka máje“ a Petr Holan! Zapomněli jsme a teprve teď si vzpomínáme. A. C. Nov.

I N F O R M A C E

Bilance filmové sezony 1927—28

Karel Smrč a Jan Kučera

Období 1927—28 podala v pražských kinech — proti jiným letům — úplný a velmi poučný obraz dnešního stavu světové kinografie, třebaže ne naráz zcela přehledný vinnou nesoustavného a neuvědomělého pořádání repertoáru.

Obraz rozpadá se na dvě části: jednu, sestávající z hodnotných filmů, nenažících se o vývoj, nýbrž jen o dokonale využití dnešní filmové praxe i teorie, a druhou, která používá současných výtěžků k novým starbám a pouští se do pokusů. Ta první ukazuje úroveň současné kinografie a druhá kreslí přibližnou směrnici blízkého filmu. A jelikož do první části náležejí většinou filmy americké a do druhé evropské, dokazuje letošní období, že americká kinografie reprezentuje starý film, kdežto Evropa má před sebou

výstavu nového a že Amerika od vrcholu spíše k úniku, Evropa pak od elementárních téměř počátků k životným hodnotám.

Celá síla a sněhová dušička kinografie je reprezentována „Králem králů“ a „Cirkusem“. Oba filmy jsou vyrovnané ve zpracování látky a v režijní manýře. Kolik práce a jaké umelecké dokonalosti bylo třeba k převzetí trnatisáctiletého kanonu statického obrazu v obraz pohyblivý, jak se stalo v „Králi králů“, film svědčí o zvládnutí režijní techniky, naproti tomu „Cirkus“ je vícestvím dušička režie umělecké. Vedle těchto dvou reprezentativních děl kupí se řada menších, v též cíl usměrňujících a podobnou metodou vytvořených. Jmenuji zde „Děma s kanceliemi“ v režii Fred Niblově, „Žena upír“, „Tělo a ďábel“, „Za osmatým drátem“, „Velké pokání“, „Rudý pír“ s omlazenou Fairbanksovitou Rod la Roegue-a, filmy Menjouovy, veselobry Langdonovy, Harold Lloydovy a Frigovy, v Evropě pak Ekmanova „Gentlemana s monoklem“, „Děma bez závoje“, anglického „Pálnočního bosa“ a p.

Letošní sezona však nepřinesla pouze zástupce poslední kinografické etapy. Zašla i do historie, tímž obraz dokreslila. Viděli jsme „Film před dvaceti lety“, téměř deset let starého „Kida“ a o něco mladší „Pařížskou maitressu“, na nichž jsme mohli sledovat nejen technický pokrok filmu ve dvacetiletém vymezení, ale i vnitřní, umělecký a etický jeho rozvoj. Poznali jsme všechnu pruhou životnosti kinografie, která nechává s neobyčejnou rychlostí sestárnouti svoje hodnoty, vyžaduje stále nové a ty nejmladší. Dvacet let učinilo z tragédie komedii — dvacet let starého filmu „Domova navrástena“ nebo „Dítě volá“ se dnes smějeme — a že deset let nám neodčinilo „Kida“ nebo „Maitressu“ víc než vnějškovou odlišnost módy je pouze zásluhou Chaplinova genia.

Vedle této instruktivní části přinesla sezona 1927—28 ještě tisíc druhou — jak jsem již výše řekl — mladší, pokusnou a nedohotovenou, napovídající budoucnost. Po technické stránce to byl mládež *film*. Ukázal nové prostředky výrazové, které však nebudou spočívat v reprodukci mluveného slova, ale v nové mlaci akusticko-kineticko-optické.

Dále přinesla sezona nový, dokonalý příspěvek do řady kulturně dokumentárních snímků, započatých již dříve „Pelletier-d'Oisyho letem do Austrálie“ a „Naukem“ vedle nedokonalých snímků z polárních výprav a p. Je to „Chang“, jenž zájmem, jaký vzbudil, překážal zdánost a důležitost filmu na poli vědeckém a zpravodajském. Pokračováním řady zdá se, že bude česká „Demänová“.

Po stránce umělecké bylo dáno několik signálů k novým výbojům. V prostoru vymezeném pěti vnějškově mohutnějšími filmy — „Metropolis“, „Napoleon“, „Symfonie velkoměsta“, „Východ slunce“ — řadí se několik drobnějších, přiléhavějších však přes to mnohé cenné hodnoty. Jsou to bergsonovsky zaměřené „Zrak“ Duvivierův, ruská „Medvědí svatba“ (rež. Eckert), sociálně zabarvené „Thalci“ (režie Zelník), „Tajemství zámku Voronova“, jehož podprůměrný děj dovedl René Clair oživit senzacemi absolutně kinografickými. Petřítkinem inspirovaná „Blíva u Falklandských ostrovů“. Režiséři snaží se v nich dát největší výrazovou svou oživenému obrazu. A třeba že se nesokávají vždy se zdarem, jednou film přetřoují rozvládností (Symfonie velkoměsta), jindy jej dávají do služeb kýčafské divadelnosti (Napoleon a hlavně Metropolis), nebo nečasovému libretu (Východ slunce), přec jen předpovídají obradu kinografie, která se bude dít na základě kladoých i záporých vývojků těchto filmů. Jiným důkazem blížícího se zlepšení filmového umění jsou oblažované avantgardní filmy ve Francii (nežšířá Epstein, René Clair, Léger, Picabý a p.), které počínají malovat pochopení i u občerstva velkých kulturních kin pařížských. Z Ruska pak k nám přicházejí nové díla mohutné kinografické koncepce, jako Eisensteinův „Ok-tábr“, Pudovkinův „Konec Petrohradu“, Duričenkova „Zvenigora“.

Snad příští sezona přinese procentuelní zvýšení počtu dobrých filmů v pražských kinech a radikálnější vyhoštění seriových „filmů“ víc než podprůměrných, jichž ještě stále, přes veškeré pokusy a teoretická ponaučení, běží zdesťující výtina na pražských projekčních plochách.

Jan Kačera...

Přehližme-li to, co bylo vykonáno českou filmovou produkcí v minulé sezoně, jeví se nám obraz velmi neutěšený. Každému myslivému člověku je jasné, že nezbytným podkladem filmových hodnot je libreto a scénář. Tato otázka se u nás řeší jednoduše: filmuje se literatura. „Milenky starého kriminálního“, „Nemodlence“, „Dům strážného pšeni“, „Životem vedla je láska“, „Sextánka“, „Krásná vyzvědačka“, „Ráno Pravy“, „Filosofka Mája“ a „Pohorská vesnice“ budouť jmenovány jako příklady, námětů voleně; našlo by se jistě ještě více filmových adaptací literatur. Romány, povídky a divadelní hry se filmují ovšem nejen u nás, ale na celém světě; nebo dokonce paulíně prohlásili, že by tento způsob byl naprosto zavržitelný, několi není třeba dokazovat, že předloha, psaná přímo pro film člověkem, který má porozumění pro to, co drama světla a stínu vyžaduje, je tu daleko vhodnějším podkladem. Jde ovšem o to, co se filmuje a jak se to udělá. Po této stránce se československý film specialisoval na literaturu tak zt. „populární“, jejími sloupy jsou u nás pánové Brodský a Neubauer. Vinnu tu nelze ovšem dávat jenom režisérům — takový Rovenský a Medokti-Bobác jsou jistě lidé inteligentní, kteří by raději dělali něco jiného, — ušřtí hlavně veřejnému mínění (spíše snad krátkozrakosti našich výrobců), jeť jediná v těchto námětech spatřuje chance úspěchu.

Vyznašit knižních adaptací mají ovšem krásnou zručť ve filmech, jeť byly u nás natočeny podle původních scénářů. Trupná předsudota takových „Pražských dětí“, a „Drazenička“, stopidnost „Pražského kate“, do nebe volající negramotnost filmu „Ve spárech upírů“ a jalová sentimentalita „Deer Eviných“ jsou s to odradit i největšího zastánce původních námětů. Tento neutěšený stav je ovšem důsledkem toho, že je v českém filmu mnoho lidí, kteří by mu nesmírně prospěli, kdyby — navždy zanechali filmové činnosti.

V této žalostné perspektivě bylo by nespravedlivé neupozornit na jediné dílo, jemuž nelze upřít umělecké hodnoty. Pražského „Batallion“ s K. Hašlerem v úloze Dra Uhařa není stoprocentním filmem, ale projevuje opravdovou snahu vytvořit něco víc, nežli tři kilometry celuloidového pásku, zachycujícího text nějakého románu, ilustrovaného sem tam pohyblivými obrázky. Jeho uměl spočívá v tom, že za základ všech citových senzací zvolena píseň, tedy popud auditivní, interpretovaný orchestrem a několy obrazem na plátně. Ale scény, znázorňující děje a stavy ráno visuelního (delirium, spěch domů), byly dokonale obrazově i pohybově vyřešeny (výtvarnou spoluprací měl malíř Fr. Matoušek).

Čeští filmaři naškají neustále na ignoranci kapitálu, v čemž mají jistě pravdu; schovávají však hlavu do písku před pravdou daleko podstatnější, jeť je hlavním zdrojem neúspěchu domácí produkce. Je to přeměra diletantství, malá zodpovědnost umělecké i mravní a velkářství, jeť provází téměř každé naše filmové podnikání.

V překonání těchto přeskáček je cesta k nápravě.

A je v něm konečně i cesta k tomu kapitálu, po němž se tolik volá!

Karel Svrl.

Ornament ve vlastním slova smyslu hovoří legitimním požadavkům psychy — a tudíž má legitimní účel. Tož slovo ornament — pokud běží o organicky vyvozenou věc — by bylo možno nahraditi účelnějším slovem, neboť ornament není ozdoba, nýbrž činitelel a pokud se týče spolučinitelel. Řecké chrámy byly „zdobeny“. Vedle „praktického“ účelu i účel úže lidský („ne“praktický) je legitimní. Tudíž tam, kde strohost není přímo požadavkem, — kde „nezdobnost“ není sama žádoucím činitelem, — není organických námitiek proti „ornamentu“, pokud je zákonitě koncipován jako činitelel a spolučinitelel.

Rehabilitovati ornament, když očista od nescmyslných, libovolných parád byla provedena, nejen že není nemožno: je to žádoucí.

Vše je v umění dovoleno, vše je žádoucí, co působí, aniž by se rušila rovnováha celku, aniž by se neorganicky přilepovalo, aniž by se tropilo coss v pravém slova smyslu zbytečného.

Je možno mysliti díla, jež by nic určitého neznamenalá, jež by nebýla nijakým obrazem něčeho. Řeklo se mu „absolutní umění“. Pokud tato díla jsou předložena samostatně, jsou to zkrátka umělecká díla, jež kritika nějak zařídí. V podstatě patří již do druhu „ornament“... Jsou úže příbuzná s ornamentem. Intencí bylo vyjádřiti něco základního, nebo vyjádřiti jednoduše něco složitého — a tato snaha je stejně snahou nového ornamentu, organického „ornamentu“, který se má zroditi: nikoli jen jako ozdoba, nýbrž stejně a hlavně jako důsledný činitelel a spolučinitelel. Se starým ornamentem bude mít společné — zdánlivě společné — leda čistě vnější okolnosti. Doba máti k symbolismu lidí i tvarů i všeho. Zdánlivě důsledné nebo nedomyšlené omezování není místné.

JEAN EPSTEIN

Bonjour, Cinéma

ČTRNÁCTÁ EPISODA.

Vybíráme z tohoto ač již několik let starého dílka francouzského eséta a kinografisty, poněvadž je u nás téměř neznámo, a poněvadž pro svoji bystrotu a důraznost nezůstalo bez účinnosti na jímáče celého světa.

Překladatel.

Konečně našli žilku zlata. Těže noci byl zavražděn soudruh Petrův, když nabíral vody z feččistě. Bylo nutno přebnout. Pěšky, kořmo, vlakem, autem, lodí. Jeho soused v kabině, podobaje se mu, zavraždí se. Výměna osob a zavazadel. Muž v šedém píštěném klobouku umístí mikrofony téměř až pod talíře. Dozví se vše. Petr se nyní nazývá Jindřich. Jindřich byl báječným znalcem u tajné společnosti s kapitálem patnácti milionů liber šterlingů, cele připravených pro krádení obrazů velkých mistrů. Snoubenka Petrova je velmi oštasena. Muž s šedým kloboukem vstupuje do kabiny Petrovy: Nepte Jindřich, jse Petr. Já jsem detektiv. Zde máte peníze. Přibírám vás do svých služeb. Nezapomeňte svůj revolver. Petr-Jindřich přichází pozdě na moderní yachtu do schůze banditů. Vůdce nemá ve zvyku čekat, čeknou mu. Dorozumíte se zítra. Zde končí feuilleton mexického žurnálu. Nikdy jsem se nedozvěděl pokračování. Byla to úžasná historie.

MYSTICKÉ KINO.

Chci být nesmiřitelný.

Bez historie, bez hygieny, bez pedagogiky, vypravuj, zázračné kino, o člověku krok za krokem. Pouze to, a vše ostatní pomíď. Ostatně, ve zmatku, ve víru, tam spočívá čistá rozkoš z prázdného života. Listujte člověka. Námořník, jehož límeček tak modrý, příliš něžný, je vykrojen úpalem, skláče na stupátko byrokratické tramway. Čtyři vteřiny svalové poesie. Vzmach, skok. Noha přilne. Druhý při tom rýsuje křivku vzduchem. Hned hledím akrobatické lamovi a přemítavý profil parníku neurčitěho pohlaví. Trvá to zcela krátce, ale právě posezitelně.

Ve vzdušných vlnách sbírám zlatá zrna úsměvů. Vše je tak neočekávané. Ostatně cituplný pohled jako vládko vlhkoměru a ústa se rozvírají k němému úsměvu. Tisíce nohou z tisíce rukou splétá se a rozplétá, obkrožuje, spojuje, splývá a zmažňuje. Ani čtverečný milimetr plátna nezůstává v klidu. A ti lidé, kteří ze zvyku spěchají do divadla, vyňofeného dekoracemi, jehož majitelem je nějaký chudák, zastavují a uvolňují zázračný rytmus. Všechno kypí, chvě se, chřestí, vzpíná se, raší, mění se, prchá, řítí se. Toť báseň.

Nebude více herců, nýbrž budou jen lidé svědomitě žijící. Čím může být krásný, leč na pupenci myšlenky, z něhož vychází, záleží více. Kino, pozeměilý radiograf, obnaží vás až k jádru, až na vaši upřímnou myšlenku, kterou vyvíší. Hříbí není žítí. Jest třeba žítí. Na plátně celý svět je nah, nevidanou nashorou. Čtou se záměry, a po prvé, evangelium! Záměry postací v tomto umění dobře vůle. Spiritistické umění. Myšlenka je zaznamenána, a to tak podrobně, že ostatek činí zbytečným a plátno sama jako neúčinný stroj, herec na odpočinku ukláde se být hluchým, neobratným a smutným. Nebo neudůživým, nebo dětským, nebo malým, nebo vrásčivým. Jiskra citu praská mezi dvěma pokoškami: vše se mění. Návrat jinošství plápolá jako odraz ohně. Dítě dospívá jako zázrakem. Žena vzrůstá pod nesmírným ostrím lásky. Krása je krásou vlastnosti, to jest energie. Není více úmluv, poněvadž jsou tam obsaženy samočinně. Ale žádný úkřepek zde nenahrazuje nepřítomnou vnímavost.

Zvyk připravuje činy pro plátno. Vybavuje je myšlenkou, činí je přesnými, středními a upřímnými. Sálebné úsilí je k smíchu, leč dělník, který si v pravdě dává záležet, který se udře, aby zaklínal spáru, dojmá stejně, ale snad ne více než banalita tvého polosvětského profesionálního úsměvu, malá herečka. Usvědčení, touha, užitečnost. Známý výsledek vyrovnává vývoj. Nestálá krása, každou vteřinu smazána a znovu načrtána. *Corpora non agunt nisi fixata*, a i toto je přibližné.

Námaha je fotogenická. Poněvadž je již sama v sobě tragická, kořeněná a zvrácená, všeobecně vyzkoušená a přece sympatická. Každý ji posuzuje jako znalec. Není zde amatérů. Vůči námaze jsme všichni učenci a profesionály, neurastenickými estéty. Poněvadž znovuobjevuje pod ornici člověka, zemi živočicha. Živočich je fotogenický, člověk jako zvíře. Proutý, čistý, hrubý, teprve člověk v soukromí ztrácí svou rozumovou neobratnost. Stali se znovu organismem a organickými, žonglér, akrobat, žokej či luxusní zvíře, jako pulec v akvariu, a každý jejich pohyb rukou mezi létajícími lahveňmi, hrudníku, aby mohl vydechnout, mnohdy více zajímají než idyla. Jen v tom okamžiku na to nemyslí. Nemyslí ani na jiné věci. Naprostá skutečnost, jako při té zábavě zcela fotogenické.

Zvyk, únava, živočišnost jsou porůznu svědectvím výlučné myšlenky.
NEBOŤ KINO JE MYSTICKÉ.

Připojuje nezbytný prvek k tomu, co na vně zastupuje činy rozumu. Jest špatným malířem, špatným sochařem, špatným romanopiscem. Bylo by mož-

no, že se nestane uměním, ale jistě zcela jinou věcí, daleko lepší. To je odlišuje, že skrze tělo zachycuje myšlenku. Zvětšuje ji a mnohdy ji i svoří tam, kde nebyla. Tvář není nikdy fotogenická, ale její rozčilení mnohdy. Znovu: hráti není žít. Je třeba myslet, dát se, vzdát se, věřit, toužit; nenárodně, neopatrně; bez spekulací a metafyziky; avšak, herci, upřímnost, pokoru, dobrou vůli, vůli!

Prostí, neohrabaná, smělná idea, je-li jí dopřáno zastupovati vyvoleného herce v něm samém, žiti místo něj a jím, zkloubí celé drama a navždy. Osta-



Dersin: Žena.

tek je přídatkem. Smělnost scénaria stane se rozkošnou. Neurčitý čin stane se nezměnitelným a hrubé obrazy všeobecné, živné, záhadné, živnými, záhadnými, klasickými: láska nebo hořost nebo touha činí člověka. Herec, průhledný jako akvarium, se stává dokonalým, potlačí-li sebe a učiní zřetelným vtělení.

Kino jmenuje věci, ale vizuálně, a já, ja divákem, ani vteřinu nepochybují o jejich jsoucnosti. Celé to drama a všechna ta láska není než světlo a stín. Čtverec bílého plátna, jediná hmota, postací odřízání tak prudce úplnou fotogenickou substancí. Vidím, co není, a tuto irrealitu vidím zcela určitě. Herci, kteří se domnívají, že žijí, jeví se zde víc než mrtvými, méně než aulovými,

vápornými, a jiní, nebo věci bezvládné, cítí, uvažují, přetvořují se, hrozí a žijí zrychleným životem hmyzu, dvacet metamorfos současně. Vycházející zástup, když se tam byl poučit o čemsi jiném než vy, příslušovači filmaš protialkoholických, nemyslete si, uchovává si vzpomínku na novou zemi, druhou realitu, němou, světelnou, rychlou a nestálou. Daleko spíše než myšlenku přináší kino na svět cit.

Přeložil Jan Kra.

Panorama

BÁSNIČKY DEBUT JIRIHO MAŠKA. „Začít!“ kniha veršů Jiřího Maška, je věc pozoruhodná: obsahem i formou. Obsahově odí se mi velmi výrazně po jednu stránku myšlenkové náplně soudanosti: je dokladem jakési tláně, jistého smutku nebo soumraku ideí, kterému říkáme obrazně, sloves, vypřičeným ze slovníku romantiků: mal du siècle, zemoce století. Říkám to hned na počátku, posouvám to mírně za fakt nejspádnější a koner končí nejdělejší. Ovšem, v knize Maškově postupuje se básnických oblastí námětových několik. Jsou tu především obvyklé náměty, z nichž líje lyrická odjakživa a které od vlnivosti zachraňuje jen to, že jsou vlniv; všechny naleznete i u těch neimodernějších z moderních. Apollinaire je jich pln: jaro, mládež, láska, radost, kraj, dětství. Mašek je má všechny; z k nim také už trochu u nás osvědč verše vzpomínkové z cest: na Paříž, na Francii. Ale tím není věc „dítkem svého věku“. Vlak poslyšte:

„Kochrán barva polehuje
druh struny pechavě zářivě rozsvažet
a lesť klívou vaše vytrádit údolí římon
a potom rozsvitit venais jako orchestr
to všechno k triumfu života
to všechno jsem nechtěl.“

Poesie Maškova je poť znamením nudy a ironického vztahu k životu, hořstě, sklamané lásce a osebního sou, jenž je dosrovan vládě, kde skutečnost pesyhojuje. Nuda a rozkoš, „Jerná nuda a radá fije“ se tu na sebe vší jako u Bahise Mihálye. Zdá se mi vůbec, že nezákladním motivem slůžky je motiv erotický. Ona ironie, štádot snění a afektovaná smádná lhotejnost jsou jen odvozením milostného sklamaní, mají odpomáhat jeho bolestnosti.

„Na srdce vzpomněl si na vrše
ale ta hračka jak dávo je rozbita...“

A v „Odysseu“:
„Musíme skutečnost šperkovat my
tak jako lesy krášíme perlami
skutečnost musíme ulochotit my
a mít před zrcadlem vše, co je klan...“

Konečně
v „Hamletu“:
„Zapomnout hluboce zapomenout bdy ty
Netským stát se elegancem
Jako vy všichni vy z lidské elity
životem proklamovat jak tobogánem
když taste for you is the only morality“

Požalovky pesimismu milostného, který rád bývá tím neabsolutnějším z pesimismů, jsou vždycky nepoměně k jeho přičině: k sklamané lásce po nevěrné nebo zneštělé. Erotická bolest je tím nejčastějším prorokem, obyčejně chce zániku celého světa; to je bezmála psychologický zákon (Lamartine, hlouďl po mlstoch, kde poznal a miloval Elvru, apostrofoval přírodu: „Un seul être vous manque et tout est dépeuplé“ v „Hořstěm“). I u Maška pesimismu milostný násobí se všeobecným pesimismem objektivním: na „Hamletu“, výraz bolesti z lásky, jakoby navazovala „Slavnost říší“, druhá pozoru nejběžnější píeň dícky, hrozivě meně-takel, vrčení ve trál celému bytí: je to vše příští války, soumraku lidstva a lidství, občas hrůzy, je na okamžik zastátné zjevením Krávy samy: z. puček, vchodnatelů

Pak tanemu vai nřova ...
 Jeho dřovka se vař; hvězdou stane všem
 Břida, jak mařná cesta, Cecilie,
 vede k mřku od lilie!
 Lord probolte z Edimburgu řiká,
 ře lřka jest poabřm přeludem,
 Vlak, kdřl matku mu vzal jeden den ...
 nřle jen řil a vřlyřá
 Ireuo, mařá Ireuo,
 lřka je velkř hrmeuo,
 Jak ve vřřvanuřtř řuřř řas řu řřřřř,
 Spenceruř řikala jeho řena,
 co Řim, co Vřdeň, co Pergema,
 co Kalkuttal Nic! ... pravil ...
 Svět, Rozumudo, objeviti řveřř
 Neřřřřř, kdřl řě oř uzareř.

PRELOŽIL IIRI ZANTOVSKÝ

JAN KUČERA

Bilance filmové sezony 1928—1929

Jestliže jsem právě před rokem na tomto místě, sřitaje bilanci sezony 27. řřř, vyslovil nadřji na zlepřeni vřřtovř úrovň filmovř — z Karřl Suroř úroveň řeskř, — byli jsme oba zklamřni. Přeřřminulř sezona byla dobou hledřni, pokornřstvi, nadřji. Letořni byla stagnaci. Stagnaci v dobrřm i špatnřm. Vynřkajřci z novř nalřzajřř filmř spořteme na přstřch jednř ruky: „Therřs Raquin“, „Penize“, „Slamřnř klobouk“, „Bouře nad Asř“, „Jeanne D'Arc“ Dreystrova. Ostatnř dobrř střly na vřřli minulř sezony. A ani třch nemř přřilř: třřřřřřř. Dohromady vřřch, o nichř lze mřluvit, bylo osmnřcet. Čili přřilř na kařdřř prařřskř premiřrovř biograft jeden dobrř film za rok. (Počet filmř ve vřřch prařřskřch premiřrovřch kinech za rok je 94!) Nebřdř k dvořřtřm programřm. Oteřř třřřřř je: „Starř Heidelberg“ (s vřřhradami), reř. Lubitsch, amer. film; „Moulin Rouge“, reř. Dupont (evrop. ř.), „Svatba nemř řřřnř řet“, R. Griffith (amer. ř.), „Žlutř knřřka“ (s vřřhradami), reř. Oser (rařřř ř.), „Čilnřk z Alhambry“ (s vřřhradami), reř. Protazanov (rařřř ř.), „Frigo plavčřkem na sladkř vodř“ (amer. ř.), „Nřvrat“ (evrop. ř.), „Krasnř“ (rus. ř.), „Nadřj lřsky“ (s vřřhradami) (rus. ř.), „Slamřnř klobouk“, reř. Clair (evrop. ř.), „Muř z rosnřřhou“ (evrop. ř.), „Erořtikos“ (s vřřhradami, jen předvřřdřnř, hrřn bude přřilř sezony), reř. Machatřř (řeskř ř.), „Panř Staton“ (evrop. ř.), „Sleřna Elsa“, reř. Czinner (evrop. ř.). Vřřřřřa jich jsou filmy evropřskř. Vedou Francouři a Ruřovř. Loui so byla jeřřř Američanř, kteřř přřnesli zlatř hřřb sezony. Dnes jsou to Evrořpanř. Tedy pteř novota. Proři lořřkřna „Cirama“ letořni „Bouře nad Asř“, Proři „Křřři křřřř“, „Dřnř s kamelium“, „Velkřna pokřni“ a p. dnes „Raquinovř“, „Penize“, „Slamřnř klobouk“, „Jeanne D'Arc“, Čili od filmu naturalistickřho k filmu psychologickřmu (s vřřjmkou „Slamřnřho klobouku“).

A Evropa? Od „Východu slunce“ k „Bouři nad Asii“, Od „Metropolis“ k „Pentězům“. Od „Napoleona“ k „Jeanne D'Arc“.

Poučení z těchto je hlavně první dvojice. „Východ slunce“, toť americká technika zvládnutá evropským duchem. Film atelierový, květiná umělá ani ne sklenková. Sudermanův přecitovělý děj sledován až do úpadu. Děj, děj a opět děj. Všechno se mu podřizuje. I herec. Hledíme-li na tento film pozorně, zřítíme trhliny mezi jednotlivými výjevy. Jakási mozaika, již skládáme dosti nesnadno. A stejně plochý, jako tato. Coś neživého a schematického vede režiséra. Vesnice, město, bouře, pokání, šťastný konec. To, co mezi tím, toť jenom spojovací látka, na jejíž přesné opracování nezbylo času. Stačilo mu přeložit děj do filmového obrazu. Ne do kinematografického organismu. Muž, žena a milenka. Ne lidé. Ale spíše jejich mrtvé odlátky, jako je slovní pojmenování jejich neživým symbolem. Hereci tam nehrají. Obraz jedná za ně. Vypravuje-li milenka o městě, zjeví se prostě toto a my vidíme záda herců. Řekne-li si sedlák „utopím ženu“, prolne obraz vody přes jeho tvář. Vzniká tak konstrukce velmi nepohyblivá, suchá a neživá. To není hra předmětů, nýbrž hra obrazů. Kdyby sedlák, přemítaje o utopení své ženy, zhroutil se vody, k níž se mimoděk přiblížil, vznikl by výjev životný. Kdyby byl režisér užil protikladu stojaté vody jezera, na jehož břehu má sedlák domek, a ubíhajícího proudu potůčku, u něhož se milenci scházejí (a který opravdu v pozadí obrazce je, ale zcela neviditelný a nijak neakcentovaný, jistě náhodný), obdržel by jakési životné harmonie, plastické symfonie věcí, dějů a osob. Loni tento film byl vynikajícím dílem, prvním realizovaným pokrokem. Proti realisticky zpracovaným fabulám amerického filmu, mechanickým odleskům skutečnosti, bylo to první obrazově vyjádření literárního děje. Ale pouze obrazově. V tom filmu není onoho „accord de ciné avec le photo“, jak říkal Deluc, soubry dění a obrazu, ne zobrazeného dění, ale spíše pohybové živoucí kompozice orámované a smknuté obrazové.

Naproti tomu „Bouře nad Asii“ je květinou luční, nepěstínou, svobodnou, živou. Fabule je v pozadí. Mění se v jakousi teninkou, pružnou páteř, až směšně útlou proti kupě kolem nahromaděného organismu. Toto tělo kolem své páteře žije, hýbe se, útočí a hlavně naxtrácí nikdy samo sebe. Jsou to věci a lidé, kteří v jediném zregulovaném proudu spějí v rytmu k svému cíli. Podotkl jsem již v minulém čísle, že Pudovkin konstatuje a psychickým stavům nechá se zrodit a rozvinout až teprv v subjektivní divákově. Jest pak na něm — a zvláště na něm jako sovětovi, sledujícímu tendenci — aby vzbudil tvrdé dojmy ve všech. Murman vykládá vše, co se děje vnitř jednajících osob i co toto dění způsobuje, před nás jako karty. Pudovkin s divákem v karty hraje, nevykládá mu je. Záleží na něm i na herecích, aby něco dokázali, ne jen ukázali. Tedy není to rytmovaný obraz, ale organismus žijící a tudíž žijící ekonomicky, oševědomě, čili rytmovaný a přesně vyrůstající.

Pudovkinovi šlo o zachycení toho, co vibruje nad základní, obvyklou historií a je vñ obmezeno formou citorodou a zvláštní, totiž kinografickou. Abychom rozuměli: průměrný americký film snaží se podat děj, historii, nic víc. Anekdota, která baví, která však není v žádném přímém souvzahu s jádrem života, přírody, t. j. s tím, čeho se dorýká umělec, tvořec. Mění tváře a módu, mění tedy něco, co je v té historii uzavřeno, co ji neopouští a co svůj výkon dává v lane zasklené neživotnosti těchto filmů. Díky dokonalosti techniky kinografické lidem přenost oné zcela vnější nápodoby postací a dovede je ošátit, takže netouží po ničem víc. Chaplin jde již dále. Nevychází z historie samé. Nýbrž z výsledku, a sice velmi formálního výsledku. Doznává, že na námětu „Cirkusu“ přišel, představuje si sebe na provaze. „Já ekvilibristou, jaká směšnost!“ Teprve z tohoto výjevu, jež měl před očima, vyvodil historii. On nepřichází k historii jako k útvaru jedinečnému, vzniklému jistým sesku-

pošou přirovnání prvku v básnictví, ani jakozto podkladu, zárodku, který rodí jedinečnou, umělcem a dobou vymezenou atmosféru, nýbrž jako technického vodička k určitému vizuálnímu uzlu, k pragmatickému výsledku, drží se jej, jako letec sleduje v mlze trať, aby dospěl do města. Jeho umění spočívá pak ve vyjádření těch pragmatizujících konstrukcí. Kinografická forma je pro něj mrtvá, nehybná, prostě stenografující jeho dění. Murmaa je na jiném pólu se svým „Východem slunce“. Jde mu o vyjádření děje, a to děje zrozeného umělcem z jistých důležitých předpokladů, tedy ne děje náhodného, jistou formou, totiž formou kinografickou. Tady prvně máme použití techniky ne jako činitele konservujícího — jak činí D. W. Griffith i jiní Američané — ale určujícího, spolutvořícího, zmnožujícího. Zde forma — a sice ta nejvšestnější, jako je u literáta sloh, styl, ne formovává děj — chce proniknout obsahem. Krátce před ním pracují ve Francii avantgardisté, kteří nehledí než na formu. Jsou obdobní s dadaisty literatury. U nich forma diktuje obsah (tedy někdy i nonobsah). Tvoří kinofotografické fantasmie. Dávají slovo technice, která tvoří čisté formy, jež právě proto překvapují a jsou krásné („Krása spočívá v údivu,“ řekl Baudelaire.) Neznamená to, že jak jsou krásné, tak jsou umělecké. (Krása nepodmiňuje umění.) Teprve když počali vést ruku techniky, tvořiti umění. Surrealisté kina, v nichž forma proniká obsah (Herbier, Durivier), v nichž dva živoucí proudy se mísí.

Ale konečně přichází nová konstelace: Literární (Cendrars, Maurnis a j.) prosá forma (ne primitivní, ale simplicítní) a zcela obvyklá historie tvoří prostor mezi sebou, jež se naplňuje parami, zpětím. Je totiž do obou pólů puštěn proud a hmota jich se rozkládá. Proud umělecké potence, který zahrnuje dnešek i věčnost a způsobuje tak pohyb, organisovaný s narozením a smrtí, čili život. To je Pudovkin v „Bouři“ ...

Vidíme tedy přece krok vývoje. Ale je to méně pokrok kinografie, než všeužitéleckého tvoření. To je na tom zarážející.

Kinografie postupuje zvolna, neboť je průmyslem, který musí vynášet. Nesmí příliš předhánět chápání a vkus občanstva. Letošní postup však byl příliš zvolný. Amerika je v krizi, suchý film postupuje pomaleji než june se nadáli a je ještě u nás censurován, Německo převzalo systém Ameriky a dává na trh raději špatné, než finančně pasivní filmy, a je to jediná Francie, která pohnula stojící vodou, ale i ta spíše ve formě vtipných nápadů („Slavný klubouk“) nebo kvantitativního rozvinutí staršího („Moulin Rouge“), než kvalitativního kroku vpřed. Smíme doufat pro příští rok?

BABITS MIHALY

O podzimním cvrčkovi

*Ty, který zpěvem ostře hlubokým
mlčící noci ticho lámeš,
pověz mi, pověz, vesmír zda ti líbí!*

*Spí hlasy noci, vše v ní umlká,
jak skrytých houslí ostře zvuky
nad tichem běží jen tenká píseň rojí.*

*Do ticha noci blačně odplouvá,
tak jako sféry nebes zvoní,
jen ten, kdo zamýšlen jí naslouchá.*

zpracování; soudím, že otázka tradice musí být řešena nejen v užších úsecích (tradice literární, náboženská, národní, politická a j.), ale i též v perspektivách obecnějších, které jediné umožňují srovnávací studium. Pro skutečné zkoumání a pro tvůrčí myšlení jest to krajně neplodné, oddělovat a chemickou úzkostlivostí jednotlivé obory duchově tvorby od sebe, a nevědět, že jsou to nannozce spojené nádoby. Jest přec jisto, že někdo nepoužívaje svět literatury jen z hlediska literárního; vždy tu participují jiné vlivy, považové, výchovné, sociální, osobnostní, světové, mravní, náboženské. Kdo těchto a jiných činitelů při svém zkoumání neobáhá, ten jest právě jimi nejméně utvářen; klasický příklad takového procesu poskytuje prof. Pekař se svým separováním historie od jiných činností a se svým přesvědčením o porůvavé samostatnosti badatelova a specializujícího se jedince. — Přesto v našem případě jest třeba více se ponořit do historie, sociologie, dějin srovnávací literatury, ovšem i do filosofie a vývoje vešejného života. Tradice jako ušměráváčel princip jest velmi významná právě pro nás, kteří jsme dostatečně pozřali, co to znamená kulturní přeloměle a duchová anarchie, pramenící ze stékání všech směrů vlivů v našem údolíčku.

Málo máme tvůrčích typů tradičníchistických v poesii, ještě méně (pakli vůbec) v kritickém myšlení. Užijme-li se od silného Západu často v záležitostech tak tíživých, jako jest na př. poetism, proč také neučíme se od něho chápat význam tak kořenných a trvalých problémů, jako jest tradice? Proč u nás tento osten jest neopalivější, když právě my nejvíce potřebujeme určitého usměrnění, výběru a řádu? Zde jest třeba, aby všichni tvořivější myslitelé bojovali a třešili se; jde o ideu, perent mundus. Jest zde třeba se vyrovnávat i se staršími kritiky (v tom ohledu jsou mladí, i Fraenkl, jakož zvlášt mizumilovní), poněvadž nebylo nám posud řečeno živého, definitivnějšího slova o jedné z našich největších bolostí.

JAN KUČERA

Ernest Lubitsch

Ernest Lubitsch je předstá Evropanem. Narodil se jako národy. Všechny jeho dobré filmy mají děj z tohoto kontinentu. Jeho nejlepší filmy jsou o Paříži.

Ernest Lubitsch je zachytilcem postávkem. Při tom se však nezaměřil na americkou tenzickou zábavu.

Ernest Lubitsch je stoprocentním klasifikátorem. Nemá literární ani divadelní. Nepodřídil žádnému krásnému hnutí, dýšá vřelými svými kolegy.

Je vřelým, ušlechtilým, ušlechtilým. Jeho film „Vánoce v Paříži“ jako D. W. Griffith je režisér-filmem, nebo Eisenstein režisér-revolucí.

Jeho režijní manýra je v jasném myšlení přibitá manýra Charlie Chaplina.

Duch Lubitschův je pevný, ušlechtilý, čistý. Jeho umění režie, rafinované vtipné, dochaplné. Tímto vřelostí a toužebností Marnetta je prvotní protipolem lehké kinografie Lubitschovy.

Svoje film Eisensteinův by raději přikládal jako režijní, jako jsou vřelých sklenek vzájemně kořím.

Carl B. de Mille vyjadřuje se velmi velkorysou přehlednou koncepcí. Lubitsch detailně v detailu. Jeho nápad vřelosti a úšlechtilým úsměvem z koutka filmového obrazu, z nápisu nad postelí, z posty uměly, jistě se vřel jen omítá.

Je na rizi James Cruze-ova vřelostová úšlechtilost. Je nepřehlednější. Tam vřelost stupňuje v každém filmu a probíhá ji do vřelosti vřelosti.

Nestýká se s pařezitní kontrolem Charlieho a jeho mizantropickým vřelostem. Noví Davidovými a jasnými nápisem parohomylitika.

Je vřelostnějším lordem vřelosti vřelosti intelektu. Zvláště si postelí filmu, jako vřel vřelosti jako, nevěstě se vřelostně svých životních vřelostí.

Jen díky bohatosti a přehlednosti svého ducha, mohl s úšlechtilou vřelostí tak vřelost i formou vřelosti díla. Jeho jsou: „Vřelí lady Wundersonovi“, „Tak tje Paříž“ a „Strý Heideberg“.

Ve „Příběhu“ odhaluje divadlo, zejména při ten mrtvý lesk Wildeova díla a nepochybně jeho hodnota a přínos. Colmana vrátil jeho vlastní a nezryl se v předpokladu, že mu bude toto prostředí daleko více prospívat, než ovadit amerických kritiků, do něhož se byl odhodlal vstoupit.

Lahmich již v tomto filmu hledí veškerou výrazovou sílu do detailů, a do podrobnosti. Oděhem utvořil lorda to byly Windermassova a hypochondra, sledovaný se pozná, zejména formálnímu re-klamor, je svou stylovou jednotností a důrazností jednou z nejdokonalějších scén v celé kinematografii.

„Tatí díle Paříž“, nejlepší dílo Lahmichova, vypráví jeho skvělou, osudnou jeho postičku, formou jeho scén. Půdní prostředí prostředí Evropa, Nata nazývá se stejnou scénou v životě v literární formě jen Paul Morandem v „Noční...“.

Monte Blue a Bronage, dva výborní herci v americkém prostředí, vytvořili dva typy pově-
lejšího muže — Evropan, první v roli lékaře, druhý v roli učitele. Oba směřují směrem k životu a ne-
zodpovědného přibíje, rozvíjející válkou, oba stávají se silou a vykořisťovatel, oba hrdinové ženy, jež
s nimi pohlaví jako tři vodotrysky nízkou, ženy světlé, nespíjící a nevyvíjející, ale nechtě
jakkoli objevují, když tak vzrost, nekonečné, nezachytitelné, prostě nepřehledné. Technika režie
tuhle filmu byla překvapující. Vzpomínám jen vzpomínám málovy skromnost v blízkosti ženy, když
z mostu dívčí se stane živoucího trpaslíka. Vzpomínám silného začátku, tu mužova a p.
Mnohá charakteristika stále se od té doby nezapomenutelná vzrostl více náležitostí až po „Saxofon-
Sax“.

„Tak tje Paříž“ je skvělou hrou obojího hrdy, odhalující se stejně od svého okolí, světlé
filmové prostředí, zejména vedoucí hrdy i laděných žen.

„Starý Heidelberg“, film týžní náležitosti, přínosný výkonem Štepanová, hodnotný hrou
Ramona Navarra, a podivuhodné režie.

Síla Lahmichova ducha objeví se jasně v absolutním přístupu Navarra hrdy. Z hrdy, hrdy,
lidstva krasavce vrátil složitě zice člověka a dojí díže a kví muž. Jeho krasu zdušená, jeho
elegance zastíhl do díla, význam ody z pařezí dokonalosti. V Karla Jindřichovi bytu mámi
hledali Bea Hura nebo „Kavaler Navara“. Navarra ve své práci (hlavně v okamžiku, kdy utíká
na hři svobodu, kyzová z života v Heidelbergu), odhalil tak hodnotu klavírnímu umění, že se
vznese přirovnání k Charlie Chaplinovi. Pod krasavcem pohledem Lahmichova Ramon posílá.

Životní a poznání něho tělesu pojává Lahmich i na jiných náležitosti. Jasně se nalikostí,
které vyznačují muže. Je to koncentrace obrazu. Vzpomínám poznání Heidelbergu, odhalující se na
okrajích své vzrostu, z níž vyznačuje Karol.

Popsal několik výhledů, ale dětem. Když Karol Jindřich vstupuje do pokoje veničkého hrdy
a zviděl se nacházet, čekáme, že se objeví pancernovaný obraz pokoje. Nestane se tak. Hrdy
odhalí nás ve zvláštním aspektu. Teprve když Karolka prostáčí pokojem, vychází jeho scénou,
znamenající se s interakcí.

Pohled na noční náta s paláci hrdy. Pohled na veselici se studenty v zřetelí pod oknem,
končí pohledem na zámek v pozadí — pohledem mlad zbytečný, snad produkčním film. Tato
nalikostí je nezvratitelně přínosná jen Lahmichu. Žádný americký režisér neposílá žádnou
skromnost při scéně filmu. Pouze obrazy, konstantní děj. A zde stále zbytečný metrů
s oblibou, a pohledem na zámek. Lahmich tout odhalil ako aparátu. Nezachycuje jen děj, ale
i stav, zda stav dáte. Nekonzistuje sám, ale nechá osudu diváka. Podobných „zbytečných“ pohledů
užijí každý člověk za des minut. I ty jsou významné do filmu života.

Rekl jsem na počátku, že Lahmich má něco společného s Chaplinem režie. Je to opět v ma-
likostí — v zásadě režie do scény.

V „Pařížské matence“ (a woman of Paris) Edna vyběhne z domu, aby zviděla náhledník,
její ve zřetelí vyhodila oknem. Záhne za roh ulice, „silnové“ přehled. Ale v tom po choditku za
ní pospíhá psů, malinký černý psíček. K čemu? Utíká zahnoucí z klína? Ne, v objevení se
toboto zvířete cítíme zámek utíkat. V Heidelbergu psů, překvapený pohledem něměčí za arkádou.
Psů, viděl víc než my. Výjev má vzhledy malý soukromého stáje. Vůně si jej nanejtví 10%
obecně. A přesto je kulturního dlema scén. Na jinou scén prostě, batolet se níval stl.

Lahmich, podobně jako Chaplin, připravuje každému stáje psů předem. Opět zde typický
příklad scén pod scénou. Trávit opokuje točí, aby prostě opak životní byl pocitů se neprobíjí.

Užijí postřehů hrdy. Agasit stáje vždy na místě, a nicť máže se nejvíce zahnat. Ku
psů, na schůzku: Agasit s rezavě usotay tak, abychom viděli i osoby, jdoucí za další zřetel
scény. A pohybující se aparátu, má jeho dráhu téměř předem vykonána. Přínosný je zde pohyb
kamery v osvětleném prostředí (na pt. ve scéně s bábčkov: osoba v detailu — osoba a předstí
— předstí v detailu — osoba v detailu).

Lahmich svým scénou odhalí hlubší realitu, než vichří scénou dlema tak zv. realistických
filmů. Tvou hrdy, scény život, koncentrují a zřetelí scénou amerického. Podrobností stáje
realitu, ale z podrobností stáje psů. Bloudící duší doby, nekonečné a nezvratitelné, jež nám dýchá
denat do tváře, se v tvářích, na ulicích nebo v osvětlení, se, o ní se tolik mluví a tak málo vt.
zachycuje do černobílých psů a nitrajn oděru, podobným tomu, který padl na sílu Willsova
„Nevíměná“, zhrnuje ji a odhaluje scén.

rozličná, vyspělá jako věda Psychologie Sigmundem od ní má prouti řádků. Adriánho Ševčíka se stýká se Západem vyjadřuje, myslím, spíše než Sigmundovi nadělově Manning, abych Sancho-Díaz z románů Thoreauho: typičtější bratři, bratři, než klade odpor, do války šelí tamní Evropany, jež se Sigmundem liší jen.

B. ČERMÁKOVIC „Maxim Proust“ (Klára, 1928). Podává to nejprve P-ova estetika, jak vy-
plyně z rímů jeho díla i estetických výroků, ukazuje, že román P-ova byla hypochondrická povídky
a charakter, objevená blíže k ušle P-ova světa (základní motiv P-ova vidí Čermák v povídkách
splyvších francouzské aristokracie v buržoazii). Konstatována naprostá nepřítomnost ideje Boha v díle
P-ova a mimořádný jeho vztah k hudbě. Proti obecně přijímanému mínění tvrdí, že P. žádnou
komponoval a že nedostatečnost architektury románové u P-va je jen zvláštní. Konkrétně charakteri-
zován P-ův sluh, zasl. nový, bez tradice, máš si významnější fakt než důležitě jejich sluh.

Každé chybí podrobnější přiblížení k hlavním psychologickým typům „Ztraceného času“, kapitola
o Swannovi, Albertovi a Charlottě (které asi navzdly z knihy Proustových knihů III jako delirantní
obrazem) jistě jsou lepší, detailtější než ostatních nebo umělejších rekonstruovaných). Jeť P. svým
významným tvůrcem typů jako Cervantes, Flaubert, Balzac a bez toho se říkat o tom či onom:
ten „zlatý“ Swann, jako nazýváme jiné Sancho Panza, Emma Bovary nebo Grandet. — P. Čermák.

FRANZ KROPPÁČ „POSEDLÍ“ („Dávěnová práce“ — Praha — 1928.) De gubitus
sua est disputandum: Kroppáčovi nechtě zaslívat a vytknout, že si říká v popředních výjevích: Muž
vstane šel do křehké části než, otec zabije vlastní manželku, jiny otec usadne rukou dítěti ruku,
sedmický dělap třet bitím celou svou rodinu, jeho synovec z toho dostane závažnou podkožnicu — ať.
Volba námětu je konečně jeho rozstým přívrem, léčí však a to, co a jak dělal z těchto omůž přec-
vím, Román má rozhodně být strašný, děsivý, hrozný, žalostný, uboší, a celý histore má vyznati
bolest, bezradnost. Ale — aby toho bylo spíše — k tomu je přece třeba něčeho jiného než
říkat o všem, co nám sluh na jazyk přivést, že je to ubohé, žalostné a hrozné. V románu jsou otázky
nové, každé je nové, zavazadla čtenářích jsou ubohá a ... krásná a sluh: Franz Kroppáč se vím
překotavuje jako bezpečně žovil. Když několik přímých metafyzických otázek je celý text od
začátku až do konce jediným pásem zvláštních neobvyklých a různě smutných otáz. Autor vypovídá
na př. o matce, jest třeba rozdělit, kdykoliv vidí, že je šťastná. Da šty zaslouje Kroppáč sám
dichotomický rozdělování: „A to všechno proto, že jeho žena opět měla se stiti matkou? Ale možná
za to ona? Možná-li, pak stejně jako on...“ Druhá le sluh a k logice plyne z následujících podotek,
jiné se hradí každé straně: „Byl lískou k ní celý prst“ „Tím nejvyšším rytmem dokonalých kv“;
„Karty zaly o stě“ „Jest tunc se podělal pouzdrám otáky na matce jejího tanečnicka“ „Život je
stěží než nepopisat“ Je to také lidská rodina, dokonce bašička, jest je výstředek veškeré lidské
nemocnosti a špatnosti. Je to také první dichotomické lásky mezi chudobnou dcerou a P.H.C. Janem
Krausochlem. — Bohatě, poslé odvar Neuhauera či Freudského. — P. Čermák.

LEON MOUSSINAC vydal na podzim 1928 „LE CINEMA SOVIETIQUE“, knihou infor-
mací a kritik a kritiku filmů. Je to jediný kniha v Evropě, která rozlišuje esteticky a ideově každý
film. Moussinac první hledá na počátku: „Ruská kinematografie líh se od evropské tím, že tvoří filmy dle
jednotného velkého plánu, soustředěného k cíli společnému, a ten je všem rozvolněn.“ Evropské umění
vlastí myšlenky, v její sluhby by kinematografie postavila. Právě proto nikdy nemohou dospít k velko-
společnému stavění filmových. Zastávají při zemi, odhýlí se k Fair pour l'artem, jenž se nikdy
nemá se nepřetlivostí vyhnout.

Moussinac je však ve své kritice jednostranný. Je pravda, že ruské kinematografie ve dvou, třech
lístech dosudla natáčené výše, a vytvořila díla bezvadná až klasická (Pavlova, Matka), ale nemůžeme
říci, že její pouze je všestranně zabezpečena a jednotná. Jit na př. ve fotografii vidíme šelí auto-
matiky, šel může jen zklamání a šelání odhánět. Ruské estetiky jsou bezpochybně dokonale, estetický
stok méně.

Co však hlavat int vyžadout Moussinacovi, to je jeho nepřevodnost vůči americkým filmům.
Americký film je bezdůle strážný, ale mezi ruská 1915 se díla nedostupné ceny. Filmy Griffithovy,
Lubitschovy, Chaplinovy, Cocteauy a p. Dnes je stejně, že mít řekně — i takové výše, jako:
Lisovská, Paderik, Dvůr-Větrný — tudíž nemohli jít se už k Američanům.

Ruský film plněl z nás do mody. Jednak svou vnitřní cenou, jednak svou umělostí, již
přináší. Americké napodobování, přes vši svou přetou, byly vždy americké. Pokuj Anny Kareniny
záleží americký-ruský. V sovětských filmech vidíme právě Rusko. Od rozhodnutí pro ruské filmy jest
odělat tuto sluhbu každému a sluhbu sluhby, chová-li posuzovat spíše ruskou produkci. Pak
sluhbu bezvýhradně chválit ku př. „Žlutá kniha“, film přímý, asiati vedený promyšlenou
mít, zvlášť setvořený rozdělůž. Při tom však film i technicky slabý (hlavně po stránce fotografické
— viz obrázky z ostatních děl, nebo posuzování máta — a ověřování), i herecky. Zjevně postava
mladého sluhby není spíše charakteristně dokonalá, tendence díla se nejedná.

Ale ani americký film z ruského postává, jest byl proměněn nový název v Praze „Anna
Karenina“, nabyt po stránce umělecké celkový. Thema ostříhá ale vši psychologičnosti, postava
Anny zkracena a oštvována Grete Gubro, jest však ani takovouto zkracena pojmenování spíše, postává
charakter šty využití herecky je zcela jiný. Nikoliv materiální, zkoliv rozumný, ale sevlada-
telně, instinktivně, humanistický tendé.

Naproti tomu Anverka reprezentovala se v mnoha věcech důstojnějším filmem „Šofarš neni šafarš šer“ a Raymondem Griffithem. Tento francouzsko-americký kumil, dlele zaznamenalného Maxe Linača, není jen bezpříkladnou figurou, ale tvoří i dokonalost. Je dokonalejším hrotem. je dromem, ovládnutím každý svůj život, a mále byt proto filmový hrotem, než vnitřně vyhrocenou groteskku klasické v umě. „Šofarš...“ není filmová hrom, ale je však moudrým životním. Radí se spjatěly vy dlel Raymondova výstupu, vzrušením státní filmy „Typtový vřed“ a „Christina pø celou noc“.

Rosové mají dvoji drah filmů: jednoy, v nichž žlovč-hrotem nezemteje, na přelůč objevují se fald, zvířata, knží, stopy, gnt, aby se zvěle a sém sputožánkově na vyjádění ideje, na vytvoření filmů.

Pak je druhá skupina, jež má dvojdu se svo osou, ab hromem, předním materiálem vyšetě-vozní — přírodní hrom. Nazval bych takový film divadlním, ne jezt, že souč satoržokis divadla trojaným, ajeří že se tvatí sroý drah lesce, žandlo gnta, zemby, a seč drah žižé (šerentio-geofyčé. Žatozrem prvotní film je „Patřelín“, druhý „Matka“, k otiní postí „Kzoni hore“. k žime „Přidruha stanec“, „Mozní vřed“, „V. D.“ a „Činik z Alhandry“.

„Činik z Alhandry“ je sémim v duchovních římů věčově problémce. Technický mud nepřítá dokonaly, se to režimě dopodobu prozířný (vš postky spíš stěje, vyvířný sčkolka hromem učrozky), hročky modřiční vřadnutí. (V žimech režimě Čechov — žinik Malinovski — dšez. Kovot-Simberský — žimich.) Rozové spravoval obryčké senální hroma, zápas dšek s svojí šem, takový žpůsobem, že se vedělki ani ždělky barřičičovské nematbí překážem a želoj papuzovce sestřemaloty. Dvozdli vyřítit z vnitru podobatou ideu oby vřadoby, faloucha učeb, a pokýmí milimilichim, žčozim, umělnarovým gntem.

OSVOBOZENÉ DIVADLO. Albert Thibaudet vydal v jímom žimdu (Nouvelles Littéraires, 2k. IX. 2b) Jorjlo Kalle Ubu meziIPPi dšibta, jaké nepřelozel, Sotřívom se a žim v cvičějí a mšit gntokšat žimě i v dšičím životě a politice. Francouzsky žimuliticky langža stíží dšeti žoto výstom; to je Ubu jako zastřítka k stěje; to je Nigodšim, Zájimová, je postřipem Ubuho byl zmizelím přitřem, obor Kall Ubu jež vnitřně studatěke žerzi. Nelze tudě přemáti žmžlckov dšlčkolštít takto přemášilo dšik, šim je ovčize postoi) Sologogomových žimulřých dšimě, a jež má jímom dšaděle postom, pžím jen Kalle Ubu. Ču nš župne, je akřalžim žimim žlyvšho nezohazovom, vžim žim, zaznamánim s unostřímim hromem, žim žlyvški Jorjy avro dšim, dšim přitřoz žimodě. Ubu, žim, život, vřom, žičičimim, žimky vzřimim, mšid dšadšo žimopřez v jím Weičerzi, žerzy žimě žimim žičim se svojí šem dš ropovcovce. Čilim žim mšid postřipat, post Jorjy žl dš své žimě žimě mšimě žim žimom žičičim žičičim, že se žim v ní mšomze přepšžomšit. Je v ní žičimě mšimě dšadšo žimom, mš postřipat šem p. Weičerzi a režimě Hrom, aby stálki dšememě. Omně vřim žičimě žimomim, žičim vřimžimě, a, mšičimě,

člověk by tomu nevěřil ani věřit. Weičerzi a Vodovrovi se podobáš naproti dokonalé veselímu. Jejim živim je vřim žim šemim (s vřidim žim se u) Čvřozim žim žimly podobom). A se přidm tak žv. „Čilřičim“. Sjetím připod s unostřim dšimim, žimžičimě a žemž; žimim otěch žimžých otěří a vřim žm žim, jež žim žimod; post žimim žimžimě i v žimim, v žimě žimim šičiž žim v podobě dšim žimřim žimim žimim, ale že to žimim žimě vřimžim vřim dšimim žimim žimimim (obščožimim s žičičim p. Ščivom) Čilřim v mšimim, žim Leon Clifton,

M. H.

stávají se přibližnými, pobudnými hesly demagogů (evolucionism Darwinův, připoutání k ideu Boha, stál se tak známou teorií o vzniku člověka z opice a tudy hlavní obsah ateismu).

Bendova podstatná idea je šife Pascalovská: „pravdy vycházejí ze srdce a jduo do ducha, nikoliv z ducha do srdce a pomáhají tak onu pyšnou moč rozumu, jež se domnívá být soudcem nad všemi, zvolenými ve skutečnosti vůlí.“ Odtud nemožnost přesvědčit o mojí pravdě bližního, šli každý má pravdu svoji a lidé jsou otravy, k níže nebo přinaš. Druhá myšlenka Bendova povážlivě ovliví filosofi Pokroku: o jakém pokroku lidova mluvit, je-li hořčiční dřeť živa ne z ideí opravdových myšlenk, ale z plochých, falešných pouhí dryádických větrů. Platonova republika zůstane jen snem, skutečností bude vždy ta obec, kterou s opovržením šli Machiavelli.

Václ. Černý.

Buster Keatonova nová veselohra „FRIGO PLAVČÍKEM NA SLADKÉ VOZE“ není tentokrát přibojem na druze vyřčené Keatonem, nýbrž vnášením a technickým prohloubením a zmožením toho útvaru a tendenz, ke kterým dospival v „Generálu“ nebo „Hrdinovi university“ a jehož prvky nacházíme ve všech jeho dřívějších filmech, zejména „Bozevovi“ a „Námořníkovi“, tam roztrouzeny, zde syntetizovány.

V „Plavčiku na sladké vodě“ předvádí Keaton náraz dvou sociálních tříd, jedné, která přiléhá debě šije, než aby musela pracovat, druhé, aby mohla šit, musí pracovat, jedné, která plavuje tělesnou zdatností z neosobnosti jiné záhavy, druhé, která vyžaduje síly z obratnosti ve jménu práce z boje a živobytí. Onu první společnos vyřkl Keaton v „Bozevovi“ (Cesty ke krásě a šle) a „Námořníkovi“, druhé v „Generálu“, V „Hrdinovi university“ zachvil Keaton prostředí amerických vysokých škol, kde se zdánlivě tento společnoský rozdíl vyrovnává na podkladě tělesné kultury, ale jen zdánlivě, poněvadž ořeha není šlema v zorném šle skutečného života, nýbrž jeho šlelní zbitakce, takže se rozplývá v sentimentální mořekou dialektiku, resoucí standardu spou.

V „Plavčiku na sladké vodě“ setkááme se s oděvou „Generála“, „Bozeva“ či „Námořníka“ i „Hrdiny university“, či spíše s jejich cílevědomou syntezou pozitivního sociálního zasměení.

Kochodajícím šitelem v Keatonových filmech je tělesná zdatnost. Zavrhuje její sentimentálně přemovnění a ukazuje její nezbytnost v praktickém životě. Cíli zavrhuje sentimentální a mořeká sporností buda vysokokulturní. Postavou svého Friga kreál pozitivní typ amerického Američana, ukazuje příklad, nikoliv, jako Langdon či Chaplin, kteří odstraňují svým postavami, snaží se působit negativně. (O Langdonovi, Frigovi a Chaplinovi po této stránce posl jsem více v minulém ročníku „Hrota“.) Příkladem mého tvrzení budí srovnání dvou obdobných výjevů „Plavčika“ a Langdonova „Vagabunda“. Ve „Vagabundovi“ ocitá se Langdon ve výjevu smrti podobně jako Frigo v „Plavčikovi“. Kdežto onen nachlívá prozíravost rozhodnout o svém vítězství, Frigo šl přinutí, aby mu byla nápomocnou, Langdon je unášen umřít, zbavuje se tak svých konkurenů a získává nákok v běhu, jež podnětl, aby získal divka. I pro Friga je smrt prostředkem k vítězství, ale spíše prostředkem k usplnění svého, poněvadž by byl stejně, až porážej, dosáhl poločovánka. Avšak Frigo nedává se náhově napospas, nýbrž stává se proti šl, přemáhá šl svoji tělesnou silou a své protivníky si unáše tím, že je zachlív.

Rytmus filmu je dokonalý. Zapínává je vnější rozvržení filmu na tři oddíly, organicky související: 1. Úvodní přímenné ploužení se v nejistotě a nerovhodnosti, 2. prudká dramatická akce rozvíjející předměty a sociální tradice, 3. na směn vecholu náhlý obrát v lyriku, jež šle potenciál po dobu filmu prudce stoupá, neboť materiální překážky buda šl v dynamickém řádu (specifický znak všech Keatonových filmů), avšak v lyriku stejně stouhá, jako je celá koncepce díla, bez sentimentality, plnou asociativních náznaků. Srdce divákova i Frigovo vřhá se do šl střemhlav, ale Keaton zde končí, neboť pokračování není již v jeho programu.

Z jiných filmů minulého období dlužno — s výjimkou — zmínovat „Poslední komando“, americký film s americkým sentimentem a tendencí, ocný jen Janningtem, který vřhá do umělecky desorientované atmosféry vášně a technicky precizní výkon.

J. Kořera.

Přidělné reprodukce významného postimpresionistického malíře Bohumila Kubisty, který s příkladnou důsledností šli novými formami, a zaskolen šlelní změněl před desítky lety v listopadu roku 1928. Dílo jeho je trestem, ale příkladem tvůrčí vůle.

Karel Hradec: DOM, V NEMŽ JE MRTVÝ; Pokrok 1928; formát malá osemka, str. 90, cena 1 Kč. Přes Karda Hradce vyniká pěší o výraz, který se místy blíží baroknosti. Lásky, které Hradec svým nádherně ornamentálním způsobem podává, jsou vědomé bez konstrukce. Jsou to novelové úryvky dějů, o jejichž motivaci Hradecví namnoze nevědí. Alespoň ne tolik, jako o detailech líčení děje samotného. V tomto líčení dosahují Hradecví nejúspěšnější úroveň právě tam, kde jednoduše definuje věc a nevrací se ve výstavbě metafor, které někdy se míjejí cílem následkem určité vnitřní nedůslednosti. Ornamentální sloh, kterému se — termínem stále bližším — říká vančurovský, Hradecví nevědí, ačkoli právě tímto slohem napsal celou svou knihu. Věcná prázdnota výrazu odhalila by Hradecví nutnost úplnější a rozvětvenější motivace dějů, jejich hlavní vlastnosti (hrůza, přelíblost) podává místy se zájmem, jehož klíč našel sám. Právě tam, kde okolnosti děje a povaha líčené osoby přirozenou hudební motivací, je podání Hradecví nejprostší a jeho úpěch nejlepši, totiž v povídce „Poslední chvíle Adama Lacka“. Je zřejmé, že v novele soustředěná na kritický úsek děje blží spíše o intenzitu a méně o ornament. Stejně takový děj nutně musí plynout z okolnosti, které přirozeně motivují jeho intenzitu. Tato podmínka není splněna v první povídce knihy („Ostuda“). Tu pouhé posměšlivé vyprávění vede k vraždě a nepodložené podotčení, že hraje si k vůli udání zapisuje podrobnosti svého náhodného svědectví do zápisníku, vede ke druhé vraždě a bezvraždě. Motivy tu zřejmě nepostačují k takovým kardinalním činům — a také tento fakt svědčí Hradecí k nadměrnému stavění metafor, jimiž se měla motivace nahradit. Podobně blželo Hradecví u scény bráhy a násilí v jiných novelách knihy — a podobně i v nich nepropracoval motivaci duši nemováním. — Povídka „Poslední chvíle Adama Lacka“ je nejúspěšnější úsek knihy a dokazuje, že Hradec dovede konkrétně koncipovat nitro t. zv. prostých lidí, jejich reakce a jejich jednání. To není nikterak snadné a jistě by Hradec v tomto směru mohl dospět k úplnosti osobní formy i koncepce. „Poslední chvíle Adama Lacka“ jsou přiblížili u vojáka, který byl přiblížil cílový, nedověděl se přizpůsobit katerskému a vojenskému životu a skočil typické vojenské sebevraždě. Zastřelil se v době tušební pušky. To dostatek konkrétních faktů dává Hradecví metafórně i jeho celému obraznému způsobu podání lidské úplnosti, prostoty a lásky (zejména dopis Lackův). Jak zmatení, oběti důležitých dějů vojáka Lacka, tak silnětl a podčelil živobytí silnětl kuchaře Nagyiho koncipoval a podal Hradec písně a s úspěchem, od kterého povinně odvíjí směr další jeho prózy. Hradec si „Domem, v němž je mrtvý“ abstrakoval stavění metafor jen metaforou. Tam, kde jich potřeboval nejvíce, se mu dařilo nejlépe — protože jich použil neornamentálně. Ornamentální sloh Vančurův je Vančurův. Jeho krása je nespománá — ale fakt, že se tvoří vančurovská škola, nelze vinit. Vančur podává svým způsobem hamé skutečnosti. Ti, kteří jeho způsob důsledně přejímají, považují ornament za cíl, pracnou výstavbu líčení namnoze uplatňují jako věc o sobě a to nevede k rozvoji jejich vlastních možností — a svědčí to k určité stylové hrubovrátosti, nežli ke svého druhu vaření z vody.

VI. Rajfel.

FILM „On žije“ a „H. Lloydem. Proti Fagovi je Harold Lloyd prostě a chudě. Jedná vědecká idea: „Máby ale povstává vířit“, opakují se ve všech jeho filmech. Kolom stejného tématu mění se jen čistě vnější okolnosti, nikoliv postavy, ani vřída. Ale každá z těch prostých variací je zajímavá, má pevnou linii, pečlivou stavbu, filmovou vyspělost. Proto jeho filmy nemáme přehlédnout.

„Když žák“ Rozvětky tohoto filmu není zřejmě jeho kladem. Ale režie filmu i hry představitel je zajímavá. James Cruze, režisér „Kryštofovo vozu“ a jednoho z nejvýznamnějších filmů světa „Jazz“ („Genius, láska a peníze“), prokázal i zde svoje nadání a moc své metody. Jeho zpracování cíli v tomto jako v jiných dílech ve shodě s naší skutečností a mu, v něž první doba tvrdě disharmonuje z druhou, nesoucí se ve formě konzervativní kantilony celkem, z něž vítečně vychází. Realistické dekadence utváří se z uměleckými, plastickými obrazy se sintonou, sledující tak harmonicky rozvíření děje. Rytmičké synkopy vytvářejí stavbu. Je to metoda, která nechtěla neplodnou. Mláčí se k ní dnes Rusové, nazývají Cruze svým učitelem, a hlásí se k ní Francie, hlavně v proudu Jacques Feydera, jehož film „The Joy of Paris“ („Nepotěšitelná manželky...“) jsme mohli důležitou minulého měsíce v Praze. Povrál expanze je zajímavostí tohoto díla. Přelíbli filmu je podobou paměti dohovořující svíce nad rakví, umístěné v dusném pokoj. Nic se nehybe, jen hrůza uchého rozkladu plyne a plítka. Film končí vysvětlením v mrtvém celkovém obraze dokončeného hnutí. Adaptace slabého Zolova díla skončila ve prospěch námětu. Feyderovi se podařilo upravit je od literárního námětu a pozitivistické ledi. Vyněkčino neplastické líčení Raquinova dítěte, přelíbli samostatně, hrůzně hlodání mrtvolky manželovy v pařížských morgu a j. Námět přeládán více do důvěry z hrubé plácnosti, posunut od Comeně k Bergsonovi, Gied nábyl na zajímavost pro desátého diváka. Představitel hlavní mužské postavy valně neobvyklé hlásk. Byl jím František Ziller, známý z vedlejších podloženého filmu „Sudetská láska“.

Jan Kulera.

Bude natno vzít v úvahu první práce Wolkenovy (hlavně v prosu) a ty jeho spisy, které dosud nebyly odevzdány veřejnosti policií (viz článek Weillův v 6. čísle Tvorba, IV, r.) a — svědectví jeho přátel a korespondencí.

M. K.

FILM. Německý film „Návrat“ (podle Leonard Frankovy hry „Karla a Anna“) byl z nich málo dobrých, v nichž střídmost historického děje napovídá varův důležitosti, naproti tomu ruský film „Zloděj lásky“ (rež. Rožm) omdlel nedostatkem akčních impulsů, které v každém psychologickém filmu, rozestaveny v určitých vzdálenostech, zastopují jakkoliv, mezi nimi se s prostotou vybíjí napětí. „Zloděj lásky“ není filmem lpatým, hlavně ze strany fotograficky výtvarné a herecké, ale právě ony dějové polky, jež shromažďují napětí, způsobující jiskra, jsou příliš daleko a jejich potenciál je nízký. Proto v druhé polovině vzniká několik pásem bezvládnosti, v nichž se málo vyvíjet psychologické podněty a sexuální pulsace (ať už konec vzružení zašteká a poučuje nás, že v Rusku si nedámos hlava s Freudem ani se silnými rozvody), jejichž bláhy jsou však příliš vzdáleny, takže příběh se ztrácí v počáteční vlně, hra stává se bezpodstatnou a miláčkou, strojenou a nepřesvědčivou, máty desorientující. Charaktery se zamlžují, hra se zbytečně prodlužuje a nevyhnutelný konec je zapříčiněn momentem stejné malichernosti jako nevyvážlivým předcházejícím.

Jedliže D. W. GRIFFITH ve filmu „Propast pohledů“ (náležitě slabě ale velmi technikou obdivuhodným) pohybem aparátu posaz konstatuje, rozvíjí podnět, když vyjádření příslušku nechává jedině hercům, Marcel L'Herbier ve svém posledním díle, inspirovaném podle Zolova románu „L'argent“ (český název filmu Peníze) máli kamera sledovat pohybem dějový, i vyjadřovat úsudky o situacích, vplétat se do nich, spolupracovat. L'Herbierův film odlišuje se nápadně od došlé produkce, nejen technickou konsekvencí, ale i uměleckými hodnotami. Nale kritika jeho předvedení hlasovala poznatky, jako: „hra herečky A předčila hra herečky B“; nebo: „... film, v němž uchvacuje Brigita Helmová“; nebo: „režisér převádí Zolův román na moderní znění“, čímž referenty končí, (z čehož se dá jeně usuzovat, že v případě „Peněz“ česká kritika jej chválila jen proto, že jeho poznání u nás bylo předcházeno takla pochvalným referáty ze zahraničí. „Peníze“ nechválil v citelné míře, považoval by přímo z francouzských kopíí k nám. Proto ono množství mlčení máli bystré filmové kritiky.) A přece je zcela zřejmé, že úlohy obou žen nebyly ani hlavně ani rozhodující, že celý z. zv. „děj“ nebyl ničím, než záminkou k vytvoření atmosféry. Proto také hra přes oceň je řízen kusem a nejsem. Naproti tomu kapitalistické o v z d u l i, nešťavé, hořečné a bezvýhodné je hlavním olem režisérův umění. Všechny síle a zmatek, to spíše, to s tím kontrastující ledová rozvala, a to jen pro peníze, které žijí těla, podmaňují pohledy, ale nakonec obě drtí a vytrhávají. L' Herbie to zakletou atmosférou vyjádří miarně. Poděpěl je dvěma opřnými body, překrvoným, upachtěným, podmaněným Saccardem a rozvážným Gendemannem (zde je namísto pochválit herce). Prostor mezi nimi vyplněl vřící žmoutou, vizuálními senzacemi, drtivým rytmem. Celé dílo je dopodrobna promyšleno. Každé osvětlení, každé rozostření, každý úhel záběru. V explozivní a v dramatické vyličení prostředí ne děje je cena i výločnost tohoto filmu.

Sluší se krátce ještě zmínit o českém filmu (je to bohužel poprvé co jej zahrájeme na toto místo) „Pátek Vojtěch“ v režii Max Frišově. Režisér není ani nevkusný, ani nepostrádá citlivostí a zručností kinografickou. Je však příliš násilně diletanstvím českých filmařů. Film ční vířivou dojmem promítání a dětskou lacinou magií, kde oběkrek sleduje oběkrek bez vnitřního živocelného skloubení. Jedině scéna v bouři je dramaticky celistvá a působivá, se známými vnitřní stavby. Její efekt je pokračem hereckou nečinností p. Lamače. Ale opoiti jiným českým filmům můžeme z tohoto vyčíst pozitivní a vířivou náhu, vhu i nadání režisérův. Námět je ubohý.

Jan Kučera.

a finské II, Finské malířství) od H. Ahlery s několika reprodukcemi (Viktor Balson: Hlava dívky, Gabriel Engberg: Sob na štěle, Rabbe Enckell: Lauri.) T. K. Sallinen: Dívka s úsměvem přes čelo, Emma Myrta: Muž kovář dýrka, Ellen Theloff: Skizka zruinu, Väinö Rautio: Portrét chlapce, Einar S. Seikkä „Dnešní domov“, přehled současné architektury a bytové kultury, jehož největší část je věnována Le Corbusierovi, obsáhlá recenze O. Paavolaiana o románu M. Valtariho „Velká úlina“ (Après une lecture) s významným mottem z P. Erusta („Nale doba je u konce, chvíle Buba, nale doba je u konce. Nová doba se blíží — ta bude odlišná“), ve které krátká podávka své ideje o nové generaci („nová harmonie“ — „světá Periklova doba znova?“) — B. Žalil.

P. Souvastre a M. Aflain: FANTOMAS. (Díl I, nakl. Odeon.) Nebýlo by vůbec třeba zmiňovati se o této nudné detektivce pro ni sama. Ale po hlasovém volání sborové chvilky těch, kteří se cítí povinni najít tam emocionální senzáčnost a naplnavost až duch zarážející, patří proto, že si v těch svazcích šelval G. Apollinaire. Než, Fantomas není z toho druhu, k němuž patří nejlepší díla duchní dobrodružné literatury. Protože duchní dobrodružnost nezáleží v objevení metel v kufra, ale v bezvratém přecitlivělém nebezpečí nebo překážkách. Americký film také nepřevládá divákovi posoky kve za jeho peníze, ale vtip je v tom, s jaké výšky spadne hrdina a nic se mu při tom nestane. Roleto Fantomas patří k tomu dobrému, starému, po více francouzskému typu, který si láduje ve vraždách co nejprudších a v poručích hlazených co nejprohřívějších. Tupý a utvářný masakr na pokračování. Ze pyj ho Odeon vydá všech třech svazků. Zdá. Vantura.

FILM SLAMĚNÝ KLOBOUK (rež. René Clair). Je to nejzajímavější film sezony. Nopravim nejlepší, posouvá i on má své kazy a své nedopatření ve vše a ve fotografii.

René Clairovi, určitě nepřipisujeme žádnou roli v Evropě, nejde o děj, nejde o nový fabule, nejde také o hru představitelů, jako spíše o filmové vyjádření situací. Tento latinský intelektuál přenášel se se serafickým lehkostí přes oblibitnost námětu, technické, a herecké nedostatky, uselnil filmovou skladbu. Každý zajisté zná divadelní hru stejného jména, ve které u nás Vlasta Burian hledal s krevlácovým humorem a germánskou nečistotou slavné klobouk se záleznými panáčky, kterou mu v den jeho svatby do cesty přivedla nikoliv jeho zlovlá, ale osud sám, aby mu snad posvětilně našel perspektivy jeho vlastního manželského spojení. Tato divadelní hra, drlela se dosti pesně — ve své prospěch — u proslulých jednat, opouští je v podání René Clairově lehkomyšlně narká vřechy, neboť spolně na kinofrafi, která vpravdě škrtá jedinou, mohouc zvládnout simultánnou. Ale protože hra je dosti čuda — jsou palna pro jevíš — než aby mohla poskytnout filmové pláto, rozpývá se časem, stává se pohledem jako síť pavučiny, a mnohé sny vzešléni mimičnosti, utkané režisérem, postřichují hrdě koherence s okolím, šlák jejich působivost pohledů. Výřka, Jerýkajel se spíše hry než režiséra. Neboť René Clair není nedokresvň. Je nepokojný v dních americký úzkých lincích grotesky. Přeskaká se bariery na místě, kde bychom tomo nejmně očekávali, totiž tam, kde se jedná o povrchní formu, náuky kinovizuální zvládnou herce, prostora a psychické atmosféry hry, o něž se smál vlniční osudní. Jak nebezpečně blízko vlak byl Americe, o síť mu hra tvrdila, že je s ní pokrevně spjelen. Neboť hravý kováč, měl-li to opomenutá figura Maxe Linder, Françoise, který vřivně přiběhl Adlaank podle jména Raymond Griffith? Ale snad jedině proto, že René Clair je Belgita, nepociťl přibuzenské animálnoty k Pařížanovi.

A proto opouští vřivěný lepočet konze živelnosti, jeho kinofrafi souvzru zkožeností válečnými a revolučními, uchvatněci eisensteinovskými, langovskými, gasconovskými i hubičkovskými, injeckoci impresionistickými i frudovskými i serialistickými, a navrácí se ke jednoselčným sarkam doba Daumiera či Toulouse Laureca, k neutraťteckému gaminutv, nepostrádačím odvázného pesimismu, na něž nyní Madima — posléšni krvi vřivých národů, čtyři léta tryskající jako vřel geysír a deset let schouvaný a chladnozci — jako se sklápěho bleha na měkký odraz vřivěně krajiny ve vodě, zhravěni hmotnosti, plný vzpomínkové sentimentality, kouzelně krásné díky vzdálenosti i tomu, že jsou s ním organicky nikdy nesouvislí. Je to ozvuč těch hrdinských akazek našich předgenerací, jejichž opěle i duchaplné kavalcké dusey Mommartenu jako lesem Brocellyantským, doháněje ty magické, delnické přitřaky, jejichž zvrátě, vychladě jduu uchopěle o několik desítek posléž, my, zamili jsme se nad tím čistým a svěleřím úsilím mrtvých hrdinů.

René Clair „Slaměným kloboukem“ neudrnil pokrok v dnešní kinofrafi, tím méně revoluční vypoád. To spíše jeho dřívější film, který nebyl promiče veřejně, posouvá byl pokazem — „Společ Paříž“ je výbojem plna, který s prvky frudistoiu nuti aparát k bláznovickým kováčím. „Slaměný klobouk“ je skromnějším a rukoum demem bohatého; je to uskočelněný sen diváků z Chat Noir, který okouzloval d'Azhe svou stínovou hru v osudečivých letech minulého století. Je to film legendární prostý, v němž není hrdinských představitelů, kinofrafičských problémů. Bez politické záhadnosti předstáváje směšný příběh bývalých mě-

^{*) Osoba z Kivi-ova románu „Sedm bratrů“ (Seitsemän veljestä).}

klásk. Jeho muži jsou farníci, chléváci, jsou-li sami, zbrklí pořízenci jsou-li s ženou, ale vždy poněkud hloupi, rozostřilí omezení. Jeho ženy křivopřehně ústavnice, jsou-li s manželem, s oddání andělů, jsou-li s milencem. Jeho obrazy nejsou složitými psychologickými dohady, ale bystrými posměšnými vtipky. Je v nich více vyhraněného uměleckého intelektu, než archaického viru nekultivných vidin duše. Je to dílo přesně zacílené, dokonale zvládnuté. Méřeny, jak jsem řekl, jsou zavazovací hrou smutnou a intenzivní, která zůstává daleko tolik duchu, jako jejich režisér. Nebudu uvádět jednotlivé detaily jako důkazy kládky k záporu. V průběhu filmu hru vypadávají samy divákovi, který vhodí dostatečný obel své upřímné bystrosti do jemného automatu filmu. Připomínám jen jednu ze zvláštních složek „Klobouku“, skládající se z archaického myšlení hry, totiž ráz vtipků. Vedle starých lací, vozů a interiérů, jsou zde i tyto, které nám svým tónem jasně připomínají zážitky kasa, kdy takový Sváb-Maloustranský nebo Panreps doplňovali ty penízí filmy ne tím že neslyšeli nebo neviděli (jako dnes), ale naopak to, co vidíme, to, co si myslíme: „A líbala svoje děcko, které je pro ni všechno“, tak nějak zni ty rozostřilé titulky René Clairova filmu.

„PANI STAROST“ je jedním z těch dnes již dosti častých germánsky psychologických a poetických filmů, které jsou sice výškou evropské (včetně středoevropské) produkce, ale nikoliv nad úrovní. Platí již opět část obvyklosti „Pani starost“, tento dosti osvědklý a dosti sentimentální román Sudermanů, není bez hodnot filmových tak, jak jej sčítá autor zveřejnil. Hlavně jasný poměr Elbehty a Paula, ta kamilóna vydrží, synkop, očekávání, naděje, sentimentálních magnetismů, nebyla by pro film vzápětí. Nejen nezvyklá sociální atmosféra, ale hlavně ona subjektivně pohávková a objektivně rozumná, smazující a nenasytného poměru dvou hlavních figur a kontrastujícího s ním života autor Paulových a jeho rodině i manželů Douglasových mohla dát vznik bohatým scénám kinografickým i hereckým. Takto, i přes špatné pochopení, vytvořil režisér film průměrný, plochý, třeba poetický, z jeho roviny prudce vyniká pouze figura otce Alexe, dokonale představená Kortacem.

Několik poznámek k filmu „BOURE NAD ASIE“. (Pozemak Džingischánův.) Režie: Pudovkin. (Wenz-Film). Umění psychologické. Pod tímto jedním názvem řadíme k sobě umění ranké jiné periody i umění evropské a ostatní. Ale jaký rozdíl! Tak zv. psychologický film evropský (na příklad Davivierův, Cizencův, Bergerův, Zelnicův a pod.), což obraz umělecký, na příklad vidíme konstrukce našich psychologických procesů. Ruský psychologický film se podobně nepodobuje, ale navazuje složitě stavy přímo a jedním v duševně divákovu. V nadeřzaném filmu na příklad nesetkáváme se s žádnými znaky, silovými buď objektivní nebo subjektivně o myšlenkách a čtech lidí představovaných, jež se na povrchu jeví v momentálních, visionech, surimpressionech a pod. Jen holé konstatování vnějších faktů. Víra padá za věnu, v určitém sledu. Čítáme očerty pod jejími zprávkami kroky. Pudovkinovy silny nejsou pak nedými souvětními L.Herberta, který pohybem aparátu krouží duchaplné sloky. Pudovkinův aparát je pevný a zručný. Vzpomínáme na sloh Cendrarsův: „Sen. Mlad. Opojení. Mír. Ne. Ne. Ne. Ne. Ne. Zlato. Opojení. Horečka zlata padá na svět, Goldrush 1848, 49, 50, 51 a strzy potvůr geniazier les. San Francisco“.

To jsou i zvláštní věci Pudovkinovy. Fakta. Nenachází volnost našemu zájmu, který by zvolna šel od jednoho k druhému. Naopak. Napadá nás jimi. Bez ohledu na naši vůli a za naši laňnou. Jeho film je útok, bubnová palba. Američané také dovedou konstatovat a houfem vyvíjet děj. Ale nejsou důležití. Nemí to fair play. Skáčí ději do očí. Vyzrazují rafinovaně něco pozadí, napínajíce tak diváka. Pudovkin pozadí opomíjí. Předvádí jen bohou struktura faktů, jejich vnější projev. Neznáme příčiny, popudy, neradíme následky. Fakta a překvapení. Hlavně v tomto mongolském filmu žádná narážky mimikou. V těch podivných tvářích se ničeho nedočtete. Jsou tajemné jako bronzová socha jepek boha. Teprve nakonec rozptýlíme složitou, promyšlenou konstrukci filmu. Jest to hlavní most mezi mongolskou a evropskou duší, nad nebezpečnou a nebezpečnou propastí rasových odlišností. Zdá se, že stavba se vznášela ve vzduchu a přece je tak pevná. Ten písňový sled obrazů netvoří jen mohutnou báň. On zároveň dumá. Vyvěští vše, vše určí. Tak jako v Shakespeareových hrách jsou postavy vylišené nejen ideově, ale i formálně, takže podstatně si čtenář má vzta jený obraz vnějš jejich podoby, tak i v tomto filmu, vedle spirituálních témat rýsuje se poměry vnějšími liniami. Takže my nakonec chápeme na př. cenu medvědí líčky pro ony lidi.

Pudovkinova technika je technikou přirovnání. Sám motiv medvědí líčky není než přirovnáním. Pak v jednotlivých scénách, kde hlavně časy jsou přiroda a člověk. (Vypláknutí zvíře — vypláknutý člověk; Látná step — látná evropská civilizace; ryby zmlající se na suchu — zajatý mongol; Bouře nad stepem — vzpoura mongolů a pod.)

... a technikou kontrastu. Do vlny vzpoury obrazy tiché, volně slavnosti chrámové. Stillsuje. Odchod syna; trojitéhoň pralnost vědy a vědy dálky od jeho rodného stanu. Konání matky i van společně step. To není ten určitý odjezd syna. Neboť syn se otáčí, nevzpomíná, neuzaluje. To jsou stopy osudu, přimknutí k neopím lidským.

Jeho scény, ač jsou přesně vypočteny, nejsou schematem. Mají, každá svůj děch a aroma svého živého těla. Stejně tak dealy, z nichž každý má svou životnou samostatnost, aniž by

byl poslou nutnou vložkou či spojkou. Tak na př. líný detail přelého vojáků na stroji, který není jen vyzněním, souu velmi důležitý, ale samostatným útvarem, zcela osobitě vlnit. Je rozkošný, možná bychom řici, ale v tom smutném, válečném sledu událostí, tato rozkoš probouzí melancholii. Podobně detail s ovinovacíkou vojáků a j.

Dílo samo je pětina skladbou motivů. Každý díl je zpracováním téhož tématu, ovšem vždy ve vyší dramatické formě. Ale v každém jednotlivém díle je hierarchie motivů. Jeden, kterým začíná, k němu se přimísí druhý. Následuje zpracování obou. Pak opět začáteční motiv, ovšem změna vnitřním vývojem v tonině. Celé dílo pak opakuje tutéž formu. Začáteční motiv stoupá k němu motiv civilizace západní, zpracování obou a konečně opět motiv stoupá, jenomže nyní v dur, v bostě, ve vlnu „Bože nad Asii“ je kompozice hlubokou a dokonale, nezvládnutelnou jedním shlednutím filmu.

„VERDUN, VISIONS D'HISTOIRE“. Čekali jsme při nejmenším „Bože nad Evropou“, jaké zklamání. Zde pro nic za nic se válčí; ačkoli přece pro něco: aby všude měl válku. (Myslím, že kdyby Německo bylo vyhrálo tuto válku, byl by se jistě našel v Říši nějaký pan Jean Poirier, aby natočil masyvum svého národa.) Chce to být zápasné a strohé jako dráma a zároveň strhující a vlnit jako drama. Nedocíluje to však ani toho ani onoho. Příklad výjevy. Nepřesvědčivě. K čemu je lyrický titul, že jaro se opět navrátilo, když jsme nečili v minulém (ba ani téměř nevěděli), že je zima? K čemu pěti diváků na vítrné francouzské, když nemáme před očima než kus výsadky hrozného nájského vraždění, jehož prostě, nezapůsobení realita nás nenahřívá přemýšlet o národních sporách a vítězství? Čili film posuzuje dramatickou. Je povlečný, luhoborný. Toužil bychom, aby se spustil k podrobnostem, k detailům, k námětu scény a čerám boje. Tehdy by byl tragédií. Symbolické osoby nejsou osobami filmu. Potomek Džingischánův je jen, jediný ševců a přec zahrnuje v sobě celou rasu. Naceoť tomu „francouzský voják“, „francouzská žena“, „německý maršál“ a pod. nejsou než figurky luhoborného divadla, o nichž víme, že mají pod lany dřívě a ne živé tělo. Film není scéňák a dramaticky zkonstruován. Zmatek, doprovázený titulkem, nemůže nikdy býti dramatickým vrcholem. A zmatek je v tomto filmu přítel. Nejen že nerozumně náhodnost vojáků, ale ani čas, ani směr jejich smah, ani výsledky jejich pokosů. Spjatý americký film „Wings“ vteboval dále více dramatickým podávkám, než francouzský „Verdun“. Měly přece ledabyle zpracováni. Za titulkem: „N. bombardovali dráhu tu a tu“, vidíme mrtvina, důlovou ilustraci, anizotrojně zprostředkání nádraží. Aktualizaci dána velká moc, a jejich vítězství níž střemhlav jen poskuk nazazené tempo. Onytem byla ra příklad ona scéna, kdy dva Francouzi a tři Němci idou vyložit nepřátelské posice. Nedokážeme se výsledku. Na Němce je zcela zapomenuto, Francouzi se topí v blátě a tu, když čekáme, že se zletnou s přímekou hládkou, aby vznikla buď, vsačka (jž by dva Francouzi přirozeně vyhráli), nebo scéna nempodobná jedné povídce z Erenburgových „Dýmů“, ukáže se, že se odlezní několik kroků od Francouzských posic. Mnohá scény byly dramatické pouze díky orchestru biogratu, který si dal záležet na reprodukování každé dílčové rány. — Vzpomínal jsem děleko životně ilhu starého aktuálního snímku francouzského „Vive la France!“, promítaného berry po válce a jaké více povídky „l'Accuse“, které vynikaly životností, tempem a ušlechtilostí kinografickou. Idea filmu pak jest zcela zpátečnická. Duce ani Američané se ve svém nebloupním válečném filmu neodvážili činit z Němců kanibaly nebo hlupáky. Francouzi však ano. Z filmu vyznívá jakési děsné zámě na Němce, kteří, byvše voensky silnější a obratnější, tímli tak nebezpečně Francouze, chovající se při tom sladce, zcela dle francouzského společenského kodexu. A konečně si to Francouzi sami přiznávají, že nad německou voenskou bystrozrakostí a obratností vstřebaly, ne oni, ale jakési tajemné moci, znázorněné symbolicky skapováním na stuncích hodinách (nebyli tou moci spíše Angličané?). — Film tedy spjatý, ideově zmatký a kinograficky nezvládnutý. Po Půdovkinovu „Džingischán“, s nímž srovnání si dučil snad vytoutit, západě zcela pod ševců.

Jan Kalera.

kritika — nenabyla času k povlnnému logickému vývoji a vznikla rovněž náhle a překotně jako její objekt, film sám. Situace filmové kritiky byla zkomplikována ještě tím, že při svém vzniku měla zaujmouti kritický postoj k dílu, jež vzhledem k dnešnímu stavu filmu, urazilo již půl dráhy svého vývoje. Nezapomeňme, že první filmová kritika objevila se ve Francii v roce 1911, to jest v době, kdy na plátnech kin běžel německý „Golem“, francouzští „Bídníci“ a americká „Kamonna“, tedy díla určitého rozpětí jak uměleckého tak technického. Znamená to, že kritika tu vznikla teprve, když nemohlo být pochybností o tom, že film je uměním — film, který svým basírováním na technických vymoženostech se tak odlišoval ode všech obvyklých disciplin uměleckých, že způsobil úplný zlomek v názoru na umění (viz futurismus v malířství), tak se jevíci v reakci na film. Proto tak neorganickým způsobem vznikala filmová kritika — jež ve své neuvědomělosti podlehlá kritice divadelní, resp. jejím kritickým metodám a kritériím — a proto vlastně až dodnes nevznikla uvědomělá filmová estetika. Teprve dnes pocítujeme s úžasným rozmachem filmu i potřebu uvědomělé a zodpovědné filmové kritiky, která je v každém případě aspoň částečně regulátorem a ukazovatelem cesty v překotné výrobě nových filmů.

Kritika každého uměleckého díla může se projevit dvojím způsobem a to buď jako kritika absolutní nebo jako kritika historicko-materiálová. Absolutní kritika hodnotí každé dílo samo o sobě, estetický efekt pouze jemu vlastní bez vztahů k okolnostem pojmím se k jeho vzniku. Kritika historicko-materiálová přihlíží však právě ke vztahům mezi dílem a podmínkami vyplývajícími z předpokladů technických i dobových. U filmu jsou předpoklady fyzikálně-technické nejen elementy formujícími, nýbrž přímým podnětem efektů estetických. Fotografický obraz jako součást filmového písma je nejen prostředkem k sdělení události, děj filmu utvářejících, nýbrž i faktorem, který vztahuje naši senzibilitu hodnotami čisté výtvarnými — formou a světelnou intenzitou. Proto je u filmu stránka fyzikálně-technická tak důležitá, když podstatná složka filmová — fotografický obraz — vzniká cestou čisté mechanickou. Samozřejmost tohoto faktu je nejasněji dokázána přírodním solínkem, který nás nejen poučuje svým věcným obsahem, ale vzbudí v nás i cit estetický, jenž při nenaturalistčnosti fotografie nejde ztotožnit s libostí, vyvolanou pohledem na přírodní fakt sám — na př.: krásnou krajinu, západ slunce atd. — Zadáme-li zodpovědnou filmovou kritiku, musíme si uvědomit mnohost akčních elementů, jimiž film pracuje a vymeziti jejich funkce právě jako elementů. Film je umění visuelní, vyjadřující dynamiku děje dynamikou fotografie v pohybu.

Vytkneme-li dějovost, děj a fotografii jako dva základní činitele filmové, zjistíme pouhou logickou analýsí prvky, z nichž vyrůstá děj či fotografie. Vztah diváka k filmu je v podstatě určen vztahem diváka k ději. Je to pochopitelné vzhledem k průběhu estetického vnímání filmu. Rozoznáváme-li tři podstatná stadia estetického vnímání — 1.) libost smyslová, 2.) libost intelektuální a 3.) libost z pokračujícího procesu asociálního — při vnímání filmu vystupuje nejpregnantněji stadium druhé; film si přinášá tuto mimořádnou schopnost k uvozování libosti intelektuální užitím fotografie, resp. úzkým vztahem fotografie k realitě. Fotografie svým věcným obsahem zaujímá automaticky naše střediska intelektuální činnosti a budí libost intelektuální, která převahuje nad libostí smyslovou, jež je časově minimální. Děj, je tak důležitou složkou filmu vůbec je obvykle předmětem záporné kritiky, přenášející svůj odpor pak na film celý. Je to kritická zaslíbenost, neuvědomující si psychologii lidu a zároveň lidovost filmového umění. Z ní vlastně vyplývá celá psychologie filmu a jeho obsahové náplně. Film pracuje přemassu lidstva, její citové rozpětí je dokonale mnohoznačné. Musí proto působit na průměrní city lidské všem individuím společně. Odtud zdanlivá

sentimentalita valné části filmů, odtud happy end jako typický konec lidové podívané. Ale: jsou sentimentální lidové písničky, jsou pohádky a pověsti. Sentimentalita je projevem přáplivodní lidské citovosti. Existují díla opravdu sentimentální ve špatném slova smyslu; je to zřejmě přeexponování děje končící v nevkusu. Děj vyrůstá z herce a režiséra zrovna tak jako z práce konstruktéra scény, osvětlovače a operatéra. Jsou to složky, jedna na druhé závislá, k nimž musí kritika zaujmout úhrnný vztah. Prakticky to znamená vztah k filmu jako realitě již umělecké, proniknouti k vnitřnímu smyslu díla, neulpívat na detailech povrchu; filmová kritika smí se zabývatí detailem pokud dramatický vztah k dílu, nikoliv detaily, které dílo nedeterminují.

Filmová kritika je dosud ve většině případů rayonem absolutních diletantů. Ať považujeme kritickou činnost vůbec za vědu nebo za umění, musíme protestovat proti diletantismu. Diletantismus stal se dnes téměř jednou formou života; protestujeme-li proti němu vltude, ve filmové kritice je nám přímo absurdním. Filmová kritika, předpokládající samozřejmě hodnocení i fotografické části filmu — ze které vlastní filmovost vyrůstá — musí stavět na přesných znalostech technického rázu, tedy na poznatečích vyslovené vědeckých. Filmová kritika, která hodnotí fotografickou stránku filmu bez technických znalostí je nonsens; kritika, která se nezabývájíci neobsáhne celek filmového díla. A neznáje jsou jen rozhořněny, když neexistuje filmové estetiky, usvědoměle a důsledně vybudované. Nejsou dokonale prozkoumány vztahy filmu k jednotlivým uměleckým disciplinám, nejsou ujasněny estetické funkce čistě filmových hodnot světelných, nejsou známy ani základní vztahy sociologické. Filmová estetika, je-li možno o ní mluvit, když jsou jen dva menší pokusy Epsteinův a Moussinacův, bývá obyčejně nahrazována pouhou osobní reakcí na film. Nemáme přirozeně na mysli žádnou normativní estetiku, ale pokládáme za nutné, aby jakékoli kritické hodnocení vycházelo z objektivních estetických poznatků.

Jen na takových základech může stavěti zodpovědná filmová kritika. Tuto zodpovědnost je třeba co nejvíce zdůrazňovati dnes, kdy celá téměř naše kritika jest usměrňována obchodními zřeteli. Filmová výroba jako průmyslové odvětví nese si sama nebezpečí vzniku obchodní kritiky, již v našich žurnalistických poměrech se tak dobře daří. V každém případě je třeba protestovati co nejdůrazněji proti tomuto pojetí kritiky a je lépe nebude-li kritiky filmové vůbec, než aby se měla vyčerpávati psaním podle insertní a obchodní konstelace žurnálu.

Počítati se zdravým instinktem mas film konsumujících je při nejmenším romantismus. Není třeba podrobně dokumentovati na příkladech tento poněkud pesimistický názor na filmové obecnstvo. Stačí postavit proti sobě: „Ben Hur“ proti „Stínu Matyáše Pascala“ (L'Herbier). Anebo „J. K. Tyl“? Proto je nutná poučení a zodpovědná filmová kritika. Neboť je to kritika, která má opravdu možnost a povinnost věsti.