

Základní tendence

v dějinách myšlení o filmu

1910–1960

Studijní text pro kombinované studium

ZDENĚK HUDEC

OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Jan Hanzlík, Ph.D.
Mgr. Lukáš Ptáček, Ph.D.
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Zdeněk Hudec, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3673-9

Obsah

Úvodem.....	7
I. VZNIK A ROZVOJ MYŠLENÍ O FILMU 1910–1945	9
1 Rané projevy myšlení o filmu	10
1.1 Riccioto Canudo	10
1.2 Názory italských futuristů na film	11
1.3 Průkopníci německého myšlení o filmu (Hermann Häfker, György Lukács).....	12
1.4 Fotogenie (Riccioto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein)	13
1.5 Teorie filmového rytmu (René Clair, Léon Moussinac, Germaine Dulacová, Émile Vuillermoz)	15
2 Počátky českého myšlení o filmu (Karel Scheinpflug, Václav Tille, Karel Teige, Jan Mukařovský, Lubomír Linhart, Jan Kučera).....	18
2.1 Jan Mukařovský	21
2.2 Roman Jakobson.....	22
2.3 Lubomír Linhart	22
2.4 Jan Kučera	23
3 Sovětská teorie filmové montáže.....	26
3.1 Ruští literární formalisté a film	26
3.2 Sovětská montážní škola.....	30
4 Béla Balázs a Rudolf Arnheim.....	47
4.1 Rudolf Arnheim.....	48
II. POVÁLEČNÁ FILMOVÁ TEORIE 1945–1963	51
5 André Bazin	52
5.1 „Politika autorů“	54
6 Siegfried Kracauer.....	56
6.1 Zhodnocení Kracauerovy Teorie filmu	60
Závěr	62
Stručná periodizace myšlení o filmu.	63
Seznam použité literatury a pramenů	65

Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony

Požadované znalosti a dovednosti



Shrnutí



Průvodce studiem



Otázky



Otázky, na které se vyžaduje písemná odpověď



Příklad



Literatura, odkazy



Úvodem

Smyslem předkládané studijní opory je zprostředkovat studentům soustavnější přehled z dějin filmové teorie, která patří k jedné z odnoží filmové vědy. Cílem textu nebylo vyčerpávat všechny teoretické koncepty, které vznikly v uvedeném období. Selektivní metodou byly zvoleny reprezentativní práce nejznámějších filmových teoretiků, přičemž byla zohledněna jejich dostupnost v českých překladech. Samotné podání mnohdy složité teoretické látky se účelově řídí didaktickými zřeteli, především maximálně srozumitelným výkladem. Na druhé straně nelze zapírat, že každý učební text tak či onak „rozměňuje“, „rozžvýká“, činí odbornou „krmí“ stravitelnou. Plně vyloučit možnost zaživačích potíží nejde. Pevně však věřím, že „trávení“ předloženého textu se i pro nezasvěceného čtenáře obejde bez komplikací a podnítí jej k dalším otázkám, promýšlení a dotazům.



Zdeněk Hudec

I.

VZNIK A ROZVOJ MYŠLENÍ O FILMU 1910–1945

Stručná charakteristika

Vznik a vývoj filmové teorie je souběžný s vývojem kinematografie a sdílí s ní hlavní periodizační fáze. „Zrození“ filmu náleželo k pozitivistickému postoji člověka k technice, jak se formoval v průběhu 19. století, kdy mezi četnými vynálezy vznikly aparáty umožňující fixaci obrazu. Když se tyto aparáty zdokonalily natolik, že byly schopné zachycovat za sebou jdoucí fáze pohybu, byly využívány k vědeckým účelům. V další etapě na počátku svého vývoje film sloužil jako způsob registrace a dokumentace skutečnosti, jako specifický druh reportážního novinářství. Možnosti masového využití kinematografii zprvu zařadily na úroveň lidové zábavy, kouzelnických představení, cirkusového předvádění abnormalit nebo varietních atrakcí. Současně s masovým rozšířením filmu bylo nutné organizovat jeho výrobu, prodej, představení. Vlivem těchto ekonomicky motivovaných zřetelů vzniklo to, co později francouzský filmový teoretik **Christian Metz** nazval „*kinematografickou institucí*“, tedy pevným, kulturně-společenským celkem, který obsahoval jak výrobu samotných filmů (produkce), tak i systém jejich oběhu (distribuce) a konečně i jejich konzumování filmovými diváky (recepce). Do doby, než se tak stalo a než se filmová teorie konstitovala a prosadila jako součást univerzitní výuky na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století, mluvíme v tomto smyslu spíše o „*myšlení o filmu*“ než o vlastní „*teorii filmu*“, která je příznačná právě institucionálním rozmachem v poválečných letech.

Jakmile se film počátkem desátých let začal umělecky rozvíjet, snažili se jeho sympatizanti – umělci a teoretici jiných oborů – vytvořit pro něj určité estetické normy, jimiž by se stabilizoval jako umění a rovnocenně se tak zařadil po bok literatury, divadla, hudby nebo výtvarného umění. Tyto teoretické koncepty snažící se především vymezit a uhájit uměleckou podstatu kinematografie nazýváme teoriemi „*esencialistickými*“, neboť se skutečně snaží postihnout nějakou esteticky specifickou kinematografickou složku, která jej činí uměleckým, v desátých letech dvacátého století to např. byla tzv. „*fotogenie*“, ve dvacátých letech „*filmová montáž*“ (střih) nebo „*mizanscéna*“ v letech padesátých. Není bez zajímavosti zmínit, že první průkopníci myšlení o filmu se neorientovali jen na hraný (narativní) film, který dodnes tvoří nejdominantnější část estetické produkce, ale pokoušeli se zhodnotit i jiné druhy filmu. Např. polský filmový a literární kritik **Karol Irzykowski** (autor práce *Desátá múza /Dziesiąta Muza, 1924/*) pokládal animovaný film za mnohem „*filmovější*“ než film hraný a viděl v něm budoucnost kinematografie.

*Vývoj myšlení
o filmu je
souběžný
s vývojem
kinematografie*

*Film jako
„instituce“*

*Akademické
bádání o filmu*

*Potřeba
estetických
norem pro film*

1 Rané projevy myšlení o filmu



Průvodce kapitolou:

- na začátku kapitoly se seznámíte s důvody vzniku myšlení o filmu,
- poznáte hlavní představitele rané fáze myšlení o filmu v Evropě,
- seznámíte se s jejich myšlenkovými koncepty rozlišenými podle stěžejních esenciálních kvalit badatelského zájmu (fotogenie, filmový pohyb, filmový rytmus).

1.1 Riccioto Canudo

R. Canudo:
film jako
„totální“
umění

Za první teoretické práce o filmu jsou považovány články estetika, novináře romanopisce, dramatického autora a divadelního kritika **Ricciota Canuda** (1879–1923), původem Itala, žijícího většinu života v Paříži. O filmu Canudo začal psát již v roce 1907. Přednášku, v níž poprvé mluví o filmu jako o sedmém umění, přednesl v březnu roku 1911 v Latinské čtvrti v rámci vystoupení v *Klubu přátel sedmého umění* (CASA – Club des Amis du Septième Art), který je považován za první filmový klub vůbec. V *Manifestu sedmého umění* a zvláště v *Estetice sedmého umění* (L'estetica della septima arte) Canudo nastínil pojetí filmu jako totálního umění, k němuž ostatní umění jen směřovala, a z tohoto důvodu jej zasadil přímo do středu tehdy preferované soustavy uměleckých druhů, tedy mezi umění prostorová (architektura, sochařství, malířství) a umění časová (hudba, tanec, poezie, či básnění).

R. Canudo:
film jako
umění
prostorové
a časové

Podle Canuda film jako „umění totální syntézy“ je jedním ze sedmi umění a zároveň jejich syntézou. Z tohoto důvodu se Canudo zvláště ohrazoval vůči hledání analogií mezi filmem a divadlem. Canudův raný teoretický příspěvek se formoval v prostředí estetského aristokratismu počátku dvacátého století. Rétoricky je silně poplatný wagnerovskému kultu génia a patetice italského básníka **Gabrielle d'Annunzia**, který se sám podílel na kinematografickém dění v zemi (např. mezititulky k historickému velkofilmu *Cabiria*, Giovanni Patrone 1912–1914) a jeho díla byla hojně filmována i v pozdějších letech (např. *Nevinný*, Luchino Visconti 1976).



- Seznamte se Canudovým textem a pokuste se kriticky zhodnotit jeho stylistiku, odborné přednosti nebo slabiny.



CANUDO, R. Teorie sedmi umění. *Illuminace* 1992, č. 1.

1.2 Názory italských futuristů na film

Annunziovský kult samozřejmě nejsilněji působil na italské půdě, kde se první projevy teoretického uvažování objevily souběžně s Canudem. V roce 1907 **Edmondo de Amicis** uveřejnil na stránkách časopisu *L'Illustrazione* črtu *Cerebrální kinematograf* (Cinematografo cerebrale), **Anton Giulia Bragaglia** zase roku 1911 publikoval *Futuristickou fotodynamiku* (Fotodinamica futurista), estetickou teorii fotografie, která měla jistý vliv na filmové úvahy italských futuristů. V roce 1916 tato skupina pod záštitou hlavního ideologa **Filippa Tommasa Marinettiho** (1876–1944) vydala tzv. *Manifest futuristické kinematografie*. Manifest byl anarchisticky koncipován, projevil se v něm patos negace a fašizující tendence. Italští futuristé v něm proklamovali oslavu „nelogického“ světa, rychlost, sílu, drsnost, heroismus, válečný dynamismus. Situaci v umění obecně shledali neuspokojivou, ovládanou dominantní literaturou, respektive knihou. Kniha pro ně představovala „statického průvodce nepohyblivých invalidů, nostalgiků a neutralistů“, byla shledána jako dávno odsouzená k zániku, podobně jako katolické katedrály, muzea nebo pacifistické ideály. Všeobecné citové obrody v umění nebylo možné podle futuristů dosáhnout „vždy hnidopišskými časopisy, vypočítavým dramatem nebo nudně umrlou knihou“, ale filmem.

*Manifest
futuristické
kinematografie*

Přesněji řečeno, futuristickým filmem, který sám měl „obrodit“ kinematografii jako nový umělecký druh. Kinematografie ve futuristickém pojetí měla být jakousi „mnohovýrazovou symfonií“, kde mají vedle sebe koexistovat nejrůznější prvky: záznamy všedního života, barevné skvrny, malba, architektura, hudba, syntetické futuristické divadlo bez řeči, různé chaotické shluky křivek, tvarů apod.

Celkovou představu o utopické vizi futuristického filmu podává 14. bod manifestu, shrnutý do této rovnice: Futuristický film = malířství + sochařství + plastický dynamismus + osvobozená slova + šumové tóny + architektura + syntetické divadlo.

Vztah mezi malířstvím a kinematografií se v první třetině 20. století ukázal jako vzájemně podnětný. Zhruba kolem roku 1910, kdy vznikají nové umělecké směry (kubismus, futurismus, orfismus, abstraktní expresionismus, rayonismus aj.), se projevují tendence, které mají společný zájem o problematiku výtvarné kompozice filmu vzhledem ke kategoriím pohybu, světla a stínu. Např. v roce 1912 vytvořil v Paříži usazený malíř ruského původu **Léopold Survage** film *Barevné rytmy*. V Itálii již roku 1910 **Anton Giulio Bragaglia** podnikal fotodynamické experimenty, jež vyložil ve zmíněném manifestu *Futuristická fotodynamika*. Roku 1916 Bragaglia natočil v Římě za spolupráce futuristického malíře **Enrica Prampoliniho** film *Proradné kouzlo*, odehrávající se v geometricky stylizované scéně a pracující s deformací obrazu pomocí různých triků a snímání přes konvexní čočky nebo optické hranoly.

*Film
a malířství*

1.3 Průkopníci německého myšlení o filmu (Hermann Häfker, György Lukács)

V Německu, kde na počátku 20. let vznikla významná avantgardní díla jako **Eggelingova Diagonální** a **Horizontální symfonie** či série **Richterových Rytmů**, se ze strany teoretiků a filmových avantgardistů dostává pozornosti specifickým kategoriím filmové obraznosti, zvláště světlu, pohybu, rytmu, mimice a gestice. Ty jsou silně filozoficky chápány jako svébytné (autonomní) prvky, jimiž se film odlišuje od jiných druhů umění, především divadla a literatury. Mezi reprezentativní práce tohoto období patří: *Filosofie filmu* (Philosophie des Film. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, 1928) **Rudolfa Harmse**, *Budoucí film* (Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird?, 1928) **Guida Bagiera** nebo *Film jako forma umění* (Das Lichtspiel als Kunstform. Die Philosophie des Film. Regie, Dramaturgie und Schauspielkunst, 1924) **Georga Otto Stindta**. Tyto idealistické teorie kladly do jedné řady filozofii, estetiku i metafyziku filmu a měly silně iracionální charakter. Kladly především důraz na subjektivistické představy, které filmový obraz vyvolává ve vědomí diváka.

Idea filmového
pohybu

Hlavním „ideologem“ filmového pohybu se v Německu poloviny desátých let stává teoretik **Hermann Häfker** (1873–1944), který podobně jako italský futuristický spátrůval ve filmu propagandisticko-politický instrument k formování nacionalistických idejí. Jeho uvažování o filmu je soustředěné především v knize *Kino a vzdělávání* (Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens, 1915). Podle Häfker se filmové představení nemůže skládat výlučně z kinematografické projekce, která registruje skutečnost, ale i z doplňujících aspektů: z náladového hudebního doprovodu, světla, dekorace apod. Z hlediska této syntetické ideje Häfker zavedl pojem „kinematografie“ jako protiklad k termínu „kinematografie“, která je podle něho vázána jenom na dosah projekčních technik. Häfker nastínil ideu jakéhosi „kinematografického gesamtkunstwerku“, pohybové, kaleidoskopické hry barev, připomínající pozdější bauhausovské experimenty se světlem. Häfker tvrdil, že filmové obrazy následují po sobě velmi rychle, a tudíž nadměrně zatěžují zrak. Navrhoval proto záměrně vytvářet mezi obrazy (záběry) pauzy vyplněné neagresivními, např. jednobarevnými, fragmenty.

H. Häfker:
kinematografie vs.
kinematografie

Významný příspěvek do raného německého myšlení o filmu zformuloval i známý marxistický estetik maďarského původu **György Lukács** (1885–1971). Jeho článek *Myšlenky k estetice kina* (Gedanken zur einer Ästhetik des Kinos, 1913), který prozrazuje spíše hegelovský než marxovský vliv, reaguje na dobovou averzi vyčleňovat film z dosahu privilegovaných druhů umění, zvláště divadla. Lukács zde vnímá film jako „novou krásu“, která vyžaduje i nová estetická zhodnocení, a to zejména k divadlu. Na divadle je podle Lukácsa nezpochybnitelná živá, unikátní přítomnost herce na jevišti, která je výrazem nejhlubší dramatické osudovosti. Filmu založenému na technické reprodukci samozřejmě tato osudová charakteristika „živého“ hereckého představitele chybí, což ale Lukács nevnímá jako jeho nedostatek, nýbrž zcela zásadní stylizační princip. Filmové obrazy jsou podle Lukácsa sice „méně organické a živé“ než na divadle, ale zato mají zcela novou kvalitu tajemnosti a fantastičnosti, disponují specifickou metafyzikou, která je v estetikově pojetí díky časovosti filmových obrazů „ničím neomezovanou možností“, jíž ve světě básnictví přibližně odpovídají pohádka a sen. Inspirativní je i Lukácsův dobový pohled na rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím. Člověk v (němém) filmu podle něj ztratil duši, protože mu bylo odňato slovo (stěžejní dramatický prvek, na němž spočívá estetická účinnost divadla). Získal však své tělo a s ním obratnost, poezii a humor, jak dokládají americké grotesky a rozmanité trikové snímky, jejichž naivní a fantaskní poezii

G. Lukács:
herectví ve
filmu a na
divadle

Film je jiný typ
metafyziky než
divadlo

Lukács přirovnal k dětské bezzávané svobodě, která se v kině stává pánem divákovy psýché. Jinak byl Lukács k soudobé kinematografické produkci značně kritický. Nelíbila se mu vulgární komika a s nelibostí také nesl fakt, že se dosud nenašel filmový „básník“, v modernějším pojetí filmový umělec, který by fantastiku filmu naplnil smysluplným metafyzickým.

- **Opatřete si Lukácsův průkopnický článek a pokuste se písemně rozebrat ta místa, kde autor vytušil budoucí možnosti kinematografie.**

LUKÁCS, G. „Myšlenky k estetice kina“. *Film a doba* 1965, č. 12.

ARISTARCO, G. *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis, 1968.



1.4 Fotogenie (Riccioto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein)

Na přelomu prvního desetiletí 20. století se ústředním předmětem zkoumání stala tzv. „fotogenie“. Jde o termín (dříve užívaný ve výtvarném umění) značně významově zamlžený, protože každý filmový teoretik jej formuloval individuálně podle svých filozofizujících dispozic. Fotogenie byla v podstatě snahou teoreticky zdůvodnit podíl techniky na estetických hodnotách filmu. Přitom však docházelo k jeho neúnosné subjektivizaci a fetišizaci. Jako první se o fotogenii ve filmové literatuře zmiňuje již citovaný **Riccioto Canudo**, který ji bez bližšího upřesnění velmi obecně chápal jako „filmovost“. O přesnější specifikaci termínu (který nikdy nebyl uspokojivě vyargumentován jako pojem) se v článku *Fotogenie* (Photogénie, 1919) a v knize stejného názvu (vyšla o rok později) pokusil jiný průkopník teoretického uvažování o filmu **Louis Delluc** (1890–1924). Delluc poněkud mysticky vyjádřil podstatu fotogenie jako „tajemně básnický aspekt věcí a lidí“, který plně náleží fotografické povaze filmového obrazu. Delluc považoval fotogenii 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“. Fotogenie byla pro něj možností subjektivizace světa, vyjádřeného skrze filmový obraz (chápaný jako vlastnost kamery), který nezávisle na autorských záměrech tvůrce poskytuje zvláštní obraz světa a věcí.

Obecná charakteristika „fotogenie“

Dellucovo pojetí „fotogenie“

DELLUC, L. „Fotogenie“. In: BROŽ, J. – OLIVA, L. (eds.) *Film je umění*. Praha: Orbis 1963.



Fotogenií se v knize *Desátá múza* (1924) zabýval také **Karol Irzykowski** a řada autorů na našem území, např. básník **Vítězslav Nezval** (*Fotogenie*, 1925), **Jiří Voskovec** (*Fotogenie a supraréalita*, 1925) nebo **Karel Teige**, který ve studii *K estetice filmu* (1927), polemicky se vyhrocující proti literárnosti a divadelnosti filmu, dospěl k apelování na „absolutní vizuálnost“, „fotogenickou poezii“, opírající se o pohyb a světlo. Problematiku fotogenie ve 20. letech nejdůsledněji rozvíjel francouzský filmař a teoretik **Jean Epstein** (1897–1953), jehož práce jsou však poznamenány „neprůhledným“, enigmatickým jazykem, plným nejrůznějších filozofizujících hříček. Pokud slovo fotogenie rozdělíme, tak jedna část – „foto“ – vyjadřuje technologický aspekt kinematografie, část druhá – „genie“ – zase princip ducha. Pro Epsteina je fotogenie schopnost filmového obrazu transcendentovat

Epsteinovo pojetí „fotogenie“

(chcete-li překračovat) hranice tradičního realistického znázorňování (reprezentace). Tuto schopnost filmu Epstein poněkud spekulativně shledal v „magické povaze filmového obrazu“, která podle něj často byla zneužita v bezdějových experimentálních filmech. Z tohoto důvodu se ohrazoval vůči avantgardním snímkům **Vikinga Eggelinga**, **Hanse Richtera** nebo **Mana Raye**, které považoval za pouhé formy, a to velmi nízké formy s těmi nejprimitivnějšími živočišnými rytmy. Výhrady si Epstein neodpustil ani k surrealismům nebo futuristům, o nichž v eseji *Kinematografie viděná z Etny* napsal, že chtějí nahradit skutečná dramata falešnými, „vycucanými z čehokoliv: z aviatiky, ústředního topení, z posvěcených hostií a ze světové války“.

Epstein hledal jiné, ale stále metafyzické cesty k filmové estetice. Snažil se postihnout to, co nazýval „kinematografickým duchem“. Tento duch podle něj není založen na nějaké pevné identitě (stálosti, stabilitě), protože z hlediska divákovy vnímání „osvobozuje vidění“. Takto vyložený princip „ne-identity“ filmového díla, jež se pro svou nestálou povahu vymyká definování, má přímou vazbu k jeho pojetí fotogenie.

Ve stati *Dobry den, filme* (Bonjour, cinéma, 1921), která je mnohými filmology pokládána za první skutečnou filmověteoretickou stať vůbec, Epstein nastínil své pojetí fotogenie jako tzv. „lyrosofického“ fenoménu, tedy jakéhosi průsečíku mezi rozumovým a citovým poznáním. Fotogenie filmového obrazu mu představuje citový vpád do rozumových idejí. Filmový obraz díky svým fotogenickým kvalitám podle Epsteina nemá identitu, tato ne-identita jej činí současně skutečným i magickým. Film (filmový obraz) je na jedné straně skrze svou fotografickou povahu vždy konkrétní, faktický nebo exaktní (kamerový záznam prostě ukazuje to, co ukazuje) a na druhé straně je nejednoznačný, psychický, nekonkrétní, snový (Epstein říká „onirický“). Toto zdvojování reality na základní úrovni optické (obraz jako exaktní fenomén) a psychické (obraz jako mentální fenomén) Epstein pojímá jako jednu z podstat fotogeničnosti filmu – jako fotogenické množování reality, jako jakési její nové, přítomné vynalézání.

Další dimenze Epsteinova uvažování o fotogenii se týká spojitosti filmového obrazu s kinematografickým pohybem. Epstein ovšem vůbec racionálně nespecifikuje, jaký „pohyb“ má přesně na mysli, zda pohyb filmových obrazů, nebo psychický pohyb, vyvolaný v jejich důsledku. Více napoví jeho poznámka, že nikdy neviděl „ryzí fotogenii“, která by trvala déle než jednu minutu. Tím naznačil, že fotogenie z časového hlediska představuje určitou výlučnost, trvající zhruba v řádu několika vteřin. Objevuje se ve filmu jako jakési výjimečné zajiskření, bleskurychlá, příležitostná výjimka. Epstein o ní mluví jako o „logaritmu“, který filmové dílo umocňuje jako celek: *„Fotogenie je mezi všemi smyslovými logaritmy skutečnosti logaritmem pohybu. Je zrychlením samotným, protože je derivátem času. Staví okolnosti proti trvání, vztahy proti dimenzím. Zmnožení proti redukci. Tato nová krása je nevyzpytatelná jako burzovní kursy. Není už funkcí nějaké proměnné, nýbrž proměnnou samotnou.“*

Fotogenie pohybu je podle Epsteina specificky obsažena především ve velkém detailu (VD), který podle něj uvolňuje pohyb emocí, posiluje a modifikuje dramatickou akci, řídí divákovu pozornost a vnucuje se jako indikátor emocí. Za vůbec nejfotogeničtější příznak Epstein považuje velký detail tváře, která zračí únavu. (V úvahách o mystičnosti filmu, jež tvoří závěr stati *Dobry den, filme*, Epstein však připouští, že u záběru tváře ve velkém detailu není fotogenická tvář sama o sobě, ale fotogenickými jsou také někdy emoce, které vyvolává.) Svou domněnku se snaží vyargumentovat na Chaplinovi, jenž v tulákovi Charleym stvořil nervního, přepracovaného hrdinu, jakýsi symptom fotogenické neurastenie, která je podle jeho přesvědčení vlastní každému živočichu, ať už jde o zvíře nebo člověka (především prostého člověka, který je obzvláště fotogenický ve své „brutální a mozkové neohrabanosti“).

„Fotogenie“
je průsečík
rozumu a citu

Film
„fotogenický“
zmnožuje
realitu

Pohyb ve
filmu má
„fotogenické“
kvality

Detail lidské
tváře je
„fotogenický“

S dalším teoretickým postřehem k fenoménu fotogenie se lze setkat v článku *Rytmus a střih* (1923) a vyznaném teoretickém eseji *Kinematografie viděná z Etny* (Le Cinématographe vu de l'Etna, 1926). Zde se Epstein pokouší formulovat jakousi duchovněduševní „etiku“ fotogenie, která jako „nejryzejší aspekt věcí, bytostí a duší“ zvyšuje morální kvality filmového zobrazení a překračuje tři rozměry prostoru čtvrtým rozměrem času.

„Fotogenie“
má morální
kvality“

- Z níže uvedeného souboru Epsteinových statí si přečtete článek „Dobrý den, filme“. Zaměřte se na pojetí fotogenie a porovnejte s Dellucovou statí „Fotogenie“ ze sborníku *Film je umění*. Podrobněji písemně vyhodnoťte odlišnosti obou koncepcí.



EPSTEIN, J. *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann a synové 1997.



1.5 Teorie filmového rytmu (René Clair, Léon Moussinac, Germaine Dulacová, Émile Vuillermoz)

Období dvacátých let je příznačné utvářením prvních filmověteoretických postřehů. Mezi nejdůležitější patří ty, které jsou souhrnně nazývané jako tzv. „teorie filmového rytmu“. Vedle zmiňovaného **Canuda**, **Delluca** a **Epsteina** k nejvýznamnějším stoupcům této teorie dále patří **René Clair**, **Leon Moussinac**, **Germaine Dulacová** a Němec **Hans Richter**. Jean Epstein se teoreticky zabýval dvojím pojetím filmového rytmu. Nejprve rytmem formálním, který ve filmu tvoří objektivní sled obrazů, jejichž délka je přesně určena vzájemnými vztahy. Vedle tohoto (nebo spíše nad něj) nejformálnějšího aspektu filmového rytmu Epstein kladl rytmus psychologický, který se projevuje už v samotném rytmu filmového scénáře a zejména rytmu života postav na plátně.

Filmový
rytmus jako
esence filmu

Obdobně se filmovým rytmem jako vnitřním pohybem filmových obrazů zabýval i známý filmový režisér, kritik a intelektuál **René Clair** (1889–1981). Ve statí *Rytmus* (Rhythmus, 1925), inspirované rytmem latinských veršů, se Clair pokusil o definici filmového rytmu vzhledem k prostorovým hlediskům. Zprvu uvažoval tři základní činitele, z nichž se rytmus skládá:

1. Z rytmičnosti trvání a střídání lidského vidění.
2. Ze střídání scén nebo „motivů“ děje (tzv. vnitřní rytmus).
3. Z pohybu předmětů zaznamenaných objektivem (tzv. vnější rytmus), např. herecký projev, pohyb dekorace apod.

R. Clair:
rytmus vnější
a vnitřní

Toto členění Clair ve zmiňovaném článku brzy opustil, neboť na podkladě vlastní filmové praxe nabyt přesvědčení, že vztahy mezi těmito třemi činiteli není možné přesně vymezit. Např. rytmičnost trvání a střídání lidského vidění, která je podřízena „vnějšímu“ rytmu, disponuje určitou citovou hodnotou, kterou není možné odhadnout nebo nějak blíže určit. Stejně tak citově nevyzpytatelné jsou podle Claira ve filmu optické zákony, které vzájemně přecházejí od objektivního pólu k subjektivnímu a naopak. Z těchto důvodů Clair navrhoval upustit od definování filmového rytmu „logicky“ a nechat se spíše poddávat rytmickému sledu filmových obrazů na způsob svobodného pocitu, který vyvolávají účinky hudby.

Filmovým rytmem jako podstatou „filmové řeči“ se souběžně s Clairem zabýval i publicista, filmový a zejména divadelní kritik a historik **Léon Moussinac** (1890–1964). Moussinac jednu z nejobsáhlejších kapitol své knihy *Zrození filmu* (Naissance du cinéma, 1925) věnoval filmovému rytmu. Tato kapitola se příznačně jmenuje *Rytmus nebo život!* a Moussinac se v ní zabývá filmovým rytmem na základě epsteinovského dělení na rytmus vnější a rytmus vnitřní. Rytmu vnějšímu, pod nějž spadá pod vše, co je v kompetenci režie (vedení herců, scénografie, natáčení atd.), film vděčí za svou působivost, protože přináší ze strany diváka okamžitou citovou účast.

Mnohem větší význam však Moussinac přikládá rytmu vnitřnímu, který jako celá řada teoretiků své doby dává do analogie s hudbou, potažmo s hudebním rytmem. Vnitřní rytmus filmu, který modeluje divákův psychický aparát, chápe jako vyšší emocionální rovinu filmového zobrazení, kterou vnější rytmus filmu pro svou racionální povahu není schopen zprostředkovat. Moussinac tak dochází k podobným iracionálním stanoviskům jako Epstein nebo Clair. A sice – ztotožňuje mentální, psychické pojetí filmového rytmu s absolutní časoprostorovou bezbřehostí ducha. Toto pojetí „absolutního rytmu“ pak dává do přímého vztahu s tvůrčí imaginací, která se individuálně objektivizuje nejen v daném kinematografickém díle, ale v umění vůbec. Podle Moussinacova pojetí mají filmové obrazy své rytmické hodnoty jak ve vztahu k sobě, tedy podle stříhového sledu v jakém jdou za sebou, tak ve vztahu k časovému horizontu filmu jako celku.

L. Moussinac:
filmový rytmus
je duchovní
princip
umělecké
imaginace



CLAIR, R. „Rytmus“. In: BROŽ, J. – OLIVA L. (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis 1963.
MOUSSINAC, L. „Filmový rytmus“. In: BROŽ, J. – OLIVA L. (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis 1963.

Úvahám o filmovém rytmu zasvětila svůj esej *Estetiky zábrany, integrální kinematografie* (Les esthétiques, les entraves, la cinématographie intégrale, 1927) také režisérka **Germaine Dulacová** (1882–1942), mj. autorka známého surrealistického filmu *Mušle a kněz* (1928), vycházející podobně jako sovětský dokumentarista **Dziga Vertov** z kategoričného odmítání hrané (narativní) kinematografie, která se opírá o herecké výkony. Dulacová propagovala „čistý vizualismus“ (cinéma pur), jenž se podle ní odráží v tzv. „integrální kinematografii“, založené na rytmické, tedy výrazně pohybové abstraktní kooperaci tvarů a světla. Dulacová vytyčila pět bodů, podle nichž se „integrální kinematografie“ odlišuje od tzv. „estetik zábrany“, kterými míní vedle hraného filmu také divadlo a literaturu:

G. Dulacová:
„čistý film“
a „integrální
kinematogra-
fie“

Manifest „inte-
grální kinema-
tografie“

1. Vyjádření pohybu závisí na jeho rytmu.
2. Rytmus sám o sobě a vývoj určitého pohybu představují dva vnímatelné a smyslové prvky, tvořící základ dramaturgie filmového plátna.
3. Filmové dílo musí odmítnout veškerou cizí estetiku a hledat svou vlastní.
4. Filmový děj musí být „život“.
5. Filmový děj se nesmí omezovat na lidskou postavu, ale rozšířit se daleko za ni, do království přírody a snu.

Teoretizování o filmu jako o umění pohybu s důrazem na rytmus, který tento pohyb organizuje, vedlo některé teoretiky k hledání příbuzností a různých metaforických analogií mezi filmem a hudbou. Např. filmový kritik a esejista **Émile Vuillermoz** (1878–1960) pokládal film za „hudbu pro oči“, jejímž základním rysem je „harmonizace a orchestrace“ světla a stínu. Z tohoto důvodu vnesl kategoričkový požadavek, aby vedle dějových, hraných filmů, vznikala také nová filmová repertoár, jehož díla by svou „čistotou“ korespondovala se symfonickou nebo komorní hudbou.

Film a hudba

Vuillermoz však z problematické příbuznosti filmu a hudby udělal velmi povrchní teoretický konstrukt, který nedbale slučoval pojmy z jiných uměleckých druhů. Tato nepřiměřená metodologie se např. projevuje i v německé teorii filmu 20. let a v teoreticko-formalistických názorech avantgardních filmařů s výtvarnou nebo hudební přípravou (**Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Fernand Legér**). Ti se ve svých abstraktních, animovaných filmech pokoušeli výtvarnými efekty různých pohybových rytmů kresby nebo předmětů postihnout melodii a náladovost hudební skladby (na tyto pokusy později navázal známý kanadský animátor **Norman McLaren**).

Podobné myšlenky ožívaly i v uměleckém prostředí výmarského **Bauhausu**, který měl na formování německého teoretického uvažování o filmu zásadní vliv. **Lászlo Moholy-Nagy** zde na sklonku 20. let vytvořil tzv. *Modulátor světelného prostoru*, pohyblivý, plastický artefakt a zároveň jakýsi stroj, produkující „zrakový koncert“ různých světelných forem a stínů. V Bauhausu se rovněž zabývali tzv. „luminokinetickým“ uměním, jež se snažilo dokonce prozkoumat vztahy mezi zvukem a barvou, hudbou a malířstvím.

Po prostudování kapitoly **Rané projevy myšlení o filmu** byste měli:

- znát a mít přehled o **hlavních představitelích** raného myšlení o filmu,
- znát jejich **základní teoretická díla**,
- umět rozlišit jejich **jednotlivé myšlenkové (teoretické) přístupy podle esenciálních kvalit**, které připisovali filmovému umění.



2 Počátky českého myšlení o filmu (Karel Scheinpflug, Václav Tille, Karel Teige, Jan Mukařovský, Lubomír Linhart, Jan Kučera)



Průvodce kapitolou:

- úvodem se seznámíte s prvními projevy myšlení o filmu na našem území,
- poznáte další, rozpracovanější přístupy v uvažování o filmu (poetismus, český strukturalismus),
- závěr kapitoly ve stručnosti představuje syntézu dosavadního myšlení o filmu v teoretickém díle Jana Kučery.

První české statě o filmu

O začátcích české filmové teorie se většinou mluví v souvislosti se studií profesora **Václava Tilleho** *Kinéma* (1908). Prokazatelně první úvaha o stavu kinematografie na našem území však pochází z roku 1904. Vyšla v časopise *Květy*, jmenuje se *Kinematograf vychovatelem*, napsal ji novinář a spisovatel dobového významu **Karel Scheinpflug** (1869–1948, mj. otec herečky Olgy Scheinpflugové). Tato kinematografická úvaha byla ve vztahu k Tilleho *Kinémě* dlouhá léta přehlížena, především z údajně nízké úrovně a moralistických kritérií, kterými Scheinpflug poměřoval tehdejší stav kinematografie.

K odmítání Scheinpflugova příspěvku nepochybně přispěla také skutečnost, že na rozdíl od Tilleho nepřiznal filmu (jako technickému způsobu zachycování skutečnosti) žádné estetické kvality, neboť ty podle něj mohou mít jediné určité aspekty skutečnosti neboli „předkamerové reality“. Scheinpflug považoval veškeré filmové inscenování skutečnosti za nevhodné, téměř za nemorální. Říkal, že z estetického hlediska kopírování přírody filmem nic nepřináší, protože „pokud není krásy v předmětu, nemůže jí být ani v obraze“. Emoce, které filmové obrazy navozují, slouží k pouhému ukájení lačnosti a senzačnosti. Proto kinematograf podle něj neplní žádné kulturní nebo vzdělávací poslání. Jisté přednosti Scheinpflug shledal pouze z hlediska znázornění pohybu, z prostorové a časové následnosti po sobě jdoucích obrazů. Zde ovšem podotkl, že pohyb předmětů v obraze nesmí být příliš rychlý a proměna dějišť příliš pomalá, protože kinematografický aparát je limitován délkou své pásky a divákovou trpělivostí.

Zbytek Scheinpflugova příspěvku je vyhotovením jakéhosi katalogu nevkusu, který naplňují dobové filmy. Zvláštní averze je vyslovena filmům, které oslavují zločince, a tzv. pikantním neboli oplzlým obrazům. Závěrem se Scheinpflug sice nedovolává cenzury, ale píše, že v otázkách uměleckých, vědeckých, pedagogických nebo kulturních by měla být šarlatánskému filmu vyslovena nedůvěra, protože umlčuje veliké básníky a filozofy.

K. Scheinpflug: Filmování skutečnosti je nemorální



SCHEINPFLUG, K. „Kinematograf vychovatelem“. In: SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008.

Naproti tomu divadelní a literární kritik **Václav Tille** (1867–1937) ve studii *Kinéma* (1908) k tak razantním předsudkům neuchyluje, i když také on konstatuje, že kinematograf je zcela ve službách vydělávání peněz, a s despektem hodnotí, že je řízen „toliko vkusem cestujících zřízcenců příslušných atelierů“. Tille zvláštní pozornost věnoval rozboru tzv. „zvláštních uměleckých prostředků filmu“, jejichž kritické zhodnocení provedl Tilleho

monografista **Lubomír Linhart** v knize *První estetik filmu Václav Tille* (1968). Linhart Tilleho ocenil pro nástin teoretických problémů, které byly řešeny později. Především šlo o základní zákonitosti stříhové skladby a její dramatickou působnost.

Ve skutečnosti však Tille spíše popisoval různé soudobé filmy a snažil se je ve srovnání s divadelní scénou klasifikačně utřídit podle specifických znaků: herectví, dramatických postupů nebo triků. Toto třídění tehdejší kinematografické produkce je svým způsobem pozoruhodné z hlediska žánrových aspektů. Tille se totiž zabýval výskytem opakujících se vyprávěcích situací, příznačných pro obsahovou náplň tehdejších filmů. Např. šlo o motiv zachráněné dívky, motiv pomsty, boje o milenkou, postavu napraveného společenského outsidera, postavu atentátníka, motiv slepcovy smrti, stíhání penězokazů, přepadení automobilu nebo neštěstí v horách.

Tyto scény a motivy sice Tille považoval za výraz nevkusné fantazie režisérů, ale do budoucna filmu předpovídal rozsáhlejší estetické možnosti, které budou vyvolávat „skutečná umělecká pohnutí“. Nejinspirativnějším teoretickým momentem Tilleho studie je srovnání kinematografu s jinými uměleckými technikami a vynálezy, umožňujícími záznam pohyblivých objektů, především čínskou stínohrou, laternou magikou a fotografií. Z Tilleho srovnání filmu a čínské stínohry film vychází jako „nový výtvarný prostředek“, který se díky kinematografickému pohybu odpoutává od šablon a figurek starých orientálních loutkoher. Přestože však kinematografie pomocí fotografie učinila obraz trvale pohyblivým, tak ve srovnání s východní stínohrou Orientu je na tom podle Tilleho paradoxně o poznání hůře, protože čínští stínoherci ovládají své loutky primitivními prostředky virtuózněji než technicky mnohem vyspělejší kinematografie.

TILLE, V. „Kinéma“. In: SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008.

LINHART, L. *První estetik filmu Václav Tille*. Praha: Filmový ústav 1968.

Po Tillem, prakticky až do nástupu avantgard na počátku dvacátých let, se u nás diskuse o filmu netýkaly tolik jeho estetické specifičnosti jako především funkce vzdělávací, naučné nebo zábavné. Často býval konstatován neuspokojivý stav tehdejší filmové produkce a její morální závadnost. Snaha teoreticky reflektovat estetická specifika filmu se objevovala zřídka. Např. **Karel Čapek** (1890–1938) roku 1910 mluvil o fantazijní podstatě kinematografu jako o „světelném čtverci bioskopu, jenž má se státi nejen novou scénou, nýbrž i novým světem, neomezeným materiálními možnostmi a zákony tohoto světa“. Později se však přiklonil k názorům kritizujícím zábavnou funkci filmu s odůvodněním, že ho kino děsí více jako špatná zábava než špatná výchova.

Zcela nová perspektiva se otevřela po první světové válce. Na počátku dvacátých let (v souvislosti s koncepcemi proletářské poezie a civilizačního zájmu o techniku) vzrůstají snahy očistit umění od kýčovitosti a měšťáckého balastu. Vzniká poetismus, jehož estetika, založená dynamice a hravosti, se promítla i do teoretických reflexí filmu. Došlo k jednoznačnému pojmání estetické svébytnosti filmu, který fascinoval svou vizuální bezbřehostí, jako volná, fotogenická hra tvarů, světla a pohybů. Např. básník **Vítězslav Nezval** (1900–1958) fotogenii definoval jako „neustálé drama poměrů, tvarů a pohybů za světla a stínu.“ Na film je nahlíženo jako na neverbální, čistě vizuální poezii, vzniká řada nerealizovaných „filmových libret“.

HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav 1976.

SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008.

V. Tille:
*První pokus
o žánrovou
taxonomii*

Film a čínská
stínohra



Poetismus
a film



*Teoretická
období
K. Teigeho*

Nejvýznamnějším teoretikem dvacátých let, který vzešel z okruhu poetistů a konstruktivistů, byl **Karel Teige** (1900–1951). Teigeovy názory na film lze rozdělit do dvou období. První se vztahují zhruba do poloviny dvacátých let a jsou zahrnuty ve sborníku **Film** (1925) a je jim vlastní určitá poetistická samoúčelnost, projevující se především v pojetí filmu jako poetistické básně v obrazech („optofonetická báseň“). Druhé období započíná po Teigeově návštěvě Sovětského svazu v roce 1925 a vyznačuje se přehodnocením poetického stanoviska, zájmem o střihovou skladbu a ideologickou povahu umění. (Teige např. tvrdil, že poetistická koncepce umění funguje pouze v podmínkách třídně rozdělené společnosti, zatímco revoluční aspekty filmové montáže jsou možné pouze v socialistickém zřízení.)

Teigeovy filmologické úvahy se uzavírají rokem 1930, potom o filmu píše ojedinele. Za jeho nejrepresentativnější příspěvek o filmu z druhého období může být považována studie *K estetice filmu* (1929), z období prvního („poetistického“) zase přednáška *Estetika filmu a kinografie* (1925). Obecně Teige charakterizoval estetiku filmu jako nerozpracovanou estetiku úžasu, překvapení, neočekávatelnosti. Přišel s kategorickým požadavkem stanovit její zásady, aby nedocházelo k pojmovým zmatenostem z hlediska jejího poměru k literatuře, malířství a zejména divadlu. Divadlo je podle Teigeho „monistické, syntetické a centripetální“ (soustředivé v dojmeh), zatímco film je „pluralistický, divizionistický a centrifugální“ (odstředivý v dojmeh). Teige považoval film za moderní výraz poetistického a konstruktivistického ducha, za umění optické podívané, jehož charakteristickými „básnickými“ vlastnostmi jsou: anti-logičnost, čitelnost, viditelnost, rychlost. Teige o nich píše: „...jsou to vlastnosti stejně optické, kinoistické, obrazové jako poetické: transpozice místo deskripce, indikace fotogenických detailů, optický systém, rapidní a nečekaná technika, život představ, mechanická preciznost, atmosféra zesoučasněné skutečnosti se snem, ideografická schematizace – tak je formulován řád a standard básně, obrazu, filmu.“

*K. Teige: Film
je optické
básnění*



TEIGE, K. *Film*. Praha: Petr 1925.

KRÁL, P. *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav 1966.

SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008.

Mimo Teigeho se u nás nikdo v letech 1920–1930 nezabýval filmem systematictěji. Můžeme říci, že jeho „poetistická“ koncepce až do vydání **Linhartovy Malé abecedy filmu** (1930) a nástupu strukturalistických přístupů ve filmovědném bádání této doby dominovala a víceméně zastínila jiné, normativní reflexe kinematografie. Sem patří např. „proletkultovské“ odmítnutí filmu **S. K. Neumannem** jako „buržoazního narkotika“, které otupuje mysl proletariátu. (Stejný názor ostatně zastával před příklonem k poetistům i **Jaroslav Seifert**.)

*E. F. Burian:
Film a jazz*

K filmu se okrajově vyjadřovali i jiní umělci. Např. **E. F. Burian** (1904–1959) jej dal do analogie s jazzem, jako příznačným projevem moderního neklidu a rychlosti. V knize **Jazz** (1928) Burian píše: „Je několik styčných bodů mezi jazzem a filmem, jazz stejně jako film nesnese překážky v časové citové a rytmické zkratce. Mezinárodnost a dobovost jazzu i filmu můžeme nejlépe poznati z těchto koncentračních zkratk, neboť se nejlépe srovnávají s nervózním spěchem a bohatou krásou žitých chvíl 20. století. Instrumentační a harmonická stručnost, soustředění nejdůležitějších formotvorných prvků pojí jazz s filmem nerozlučným poutem. Rytmus a sentiment jsou dalšími činiteli v soustředěné filmové formě. Rytmus a dynamika filmových metrů, spojená s dynamickým rytmem bendža, klavíru, drams, je

mnohem úplnější než tanec a hudba, natož pak, je-li nad tím ještě jedna souvislost: sentiment ideálně krásné dívky se sentimentem houslí nebo saxofonu.“

O podobné vizionářské pohledy na film nebyla v té době nouze. Do značné míry se z nich vymyká náčrt sociologie filmu od marxistického teoretika umění **Bedřicha Václavka** a činnost **Karla Smrže** coby filmového novináře a významného filmového historika.

2.1 Jan Mukařovský

S nástupem zvuku po roce 1930 vznikla i v našich podmínkách potřeba teoreticky analytějšího přístupu k filmu. O pohled na objektivní fungování jednotlivých složek filmového díla se vedle strukturalistických příspěvků z pera **Jana Mukařovského** a **Romana Jakobsona** zasloužila především nová generace levicových filmových kritiků, zastoupená zejména **Lubomírem Linhartem** a **Janem Kučerou**.

Čelný představitel strukturalismu v literární teorii **Jan Mukařovský** (1891–1975) napsal ve 30. letech tři filmologické stati, v nichž se přidržel základních východisek své strukturalistické koncepce. Ve stati *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu* (1931) se Mukařovský zabývá **Chaplinovou** postavou ve filmu *Světla velkoměsta* (1931). Mukařovský přistupuje k Chaplinově filmovému herectví jako k estetické struktuře, která je významově organizována do hierarchie jednotlivých složek. Strukturu Chaplinova hereckého zjevu dělí na složky hlasové, expresivně-pohybové a prostorově-pohybové. Expresivně-pohybové složky jsou ve Světlech velkoměsta složkami dominantními. Chaplinovy pohyby zde nezřídka odrážejí jeho duševní pochody a rozpoložení. Stěžejní kvalitou složek expresivně-pohybových jsou Chaplinova gesta, která Mukařovský rozděluje na tzv. „společenská gesta-znaky“ a individuální „gesta-exprese“. Společenská gesta-znaky jsou invenční znaky, které tlumočí právě emocionální a duševní stavy postavy, naproti tomu individuální gesta-exprese jsou spojeny spíše s charakterovými znaky Chaplinovy postavy, která nezřídka předstírá nebo zakrývá komplex méněcennosti. Společenská gesta-znaky a individuální gesta-exprese mezi sebou prostředkují (interferují) a celkově utvářejí společenský paradox Chaplinovy postavy, kterou je tulák se společenskými ambicemi.

V další studii *K estetice filmu* (1933) se Mukařovský zabývá specifičností filmového prostoru a využívá poznatků sovětské montážní školy (viz níže). Podobně jako řada jiných teoretiků před ním si vypomáhá stanovením rozdílů mezi prostorem na divadle a ve filmu. Divadelní prostor je trojrozměrný a pohybují se v něm trojrozměrní lidé. Naproti tomu prostor ve filmu je dvourozměrný (výška, délka a iluze hloubky). Mukařovský jej nazývá „iluzivním prostorem obrazovým“. Prostor ve filmu není dán oproti divadlu jako celek, ale je postupně (sukcesivně) budován z jednotlivých záběrů nebo záběrových fragmentů podobně jako věta ze slov. Mukařovský tvrdí, že prostorové kvality filmového prostoru vedle postupného řazení záběru určuje také změna velikosti záběrů (zejména užití detailu) a mimoobrazová lokace zvuku (v anglické terminologii „off-screen“). Filmový prostor díky tomu, že není nikdy úplný, podněcuje divákovu fantazii, má tzv. „evokativní ráz“, díky kterému má blíže k prostoru v básnictví než na divadle. Znakem básnického prostoru je slovo, podobně jako znakem filmového prostoru je záběr. Mukařovský také glosoval skutečnost, že zvukový film podstatně rozšířil možnosti prostorových přechodů v kinematografickém díle (náhlé proměny dějišť, prostorová porušení), které je svou podstatou dynamická, v čase proměnná dějová struktura.

Český
strukturalismus:
nástup zvuku

J. Mukařovský:
Strukturalistická
analýza
Chaplinova
herectví

J. Mukařovský:
Film a prostor

J. Mukařovský:
Film a čas

Právě problematice filmového času je věnována Mukařovského patrně nejvýznamnější studie *Čas ve filmu* (1933), kde vytyčuje tři časové vrstvy (úrovně) filmového díla:

Časové úrovně
filmového díla

1. *Čas dějový* (tzv. čas-objekt), daný plynutím představovaného filmového děje.
2. *Čas obrazový* (tzv. znakový čas), daný objektivním pohybem filmového pásu (dobou promítání) ve filmovém projektoru a současnou projekcí obrazů na plátno.
3. *Čas vnímajícího subjektu* (tzv. čas diváka), daný aktualizací reálného času diváka při subjektivním vnímání filmového příběhu.

Analogicky k tomu Mukařovský také srovnává čas ve filmu s časem v epice a dramatu. Čas ve filmu má výše uvedené tři rozměry, epika má pouze jeden čas – dějový a drama má časy dva – čas dějový a čas divácký.



MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host 2000.

2.2 Roman Jakobson

R. Jakobson:
*Obhajoba
zvukové
kinematografie*

Jiná důležitá strukturalistická studie *Úpadek filmu?* (1933) pochází z pera ruského lingvisty **Romana Jakobsona** (1896–1982), který v té době působil v Československu. Jde o jeho jediný filmologický příspěvek, který měl být součástí zamýšlené knihy o filmové problematice. Jakobson zde polemizuje s rozšířeným názorem, že zvuk ve filmu zničil umělecké možnosti němého filmu. Naproti tomu argumentuje, že zavedení zvuku umělecké možnosti kinematografie rozšířilo co do znakové povahy filmového obrazu. Jeho strukturalisticky orientovaný příspěvek progresivně předjímá pozdější sémiotický (sémiotika – věda o znacích) proud v teorii filmu, který se prosadil zejména v 60. letech. Jakobson ve své studii říká: „Právě věc (optická a akustická) pozměněná v znak je specifickým kinoherním materiálem.“ Také vymezuje základní obrazová a zvuková specifika filmu. Mj. říká, že film pracuje s různou velikostí záběrů, s rozmanitými zlomky času a prostoru. Činí tak na základě dvou principů, a to principu metonymie (stříhové spojování záběrů na základě soumeznosti, věcné souvislosti, styčnosti) a principu metafory (vazba záběrů na základě podobnosti a kontrastu).

Film má
znakovou
povahu



JAKOBSON, R. „Úpadek filmu?“. In: JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H 1995.

2.3 Lubomír Linhart

Film
a marxistická
kritika

Lubomír Linhart (1906–1980) a **Jan Kučera** byli ve svých začátcích ovlivněni poetismem, od kterého se počátkem 30. let odklonili. Oba si vybudovali pozici jako nesmlouvaví marxističtí kritikové, kteří na stránkách komunistického tisku (i jinde) brojili proti filmovému kýči a cenzurním zásahům vůči progresivním sovětským filmům. Linhartův zájem byl především novinářský a překladatelský (v roce 1932 vyšel jeho překlad **Pudovkinovy** knihy *Od libreta k premiéře*), ale na sklonku dvacátých let se uchýlil k teoretické problematice, kterou zahrnul do nevelké knihy *Malá abeceda filmu* (1930). Zde prokázal obeznámenost s významnými kinematografickými proudy své doby, s francouzskou, německou a zejména sovětskou avantgardou, na kterou se léta specializoval.

Linhart ve své knize zdůraznil autonomii (samostatnost) filmu z hlediska výrazových prostředků. Film je podle něho „řečí věcí v pohybu“ a jeho myšlení, bezprostředně spojené s nástupem zvuku do kinematografie, je ovlivněno sovětskou montážní školou, zejména tzv. „manifestem zvukové kinematografie“, nazývaným též „Prohlášení“ (Zajavka, 1928), který podepsali ruští režiséři **Ejzenštejn**, **Pudovkin** a **Alexandrov**. V tomto manifestu byla vytyčena novátorská myšlenka montážního (stříhového) kontrastu mezi obrazovým a zvukovým záznamem. Ideu montážního obrazově-zvukového kontrastu názorným způsobem postihl sovětský filmový režisér **Sergej Michajlovič Ejzenštejn**, když napsal: „Umění akusticko-vizuální montáže začíná v té chvíli, když např. vrzání vysoké boty je odděleno od vyobrazení vrzající boty a připojeno nikoli k botě, nýbrž... k lidské tváři, která zděšeně naslouchá onomu vrzání.“

Linhart prosazuje podobný ideál a ostře se staví vůči dobovému, neinvenčnímu, popisnému podbarvování filmových scén zvukovou stopou. Spojení zvuku a obrazu musí být podle něho vedeno v rovině rovnocenného významu, musí spočívat v dosažení tzv. „optofonetického“, potažmo „optofonogenického“ kontrastu, kterého je možné dosáhnout pouze tehdy, když jsou obraz a zvuk v asynchronním nebo kontrastním vztahu.

Názorně tuto ideu postihuje Linhartem uváděný výmluvný příklad: „Lékař vychází z chaty a sedá si na práh. Z chaty zazní pláč otce a z druhé strany hudba ze zábavního podniku, prolínající se vzájemně. Divák však jenom slyší pláč (není vidět plačícího) a hudbu (není vidět hudebníky) a vidí lékaře. Tento kombinovaný zvukový protiklad a obraz lékaře vyznívají synteticky v jednotný dojem, v mohutný výkřik prokletí imperialistické civilizace. Druhý případ (uváděný Pudovkinem): Obraz matky s prázdnými rozpjatými rukama (její dospělý syn nedávno zemřel) a současně s tím znění dětského pláče vyvolává optofonetickou emoci, pocit charakteristický pro vyjádření mateřské lásky, jež vznikl synteticky z tohoto nárazu. (Kdyby divák viděl obraz dítěte a současně slyšel jeho pláč, vznikl by efekt pouze popisný.)“

LINHART, L. *Malá abeceda filmu*. Praha: Pokrok 1930.

2.4 Jan Kučera

Patrně nejvýraznější osobností předválečné a poválečné české filmové teorie byl **Jan Kučera** (1908–1977), který ve dvacátých letech začínal jako filmový novinář, úzce spojený s okruhem devětsilské avantgardy (spolupracoval např. s Osvobozeným divadlem, voice-bandem **E. F. Buriana**. **Jiří Frejka** dokonce inscenoval jeho překlad **Cocteauova** monodramatu *Lidský hlas*). O filmu začal Kučera kolem roku 1927 psát do různých periodik, z nichž nejvýznamnější byla adventinská revue *Studio* (vyšly pouze 3. ročníky).

Už v prvních kritikách, článcích a dílčích studiích, které publikoval na přelomu dvacátých a třicátých let, se nacházejí některé momenty jeho pozdějších teoretických tezí. V této době jsou však ještě zahaleny spekulativním oparem v důsledku Kučerova příklonu k terminologii a estetizujícímu filozofování meziválečné avantgardy. Kučera v tomto svém „prvním“ teoretickém období přirovnává film k čisté „surrealitě“, schopné různě měnit časové a prostorové vztahy. Podobně jako např. **Karel Teige**, coby „dědic“ fotogenické koncepce, nahlížel film jako „absolutní vizuálnost“, báseň ve filmových obrazech. Přes tuto celkově spekulativní koncepci je však u Kučery patrná vysoká úroveň teoretického

*Idea
obrazového
a zvukového
kontrastu*

*Spojení obrazu
a zvuku nesmí
být popisné*



*J. Kučera
a dědictví
poetismu*

myšlení a výjimečná schopnost vyložit určitý teoretický problém na konkrétním příkladu z filmové praxe.

Kučera vždy trval na požadavku jednoty teorie a praxe, což bylo dáno tím, že měl přímý styk s filmovou praxí (byl redaktorem filmového týdeníku *Elekta Journal*, sám realizoval avantgardistické snímky *Burleska /1933/* a *Pražské baroko /1934, nedokončeno/*. Spolupracoval s avantgardními filmaři, např. **Čeněk Zahradníčkem**, který realizoval ekranové projekce pro Burianovo děčko */Wedekindovo Procitnutí jara D-36, Máchův Máj v D-35, Puškinův Evžen Oněgin v D-37/*. Skrze filmovou praxi Kučera postupně nabýval hlubokých znalostí v oblasti střihových postupů, v roce 1964 byl jmenován vedoucím kabinetu střihové skladby na FAMU).

J. Kučera:
„Kniha
o filmu“

Vliv
strukturalismu

Novou etapu Kučerova filmologického myšlení reprezentuje jeho první velká teoretická práce *Kniha o filmu* (1941), kde vedle poetistického dědictví a filmové praxe zúročil především své teoretické znalosti, které nabyt četbou jak špičkových děl světové filmové teorie (*Viditelný člověk Bély Balásze, Film jako umění Rudolfa Arnheima, Filmová gramatika Raymonda Spottiswooda*), tak domácích autorů. Zvláště vyzvedl vliv, který na něj učinilo **Mukařovského** strukturalistické pojetí uměleckého díla a *Estetika dramatického umění Otakara Zicha*.

Kniha o filmu není „čistou“ filmovou teorií, podává procesuální vznik filmového díla od prvních natáčecích kroků až k závěrečné střihové organizaci. Účelně propojuje teoretickou funkci s funkcí instruktážní či filmově výchovnou. V zásadě tu Kučera vykládá procesuální vznik filmového díla ve třech velkých fázích:

Film se
realizuje
ve 3 fázích

1. *Literární přípravy* (fáze předfilmovací – dramaturgie filmu, témata, námět, scénář).
2. *Vlastního natáčení* (fáze filmovací – režisérský scénář, technický scénář, záběr, úhel záběru, kompozice záběru, umístění kamery, optická kresba, osvětlení, barva, zvuk, herec, prostředí).
3. *Fáze střihově-skladebná* (závěrečná, montážně významotvorná organizace natočených záběrů).

Kniha o filmu zvláště ve své třetí fázi (střihově-skladebná organizace filmového díla) přináší v základní podobě teoretický model, který rozvíjí Kučerova vrcholná práce *Střihová skladba ve filmu a v televizi* (1969). Souvztažnost mezi těmito dvěma knihami není náhodná, protože vývoj Kučerova filmologického uvažování nikdy neprocházal radikálními proměnami, ale spíše častým vylepšováním, zpřesňováním již řečeného. *Střihová skladba ve filmu a v televizi* je považována za nejlepší Kučerovo dílo, také z toho důvodu, že novým přepracováním navázala na předchozí knihy *Základy filmové skladby* (1949), *Skladba ve filmu a v televizi* (1964), jež se zabývaly střihovou organizací filmového díla. V těchto knihách Kučera rozlišuje jednak různé typy střihových postupů, např.

Střihové
postupy

- A. Střih podle velikosti předmětů na obraze.
- B. Střih podle vnitřního pohybu obrazu.
- C. Střih podle rychlosti pohybu obrazu.
- D. Střih podle délky obrazu tzv. „užitného“ obsahu záběru.

Film je
střihově
organizovaná
struktura

Především tu však předkládá teoretickou ideu filmového díla jako hierarchicky organizovaného objektivního faktu, jako přesné významové souhry jeho složek. Tato teorie byla inspirována **Pudovkinovou** teorií montáže, v níž význam nejmenší skladebné jednotky filmového díla, jímž je záběr, vyplývá z toho, jak je střihově zapojen do sledu záběrů předchozích a následujících. Kučera píše: „*Film je řád a kázeň, umný a přísný souzvuk a soulad všech prvků.*“ Jinými slovy, říká, že film není tvořen mechanickým součtem svých jednotlivých prvků, kupříkladu samostatných záběrů, ale jejich kontextovou funkcí (tím, v jakém významovém vztahu jsou záběry mezi sebou).

Ve filmovém díle prostřednictvím střihových postupů na sebe jednotlivé záběry vzájemně a zpětnovazebně (dialekticky) působí, čímž zajišťují významové dění filmového díla. Toto zpětnovazební působení Kučera vnímá ve dvou kvalitativně odlišných rovinách: nižší a vyšší. Nižší (jednodušší) je tzv. filmová gramatika, která zahrnuje základní střihové spojování kvalit uvnitř a mezi záběry. Zařazení filmového materiálu do dalších skladebných soustav (v Kučerově terminologii řad a souřadí) patří do vyšší (složitější) střihově-skladebné sféry, do oblasti tzv. filmové syntaxe, respektive stylistiky. To, jak se záběry „řetězí“ do vyšších skladebných struktur, jak postupují od základních gramatických kategorií k syntaxi (tedy od mikrostruktur záběrů k makrostrukturám jejich skladebných řad a „souřadí“), tvoří podle Kučery linii filmového vypravování. Střihová skladba je „myšlením“ filmu, a to proto, že všechny záběry filmového díla jsou propojeny systémem otázek a odpovědí – každý záběr klade divákovi určitý okruh otázek, na který následující záběry odpovídají. Narůstání kladení otázek a jejich významové zpřesňování ze strany diváka tvoří podle Kučery princip filmového vyprávění.

Filmová
„gramatika“
a „syntaxe“

Po prostudování kapitoly **Počátky českého myšlení o filmu** byste měli:

- znát hlavní představitele českého myšlení o filmu od počátku do 40. let dvacátého století,
- znát hlavní teoretické přístupy k filmovému médiu,
- umět rozlišit jednotlivé teoretické modely podle historických období.



SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008.

KUČERA, J. *Kniha o filmu*. Praha: Orbis 1941.

KUČERA, J. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta 2002.

SVOBODA, J. *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007.



3 Sovětská teorie filmové montáže



Průvodce kapitolou:

- úvod kapitoly podává **obecný přehled** sovětské teorie montáže,
- seznámíte se s představiteli **ruského formalismu** a **sovětské montážní školy**,
- rozlišíme typologii montážního myšlení u režisérů-teoretiků Kulešova, Ejzenšejna, Pudovkina a Vertova,
- závěr kapitoly ve stručnosti sumarizuje teoretický a praktický přínos sovětské montážní školy světového filmu.

Obecná charakteristika

Sovětskou filmovou teorii do konce 30. let lze rozdělit do tří základních period:

1. 1919–1925: období formování filmu jako samostatného umění, první pokusy o montážní systémy a formování základních společensko-politických úloh kinematografie, zájem ruských formalistů o film.
2. 1926–1927: vyvrcholení celé dekády, ustanovení teorie montážního filmu.
3. 1928–1929: krize montážní teorie, spojená s nástupem zvukového filmu.

3.1 Ruští literární formalisté a film

Už v roce 1919 vyšel v Moskvě sborník *Kinematograf*, který je považován za první seriózní teoretickou knihu o filmu v Rusku. Autoři, vesměs vědci různých oborů, kteří do tohoto sborníku přispěli, se hlásili k filmu jako k autonomnímu umění. V zásadě byli jednotní v nahlížení na kinematografii jako prostředek estetické výchovy, propagandy nebo agitace. Naprosto se však rozcházeli v určování estetických hodnot a funkcí filmového díla. To bylo zapříčiněno jednak individuální odbornou specializací přispěvatelů a jednak vlivem proletkultovských myšlenek, které se příkře vyslovovaly proti uznání estetických kvalit „starého“, předrevolučního filmu.

Mnohem většího ohlasu dosáhl v pořadí druhý filmologický sborník *Poetika filmu* (*Poetika kino*, 1927), významný především tím, že do něho přispěli literární teoretikové, příslušníci tzv. „formální školy“, z nichž nejznámější jsou **Jurij Tyňanov**, **Viktor Šklovskij** a **Boris Ejchenbaum**. Název „ruský formalismus“ původně označoval školu literární kritiky, která se rozvíjela v Rusku koncem desátých a v průběhu dvacátých let. (Jako „formalisté“ byli příslušníci této školy původně nazýváni svými odpůrci a protivníky, oni sami označovali svůj přístup k literatuře jako „analytický“ či „morfologický“). Činnost ruských formalistů je spojena se dvěma centry: *Moskevským lingvistickým kroužkem* (založen 1915) a *Petrohradskou společností pro studium básnického jazyka* OPOJAZ (založena 1916).

Ruští formalisté považovali umění ve smyslu formálního sebeurčení za zcela autonomní, soběstačné. Formalisty zajímala především forma díla, respektive umělecké prostředky užité k jejímu vytvoření, naproti tomu je nezajímala umělcova tvořivá osobnost. Raný formalismus se soustřeďoval především na otázku, jak je dílo udělané, nikoli na obsahová hlediska, která přinášejí do díla významy spjaté s dobou jeho vzniku nebo biografické podružnosti ze života umělců. V případě literárních děl, krásné literatury, zejména poezie,

Představitelé
ruského
formalismu

Formalistická
koncepte
umění

byl pro formalisty nejdůležitější tzv. poetický jazyk a výrazové prostředky, pomocí kterých jej bylo dosaženo. Základní funkcí tohoto poetického jazyka a básnického umění vůbec bylo narušovat automatismy, kterým přivykáme v běžném, „praktickém“ jazyce, jenž slouží k našemu dorozumívání. Tuto schopnost poetického jazyka, který vždy víc znamená, než bezprostředně označuje, **Viktor Šklovskij** pojmenoval termínem „*ozvláštňení*“ („ostranění“). Ozvláštňení ruští formalisté přirozeně vztahovali i na filmové dílo. Umělecká kinematografie jim byla novou, poetickou či „ozvláštňenou“ řečí, která se pomocí novátorského používání výrazových prostředků (kamery, střihu, mizanscény apod.) odlišovala od běžné, zcela neinvenční kinematografické konfekce.

„Ozvláštňení“

3.1.1 Viktor Šklovskij

Viktor Šklovskij (1893–1984) byl vedle svého literárněvědného zájmu (podobně jako Jurij Tyňanov) činným filmovým scénáristou. (Mezi jeho nejlepší práce patří scénáře ke **Kulešovově** adaptaci povídky **Jacka Londona** *Po zákonu* /1926/ a filmu *Zloděj lásky* /1927/ režiséra **Avrama Rooma**.) Ve své literárněvědné práci *Teorie prózy* nejen formuloval „ozvláštňení“ jako estetický princip, ale také zavedl v rámci analýzy literárního vyprávění rozlišování mezi fabulí a syžetem, které se ukázalo být inspirativní nejen pro literární, ale i filmovou teorii. V 80. letech jeho rozlišení kompletně přejali stoupenci tzv. „neoformalismu“ (nebo též „Wisconsinská škola“ – **David Bordwell**, **Kristin Thompsonová**, **Janet Steigerová**) a důsledně aplikovali na vlastní koncepci filmového vyprávění (filmové nara-ce). *Fabulí* (matériál) Šklovskij nazývá jednotlivou příhodu nebo řadu událostí, o nichž se vypráví. V podstatě jde o dějový základ toho kterého díla. Naproti tomu *syžetem* (prijom) označuje konkrétní uplatnění fabule v textu – tzn. autorovu volbu vypravěče, rozvržení dějových segmentů, promyšlení motivů, stanovení témat. V zásadě si pod pojmem syžet můžeme představit dějovou a tematickou výstavbu (tvořivé ozvláštňení) toho kterého díla. Dovodíme-li si vztah fabule a syžetu konkrétněji, pak můžeme použít tohoto příkladu. Nějaký režisér (filmový autor) si zvolí látku, kterou hodlá zfilmovat. Nejprve si vytvoří fabuli a nakonec se rozhodne, jak tuto fabuli konkrétně syžetově ztvární, jaké výrazové či stylové prostředky k tomu použije. Syžet tedy představuje charakteristický způsob, kterým je fabule ozvláštňena, tvořivě uchopena.

Fabule a syžet

Ve stati *Syžet ve filmu* (Syžet v kinematografii, 1923) Šklovskij poukázal, že jedna fabule může být zpracována rozmanitými syžety. Film podle něj velmi často a osobitě využívá tzv. „syžety s tajemstvím“ prostřednictvím „syžetové inverze“. Tímto termínem Šklovskij nazývá jev, kdy v uměleckém díle nejsou události vyprávěny v chronologickém pořadí (tedy tak, jak postupně následují po sobě), ale v nějakém jiném („zpréházeném“) pořadí. „Syžetová inverze“ se často projevuje ve výstavbě detektivních nebo zločineckých románů. Např. v detektivním románu může být na začátku neočekávatelně ukázáno tajemství – zločin, potom předloženo několik dohadů o povaze zločinu a nakonec je zločin rekonstruován. (Což je např. vyprávěcí struktura, kterou nezaměnitelně využívá známý detektivní seriál *Colombo*.) Ve filmu je podle Šklovského „syžetová inverze“ pro jeho vizuální povahu, které stačí ukazovat, a nikoli vysvětlovat, ještě účinnější než v literatuře.

Syžetová inverze

Šklovskij se rovněž zabýval významovými (sémantickými) problémy kinematografie. V příspěvku *Základní zákony filmového záběru* (Osnovnyje zakony kinokadra, 1927). Zde si položil otázku, co je vlastně „molekulou“ filmu, jeho nejmenší významovou jednotkou, když víme, že v literatuře je to slovo. Jeho odpověď přirozeně zněla, že je to filmový záběr, který na filmovém plátně disponuje určitou hloubkou, pohybem, plynulostí, které jsou důsledky divákova psychologického vnímání. Z psychologické perspektivy pak Šklovskij

Základní jednotka filmu je záběr

*Film víc
označuje než
zobrazuje*

rozlišil tři základní vlastnosti filmového záběru, kterými jsou obrazové označování, znaková povaha, která víc označuje, než zobrazuje, a iluzivní rozměr, který je dán jak dvojnásobností filmového záběru, tak hloubkou projekčního plátna.

3.1.2 Jurij Tyňanov

FEKS

Jurij Tyňanov (1894–1943) se filmu intenzivně věnoval od roku 1923. Začínal posuzováním scénářů pro leningradské filmové studio, potom upravoval mezititulky zahraničních filmů a psal filmové scénáře. Jako scénárista se především prosadil filmovou adaptací **Gogolova Pláště** (Šiněl, 1926), kterou realizovala režisérská dvojice **Grigorij Kozincev** – **Leonid Trauberg**. Souběžně s tímto praktickým kontaktem se utvářely Tyňanovy filmověteoretické názory, zobecňující nejen jeho zkušenost kinematografického pracovníka a diváka, ale i teoretika umění, lektora experimentální herecké skupiny FEKS a v neposlední řadě spisovatele.

Film a divadlo

Počáteční Tyňanovy úvahy, např. stať *Film, slovo, hudba* (Kino, slovo, muzyka, 1926), tradičně odlišují estetická specifika filmu od divadla. Rozdíl mezi těmito dvěma druhy umění Tyňanov vidí v odlišném prostorovém uspořádání. Na divadle je prostorovost daná pevnou vzdáleností hlediště od jeviště. Naproti tomu dvourozměrný prostor ve filmu je pohyblivý, daný technickou podstatou média, proměnlivými velikostmi záběrů a stříhovou skladbou. Další důležitý rozdíl mezi filmem a divadlem ruský teoretik spatřoval v časovém hledisku. Divadelní jednání obecně nenarušuje časový průběh, pohybuje se v jednom směru od začátku do konce. Naproti tomu film tuto časovou jednosměrnost problematizuje a podobně jako epická literatura pracuje s různými dějovými odbočkami. Pěkný příklad Tyňanov uvádí na syžetové analýze novely **Ambrose Bierce Případ na mostě přes Soví řeku**. Syžet se tu rozvíjí na základě klamavé fabulové linie. Jistý člověk, který má být oběšen, padá do řeky, plave, uniká, běží k domu a tam umírá. V posledních řádcích novely se však ukazuje, že tento útěk si dotyčný oběšenec představoval v předsmrtných minutách. Tyňanov upozorňuje, že tento princip rozvíjení syžetu pomocí zadržování fabulových linií je příznačný pro „velké žánry“, např. pro románovou epiku, která se od „komorních“ literárních forem liší právě množstvím zadržovaného materiálu – např. *Bídníci Victora Huga*.

*Filmový záběr
a básnický verš*

Velmi inspirativními se pro pozdější sémiotická (znaková) zkoumání struktury filmového díla ze 60. let ukázaly Tyňanovy úvahy o podobnosti filmového záběru a básnického verše. Tyňanov dovozuje, že filmový záběr je podobně uzavřený jako básnický verš. Ve verši se všechna slova, která verš vytvářejí, nacházejí ve vzájemném vztahu, působí na sebe a odlišují se jak od běžné řeči, tak od prózy. To samé platí i pro filmový záběr, jehož ucelenost přerozděluje významovou hodnotu všech věcí v něm obsažených, každá věc tu vstupuje do vzájemných vztahů s jinými věcmi a pochopitelně i s dalšími záběry. Z toho podle Tyňanova plyne, že hlavní stylistický princip filmového díla je založen na významovém odlišování (významové diferenciaci), které se dosahuje zejména prostřednictvím montáže (stříhu). Film rytmicky „skáče“ od záběru k záběru jako strofa od verše k verši. Z toho Tyňanov vyvozuje, že pokud chceme najít nějakou analogii mezi filmem a slovesným uměním, pak to nebude analogie s prózou, ale s poezií. Zároveň však připomíná, že tato analogie nemůže být brána závazně, protože obě umění mají svá druhová specifika.

*Stříh (montáž)
je esence filmu*

Nezanedbatelný okruh Tyňanovova zájmu se váže na typickou formalistickou problematiku fabule a syžetu ve filmu, o jejíž rozkrytí se pokusil na několika literárních příkladech. S odvoláním na **Viktora Šklovského** fabuli nahlíží jako sémantický (významový) materiální půdorys příběhu. Syžet díla potom definuje jako dynamiku, která se vytváří vzájemným působením všech souvislostí, tzn. vztahem fabule s příběhem, se stylem atd.

3.1.3 Boris Ejchenbaum

Otázkám filmové gramatiky či filmové syntaxe (filmové skladby) se v rámci formální školy nejprecizněji věnoval **Boris Ejchenbaum** (1886–1959) v rozsáhlé studii *Problémy filmové stylistiky* (Problemy kino-stilistiky, 1927), která je obecně považována za jednu z nejlepších formalistických prací o filmu. Její důležitou částí je revize Dellucova autonomního pojetí fotogenie (v roce 1924 vyšel v Sovětském svazu překlad **Dellucovy** knihy *Fotogenie* a její obsah byl přirozeně diskutován). Delluc fotogenii pojmenoval jako „zvláštní básnický aspekt věcí a lidí, který může být odhalen jen pohybujícími se obrazy“.

Jako příklad svého tvrzení např. uvedl: „Lokomotiva, zaoceánský parník, letadlo, železnice jsou fotogenické vzhledem k povaze své struktury. Vždy, když se na plátně objeví záběry filmové pravdy ukazující pohyb flotily anebo jedné lodi, divák je nadšený.“



Ejchenbaum naproti tomu říká, že u fotogenie nejde jenom o samou „strukturu předmětu“, o její pouhé existování na plátně, ale především o způsob, jakým se tento předmět ukazuje na plátně. Nejde tedy o fotogenii ve smyslu vnitřních kvalit díla, vnímaných intuitivně, ale fotogenii jako otázku metody a filmového stylu. U Ejchenbauma proto již fotogenie není jenom „imprese“ nebo „výraz“ jako u Delluca, ale je to „jazyk“. „Jazyk“ stylu, který nezprostředkovává dílo samo o sobě, ale práce režiséra, kameramana a herců (od mimiky, gest, způsobu natáčení až po střih).

Přehodnocení „fotogenie“

Význam fotogenie podle Ejchenbauma spočíval v tom, že vedle významové dynamizace filmových obrazů položila základy filmové stylistiky. O stylu filmu, kdy je režisér nucen kompozičně deformovat realitu, rozhoduje:

Stylové kvality

1. povaha natáčení (záběry, rakurzy, osvětlení, clonění atp.),
2. typ montáže.

Ejchenbaum chápal stylistiku filmu jako svébytný „jazyk“, který se řídí vlastními „frazeologickými“ postupy. Z této analogie je patrné, že sblížuje film se slovesností a předznamenává pozdější „lingvocentrické“ teorie ze 60. let (např. **Christian Metz**, **Umberto Eco**, **Pier Paolo Pasolini**). Stěžejní stylistickou mohutnost ve filmu Ejchenbaum spatřoval v montáži (principu filmového střihu) a ohrazoval se vůči názorům, které ji považovaly za pouhý nástroj k „organizaci“ syžetu. Organizaci syžetu podle něho zajišťuje především scénář, zatímco montáž má daleko širší pole působnosti. Je to osobitá syntax (skladba) filmu, podstata filmové stylistiky, systém a způsob významového spojování záběrů.

Montáž je stěžejní stylistický prvek filmu

Montáž v Ejchenbaumově pojetí není libovolným, nýbrž významovým spojováním záběrů. Základní výpovědní jednotkou v tomto systému je podle sovětského teoretika montážní významové spojení několika filmových záběrů, tzv. „filmová věta“. Za základní stylistický akcent filmové věty pak Ejchenbaum považuje detail (D), kolem něhož se soustřeďuje další uspořádávání záběrů, např. od celku (C) k polodetailu (PD) a dále třeba opět k detailu (D). Ejchenbaum rovněž vytyčil základní typologii jednotlivých filmových vět. Základní rozdíly jsou v jejich délce (krátké – dlouhé) a ve stylistické výstavbě, podle níž motivují pozornost filmového diváka. V této souvislosti Ejchenbaum mluví o dvou typech filmových vět – o filmové větě regresivní a filmové větě progresivní. „Regresivní“ filmová věta je taková, jejíž smysl divák ihned nepochopí podle za sebou řazených záběrů, ale podle jejich skryté symboliky, jejíž dešifrování se dá přirovnat k hádance nebo jinotaji. „Progresivní“ typ filmové věty je naopak montážně uzpůsoben tak, aby divák postupně a nekomplikovaně pronikal do jejího významu s každým novým záběrem, který mu tato „věta“ předkládá.

Filmová „věta“

Montáž buduje
čas a prostor

Vyšší významový celek než filmová věta představuje podle Ejchenbauma filmová sekvence, která je konstruována montážním spojováním filmových vět na základě časové a prostorové plynulosti, kde podstatnou roli hraje práce s dvěma tempy: s tempem filmového děje a tempem montáže. Jejich sjednocováním se podle Ejchenbauma tvoří filmový čas, který je nerozlučně spojen s filmovým prostorem. Hlavní význam filmové sekvence spočívá ve významové motivaci přechodů od jedné filmové věty k druhé. Divák např. po zhlédnutí několika záběrů filmových vět začne pozvolna chápat vztahy mezi postavami, smysl jejich činů a rozhovorů. To se děje až do okamžiku, kdy pochopí všechny významové vztahy daného montážního seskupení, potažmo montážní organizace celého filmu. Stylistické možnosti ze strany režiséra filmu jsou podle Ejchenbauma v této oblasti významově motivovaného montážního spojování záběrů do filmových vět a odtud do filmových sekvencí různorodé a prakticky nevyčerpatelné. Z hlediska montáže se filmový význam podle Ejchenbauma vždy utváří poslopně, jednotlivé montážní úseky (záběry, věty, sekvence) jsou ve vzájemném kontextovém vztahu, každý záběr je zapojen do vztahu se záběry předcházejícími a následujícími. To je všeobecný teoretický moment, který v Sovětském svazu rozpracoval ve svých teoretických esejích **Vsevolod Pudovkin** a u nás s ním soustavně pracoval především **Jan Kučera**.

Kontextová
funkce záběrů



- Z „Mihálikova sborníku“ si přečtete Ejchenbaumovu studii „Problémy filmové stylistiky“. Pokuste se písemně zformulovat, v čem je z dnešního pohledu překonaná.



EJCHENBAUM, B. „Problémy filmové stylistiky“. In: MIHÁLIK, P. *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov. Antológia filmovém teórie II*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1986.

3.2 Sovětská montážní škola

Montáž je
podstata
filmové tvorby

Pozoruhodný teoretický příspěvek **Borise Ejchenbauma** náleží do širšího proudu, který se v Sovětském svazu 20. let prosadil jako tzv. „teorie a praxe filmové montáže“. Tento proud v opozici k subjektivistickým a metafyzickým přístupům k filmovému dílu (např. teorie „fotogenie“) kladl důraz na montáž jako nejdůležitější způsob stříhového organizování nejen filmového děje, ale i celé filmové tvorby.

Montáž je
ideologický
nástroj

Sovětské režiséři dvacátých let společně sdíleli dvě vzájemně provázané víry. Víru v nejvyšší důležitost montáže (filmového stříhu) a víru v politický výsledek, který má být na základě první víry dosažen. Síla stříhu nepramení u Rusů pouze z přesvědčení, že jím může být maximálně „zrealističtěn“ filmový obraz, ale především z přesvědčení, že stříhově zorganizované předchozí a následující záběry obsahují celou řadu vztahů (vztahů mezi myšlenkami, mezi fyzickými pohyby, předmětnými formami apod.), kterými je možné velmi silně zapůsobit na divákův cit a ideové uvědomění. Stříh v jejich pojetí není jen libovolná technická operace, ale ideologický nástroj, prostředek k řízení divákových myšlenek a asociací. To je napříč různými teoretickým východiskům společně všem nejvýznamnějším představitelů sovětské montážní školy – **Ejzenštejnovi**, **Pudovkinovi**, **Dovženkovi** i **Vertovovi**.

3.2.1 Lev Kulešov

Montáž, jak kriticky poukázal francouzský filmový teoretik **Christian Metz**, byla v Sovětském svazu 20. let chápána jako všeobecná manipulace, jako něco absolutního a její „vědeckou zárukou“ měly zprvu být experimenty Lva Kulešova. **Lev Vladimirovič Kulešov** (1899–1970) byl průkopníkem sovětské filmové režie, který spolu s **Dzigou Vertovem** usiloval o dosažení vlastního filmového stylu, nezávislého na veškerých divadelních vlivech. Oba mladí tvůrci kolem sebe sdružovali další mladé filmové pracovníky, s nimiž tvoří a představují filmové školy. Vertov (o němž ještě bude řeč) tvořil umělecké dokumentární filmy bez fabule a bez herců, Kulešov zase hrané filmy s fabulí a herci.

Po skončení občanské války řešil Kulešov se skupinou mladých adeptů filmové režie studijně i prakticky různé otázky filmového tvůrčího procesu: funkci herce a herecké metody ve filmu, kompozici a funkci scény a také principy montáže. Kulešovovou velkou zásluhou v této době bylo, že zformuloval první teoretické zákonitosti filmové montáže, kterou označil jako specifický prvek odlišující práci filmovou od divadelního způsobu filmování. Podle Kulešova nelze film tvořit z dlouhých záběrů natáčených nehybnou kamerou z jednoho místa, nýbrž „montovat“ jej z řady kratších záběrů, z celků a detailů. Pro toto „inženýrské“ pojetí montáže jako racionálního organizování (filmový režisér je konstruktér, technik a práce na filmu je analogická s prací v dílně nebo továrně) se Kulešov inspiroval žánrem, který velmi obdivoval – americkou groteskou s její stříhově dynamizovanou akcí (prvky grotesky také uplatnil ve svém satirickém filmu *Neobyčejná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků*, 1924).

Kulešovův význam také spočíval v tom, že položil teoretické základy filmového herectví. Od herců požadoval speciálně filmový herecký projev. Herce, který disponoval svým charismatem a „fotogenickým“ vzezřením, nazýval „naturščik“, mohli bychom říci typ. Kulešov vychoval řadu vynikajících filmových herců oproštěných již od divadelních gest a grimas obvyklých v celé tehdejší kinematografii.

„Kulešovův efekt“

Z Kulešovovy teorie a experimentálních pokusů, které realizoval spolu s **Vsevolodem Pudovkinem**, proslul především ten, který je označován jako tzv. „Kulešovův efekt“. Kulešov s Pudovkinem učinili pozoruhodný pokus. Z jakéhosi filmu vybrali detail tváře oblíbeného herce ruského předrevolučního filmu **Ivana Mozzuchina**, který se vyznačoval tím, že Mozzuchinova tvář měla zcela pokojný, bezpříznakový výraz. Tento záběr ve třech rozličných sestavách smontovali s jinými záběry. V první kombinaci vzápětí za Mozzuchinovou tvář následoval záběr stolu s talířem polévky. Z tohoto montážního spojení přirozeně vyplynulo, že Mozzuchin se dívá na tuto polévku. V druhé variantě spojili Mozzuchinovu tvář se záběrem rakve s mrtvou ženou. V třetí kombinaci za jeho tvář následovalo drobné děvčátko, jak si hraje s plyšovým medvídkem. Když tyto tři montážní sestavy promítli obecnstvu, které dopředu nic nevědělo, tak dosažený výsledek byl nad jejich očekávání. Diváci nadšeně oceňovali Mozzuchinovo „dokonalé herectví“. Vzpomínali na jeho zachmuřený výraz nad zapomenutou polévkou. Diváky dojal hluboký žal v jeho očích při pohledu na nebožku a očaroval je Mozzuchinův úsměv, s kterým obdivoval hru děvčátka. Ve skutečnosti však ve všech třech příkladech šlo o jediný záběr tváře, který sám o sobě vůbec nezapůsobil. To, co na diváky působilo (aniž by si to uvědomovali), byl účinek stříhové skladby, která dokázala dát totožnému záběru v rozdílném montážním kontextu jiné významy.

Kulešovův efekt byl, jak jsme připomenuli výše, dlouho pokládán za „vědeckou“ záruku všemocnosti montáže. Později se však vyskytly názory, z nichž vyplynulo, že tento

*Lev Kulešov:
průkopník
montážního
myšlení*

*Montáž
organizuje
krátké záběry*

*L. Kulešov
a filmové
herectví*

Síla montáže

B. Balász:
kritika
Kulešovova
efektu

proslulý experiment naprosto neopravňuje k teoriím o svrchovanosti montáže. Např. maďarský teoretik a filmový scénárista **Béla Balázs** v důležité teoretické knize *Duch filmu* (1930) tvrdí, že montáž v kinematografii je „všemocná“, protože být musí: i ve dvou filmových záběrech položených zcela nazdařbůh vedle sebe (juxtapozice) divák dokáže odkrýt nějakou souvislost, nějaký „sled“. Tohle jediné podle Balázse ukazoval Kulešovův montážní experiment. (K tomuto názoru Balázs došel prostřednictvím úvah nad filmovým detailem, který ve své teoretické koncepci považuje za základní výrazový prostředek filmu. Podle Balázse montáž organizuje čas ve filmu, odkrývá tvarové vztahy a řídí rytmus duševních asociací. Stanoví, kam mají být vloženy detailní záběry, kde má být sekvence přerušena detailem, aby byla dramaticky funkční.) Podobný názor jako Balázs vyslovil v práci *Estetika a psychologie filmu* (1963) také **Jean Mitry**, podle něhož síla montáže jako vnitřního vázání (významová indukce) jednoho záběru na druhý ve filmu působí, ať už chceme, nebo ne. Musí jí však být užíváno vědomě.

V každém případě význam Kulešovových pokusů je nezpochybnitelný v tom, že uplatňoval montáž již nejen jako technický, nýbrž jako záměrně umělecký prostředek dramatické stavby filmu. Neobjevil ještě její ideově vyjadřovací možnosti, což je zásluhou především **Ejzenštejna** v dalším období sovětského filmu.



PUDOVKIN, V. I. *Film, scénár, režia*. Bratislava: Tatran 1982.

3.2.2 Sergej Ejzenštejn

Teoreticky nejdůslednějším a nejvzdělanějším představitelem sovětské montážní školy byl filmový režisér **Sergej Michajlovič Ejzenštejn** (1898–1948). Na Ejzenštejna vedle celé řady jiných inspirací silně zapůsobily Kulešovovy experimenty, zvláště pojetí montáže jako rytmického sledu krátkých záběrů. Ejzenštejnovy teoretické spisy podle řady filmových odborníků údajně dokazují, co je to skutečný „fanatismus montáže“. Např. francouzský teoretik **R. Micha** napsal, že Ejzenštejn byl tímto pojmem natolik posedlý, že jej viděl všude, dokonce ještě před vznikem montáže jako takové. Řadou příkladů z literatury, dramatického nebo výtvarného umění Ejzenštejn došel ke zjištění, že montážní myšlení a technika se projevují ve všech druzích umění. Stačilo mu, že **Dickens**, **Shakespeare**, **Puškin**, **Leonardo da Vinci** nebo dvacet jiných postavili vedle sebe dvě myšlenky, dvě témata nebo dvě barvy, a už v tom viděl projevy montážního myšlení, předjímající kinematografické vyjadřování. Ejzenštejn ve všem viděl předem „rozstříhané“ složky, které potom důmyslná manipulace montuje. Z tohoto důvodu kategoricky odmítal jakékoliv projevy popisného realismu ve filmu. Nepřipouštěl, že by bylo možné natáčet nějakou scénu souvisle v jednom dlouhém záběru. Takové filmové zachycování reality nazýval „naturalistickým“ vyprávěním, které nedosahuje uměleckých kvalit, jež může zaručit tzv. „patetické“ nebo „organické“ vyprávění, jímž je důsledně rozzáběrováný (na jednotlivé záběry rozložený) a smontovaný příběh.

Nejde však jen o „nějak“ smontovaný příběh. Jde o příběh, který musí být smontovaný z „nějakého“ hlediska a musí mít „nějaký“ význam. Protože (zjednodušeně řečeno) Ejzenštejn byl komunist, tak toto hledisko bylo politické a význam ideologický. Odhlédneme-li prozatím od politické motivace celé věci a zaměříme se na její estetiku, tak Ejzenštejn přišel se zcela novou myšlenkou filmové rekonstrukce reality. Této realitě nestačilo ponechat přirozený smysl v její vjemové doslovnosti, bylo nutné jí dodat úmyslný (ideologický) význam.

Pro řadu filmových teoretiků z tohoto důvodu Ejzenštejn představoval ztělesnění „manipulačního ducha“, který reálnému světu vnucuje význam, jenž v něm není obsažený.

S. Ejzenštejn:
montáž je
princip umění
vůbec

Montáž
je nástroj
filmového
myšlení

Montáž ideově
a ideologicky
přetváří realitu

Tito oponenti zpravidla příliš nepřihlíželi k fikčnímu rozměru umění a k celkovým „montážním“ aspiracím epochy, v níž ruský režisér tvořil. Tato epocha se vyznačovala zájmem o montáž i jinde než na filmovém plátně. Byla tu inženýrská technika, konstruktivistické divadlo, řemesla. Ejzenštejn původně studoval v Petrohradě techniku, sám prohlásil, že jeho slavná teorie „atrakcionů“ byla inspirovaná montáží trubkových dílů, které používají inženýři, a také technikou skládání užívanou v cirkusech a music-hallech. Před filmovou režii byl Ejzenštejn součástí mladého avantgardistického sovětského divadla; obdivoval čínské divadlo Kabuki, které pokládal za nečistší produkt montáže; psal do Majakovského časopisu Lef, režíroval pro Proletkult a Mejercholdovo divadlo atd.

*Montáž
„atrakcionů“*

„Montáž atrakcionů“ a hegelovská inspirace Ejzenštejnovy montážní dialektiky.

Vsevolod Pudovkin a **Sergej Ejzenštejn** ve 20. letech přikročili k teoretickému rozlišování různých typů montáže. Pudovkin podle Ejzenštejna používal montáž jako „epický“ princip, jako prostředek rozvíjení myšlenky pomocí jednotlivých záběrů. Ejzenštejn naproti tomu pojímal montáž jako „dramatický“ princip. Vztah mezi záběry chápal spíše jako srážku než vazbu a vytvořil teorii zabývající se vztahy mezi prvky jednotlivých záběrů i záběry jako celými jednotkami. Nazval ji „montáž atrakcionů“. (V českých překladech Ejzenštejnových spisů se lze často setkat s nesprávným překladem „montáž atrakcí“. Novotvar „atrakcion“ Ejzenštejn vytvořil podle terminologie soudobé vědy, např. podle označení typu „elektron“ nebo „neutron“.)

*Montáž
jako epický
a dramatický
princip*

Ejzenštejnova montážní teorie („montáž atrakcionů“) má úzkou vazbu k dialektickému materialismu, který je spolu s materialismem historickým základní součástí filozofie marxismu, která byla oficiálně přijata jako vědecký světový názor v komunistickém Rusku (zde také byla zvlgarizována v tzv. „marxismu-leninismu“ a povýšena na státní ideologii). Marxistická dialektika byla samotnými marxisty (přímými Marxovými žáky) charakterizována jako učení o obecných zákonitostech pohybu a vývoje přírody, společnosti a člověka, vycházející z filozofie velkého systematika německého idealismu **Georga Wilhelma Friedricha Hegela** (1770–1831). Podle Hegela je veškerou prioritou rozum. Všechno bytí je ztělesněním myšlenky a všechno dění je v podstatě pohybem pojmu. Myšlení a bytí pak mohou být prohlášeny za totožné a z toho Hegel vyvodil, že všechno rozumné je skutečné a všechno skutečné je rozumné. Předmětem Hegelovy filozofie je pohyb ducha k absolutnu jakožto rozklad původní nevlastní jednoty do vzájemně protikladných stavů (teze-antiteze) a její následné obnovení na vyšší úrovni (synteze). V tomto základním dialektickém schématu teze-antiteze-synteze je vším skutečným vývoj a jeho impulzem je rozpor. Rozpor není myšlením zrušen, ale popřen, uchován a pozvednut na novou, kvalitativně vyšší úroveň (aufheben).

*Filozofická
inspirace:
G. W. Hegel*

*Dialektická
metoda:
teze-antiteze-
synteze*

Dialektický materialismus, z něhož Ejzenštejnova montážní koncepce vychází, vznikl aplikací Hegelovy dialektické metody na materialistické pojetí skutečnosti. Podle marxistické dialektiky příroda, společnost i duchovní realita jsou projevem pohybu objektivně existující hmoty, v němž lze stanovit tři základní zákony: jednoty a boje protikladů (tzv. zákon rozporu, jenž je „jádrum“ dialektiky, zdrojem vývoje), zákon přechodu kvantity v kvalitu (určuje konkrétní probíhání tohoto vývoje) a konečně zákon negace negace (udává směr dialektického vývojového procesu).

To, co Ejzenštejn nazýval „montáží atrakcionů“ (a později např. „polyfonní montáží“, „intelektuální montáží“, „metaforickou montáží“ nebo „vertikální montáží“), nebylo nic jiného než tato Hegelem inspirovaná metoda dialektického materialismu, pro kterou se montáž jevila jako ideální místo k vyjádření ideových a politických stanovisek. Filmové umění pro Ejzenštejna nezačínalo v okamžiku, kdy se kombinují a montážně spojují různé kousky filmu, ale v okamžiku, kdy se tímto postupem dosáhne konkrétního ideového

*Intelektuální
montáž*

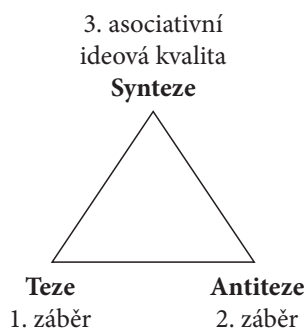
výsledku. Jestliže Ejzenštejn píše, že „síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňují divákovy emoce a intelekt“, tak má především na mysli její politickou a ideologickou sílu, vyplývající z divákovy citové a rozumové angažovanosti na filmové formě.

Ejzenštejn to jasně vyjádřil ve vynikající studii *Dialektický přístup k filmové formě* (1929), kde mluví o tom, že filozofické základy dialektického materialismu spočívají v dynamickém pojmání věci a v umění se tento dynamicko-dialektický princip projevuje spontánně jako srážka. Montáž je současně projevem i nástrojem této srážky, která zahrnuje všechny tři zákony materialistické dialektiky (jednoty a boje protikladů přechodu kvantity v kvalitu a negace negace) na základě hegelo-marxistické trojčlenky: teze-antiteze-synteze.

Montáž je
významová
srážka

Podle Ejzenštejnova pojetí „montáže atrakcionů“ se záběr jako montážní jednotka („buňka“ montáže) „rozšiřuje“ ve smyslu dialektického vývojového skoku. Dva vedle sebe položené obsahově nesouvztažné záběry se stříhově „srazí“, přičemž se „nezničí“, nýbrž z této srážky uvnitř a mezi záběry zdůrazňujícími a prohlubujícími význam každého z nich vznikne třetí dialektická kvalita: abstraktně povýšený univerzální smysl – pojem, který oba záběry ideologicky a emocionálně zevšeobecňuje. V tomto dialektickém smyslu představuje pro Ejzenštejna „montáž atrakcionů“ kvalitativní významový skok od montážního obrazu do sféry montážního pojmu, tedy do sféry montáže jako prostředku k formulování politicky motivovaných ideových tezí.

Graficky můžeme tuto záběrovou dialektiku vyjádřit pomocí základního relačního trojúhelníku takto:



Montáž ve
filmu „Stávka“

S aplikací tohoto teoretického přístupu na konkrétní montážní řešení se např. setkáváme v Ejzenštejnově celovečerní prvotině *Stávka* (1925). *Stávka* byla Ejzenštejnovými odpůrci nazývána „katalogem příměrů“. I když šlo o hanlivou charakteristiku, byla jí nevědomky do značné míry vystižena novost Ejzenštejnových montážních postupů a jeho poetiky, která vyzrála ve filmu *Křižník Potěmkin* (1925) a dále byla „barokizována“ ve filmech *Deset dní, které otřáslý světem* (1927) a *Generální linie* (1929). Ve *Stávce*, jak napsal náš filmový kritik a teoretik **Jaroslav Boček**, „nebylo poprvé v dějinách kinematografie téma zformováno do zápletky, do příběhu, ale bylo vyloženo zřetěžením obrazů, výjevů, emocionálních úderů, příměrů zastupujících detailů, kompozicí a rytmem montáže“. Z dnešního odstupu tyto formální novotvary působí nechtěně komicky, to však nijak nesnižuje jejich historický význam. Ejzenštejn v tomto filmu např. obrazově přirovnává carskou policii a její placené špicly ke zvířatům. Jeden špicl má krycí jméno Buldok, druhý Sova, třetí Opice. Respektuje tato označení Ejzenštejn nechává dlouze prolínat jejich detaily tváří s detaily zvířat, jejichž přízvisko nesou. Toto přirovnání bylo často vnímáno jako školometský příklad filmové metafory, méně však již bylo přihlíženo k tomu, že zde byla vyjádřena základní kvalita ejzenštejnovské montáže, na hony vzdálená Griffithovu montážnímu paralelismu. *Stávka* však vešla do dějin filmové teorie jinou scénou, chápanou rovněž

Filmová
metafora

vyjádřil „nadmárodní“ pocit „všeobecné Hodiny, která v okamžiku vítězství dělnické třídy udeřila v osudech národů“. V tomto filmu se vyskytují i jiné příklady „intelektuální“ montáže. Např. montáž konfrontující historickou postavu Kerenského s Napoleonovou soškou, generála Kornilova s bustou Alexandra III. A pak postupně Kerenského a Kornilova s Napoleonem, potom se stříhově konfrontují dvě Napoleonovy sošky, které se střídavě objevují jako sokové. Tato montáž vyvolává sled významových střetnutí, v jejichž vyústění je sochou znázorněný diktátor ideologicky pravdivější než diktátor ztělesňovaný hercem. Pokud bychom to vyjádřili trochu jinak, tak Ejzenštejn docílil toho, že postava diktátora ztvárněného hercem se touto montáží prodchla, obohatila a objasnila pravdou postavy znázorněné sochou.

Pokus
o zfilmování
„Kapitálu“

„Intelektuální montáž“ Ejzenštejn chápal jako dialekticky konfliktní formu, která se procesuálně pohybuje „od obrazu k pocitu, od pocitu k tezi, od citového vzrušení k myšle-
ní“. Vyvrcholením této koncepce mělo být experimentální zfilmování **Marxova Kapitálu**. Mj. i tento záměr prokázal, že teorie „intelektuální montáže“ měla svá úskalí, neboť jednotlivé záběry natolik významově zatěžovala, že se staly pro diváka nesrozumitelné, divák s nimi ztratil kontakt a nepochopil tvůrčí záměr.

Japonské
piktogramy
a ideogramy

Ejzenštejnova teorie dialektické montáže („montáže atrakcionů“) byla vedle „hegelo-marxismu“ rovněž ovlivněna studiem japonských symbolických piktogramů a ideogramů (piktogramy a ideogramy jsou grafické, zpravidla obrázkové znaky, které označují pojem nezávisle na tom, jak se pojmenovává /klasickým piktogramem je např. panáček a panenka na dveřích záchodu/). Japonci ze dvou oddělených symbolů vytvářejí jednotný smysl. Např. symbol pro „psa“ + symbol pro „čelisti“ se nerovná nebo nevytváří ideogram „psí čelisti“, jak by se dalo jednoduše předpokládat, ale ideogram pro „štěkáni“.

dítě + ústa = výkřik
ptáček + ústa = zpěv
nůž + srdce = smutek
voda + oko = pláč
dveře + ucho = poslušání

Montáž dělá
ze záběrů
ideologické
ideogramy

Obraz ve filmu
je významově
bohatý znak

V této souvislosti zopakujeme již řečené. Jelikož podle Ejzenštejnovy koncepce všechno získává svůj význam prostřednictvím montáže, tak obsahu záběrů je nutno dát maximální hutnost a výraznou expresivní sílu, aby se z nich staly symbolické znaky – ideologické ideogramy. Montážním seřazením těchto znaků, jejich „srážkou“ se objevuje nová kvalita – pojem. Proto také Ejzenštejn vedl tvrdošíjný boj proti „ideologii filmového záběru s jedním významem“, která hlásá, že obraz na plátně není ničím jiným než tím, čím je, a omezuje se pouze na to jediné, co ukazuje. Ejzenštejn naopak tvrdí, že obraz na plátně má větší význam než jenom to, co znázorňuje, víc na něm záleží jako na ideově motivovaném znaku než na materiálnímu nositeli.

Křižník Potěmkin

Historický
význam filmu
„Křižník
Potěmkin“

Jak se „montáž atrakcionů“ a dialektické pojmání montážního tropu konkrétně projevíly v Ejzenštejnově tvorbě, budeme dokumentovat analýzou jeho nejslavnějšího filmu *Křižník Potěmkin* (1925), který natolik ovlivnil budoucí možnosti filmového vyjadřování, že byl bruselskou anketou filmových historiků v roce 1958 vyhlášen jako „nejlepší film všech dob“. V tomto filmu Ejzenštejn zpracoval skutečnou událost vzpoury námořníku na křižníku Potěmkin v roce 1905. Novátorsky využil dosavadní zkušenosti svého uměleckého vývoje v oblasti filmového vyjadřování, nechal se inspirovat postupy výtvarného umění, dramatu, literatury a hudební harmonie. Originalita díla se především projevila svou

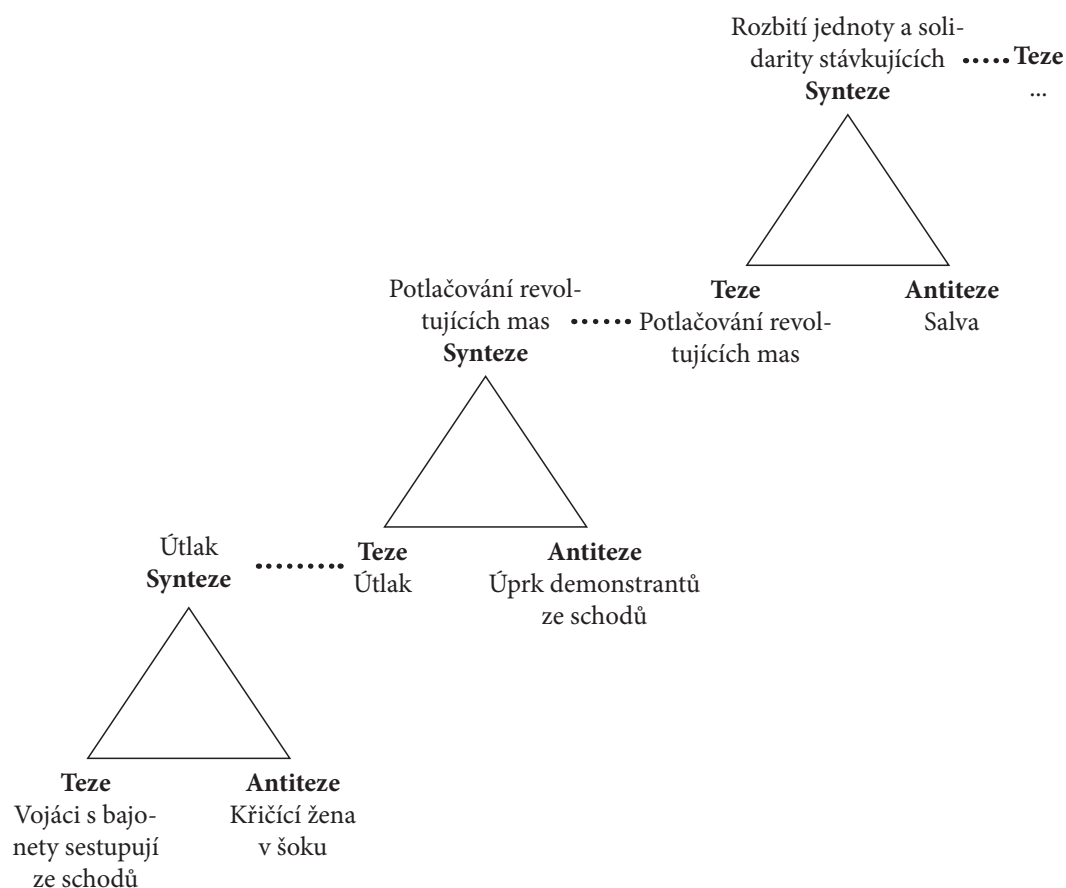
organickou jednotou v montážních kompozicích masových scén, v klasické konstrukci dramatu bez přítomnosti individuálního hrdiny, v narůstání patosu a dramatického napětí rytmickým střídáním záběrů a dramaturgickým využitím mezititulků.

Ejzenštejn pro film zvolil formu antické tragédie, kterou rozdělil do pěti „dějství“, vybudovaných podle přesných pravidel a realizačních postupů, které do té doby neměly v dějinách kinematografie obdoby:

Struktura filmu

1. „**Lidé a červi.**“ Expozice života na lodi.
2. „**Drama na zádi.**“ Nespokojenost se zkaženým masem, vrcholící vzpourou.
3. „**Mrtvý volá.**“ Pohřeb zastřeleného námořníka Vakulinčuka, solidarita oděského obyvatelstva se vzbouřenými námořníky, demonstrace.
4. „**Oděské schodiště.**“ Sbratření obyvatel Oděsy s námořníky, masakr na oděských schodech.
5. „**Setkání s eskadrou.**“ Proplutí Potěmkina mezi flotilou na širé moře, když posádky lodí odmítly na něj střílet.

Každá z těchto pěti epizod má svoji expozici, vyvrcholení a závěr, představuje pohyb dialektických relačních trojúhelníků s vrcholy teze-antiteze-synteze, které se s vývojem děje poslopně rozšiřují, dělí a syntetizují. Např. část slavné sekvence masakru na oděském schodišti ze čtvrté „epizody“ bychom mohli graficky v záběrovém rozvrhu vyjádřit asi takto:



Sekvence masakru na oděském schodišti vděčí za svou obrazově dramatickou sugestivnost právě této specificky dialektické koncepci. Zde se nejvíce „prozrazuje“ Ejzenštejnova

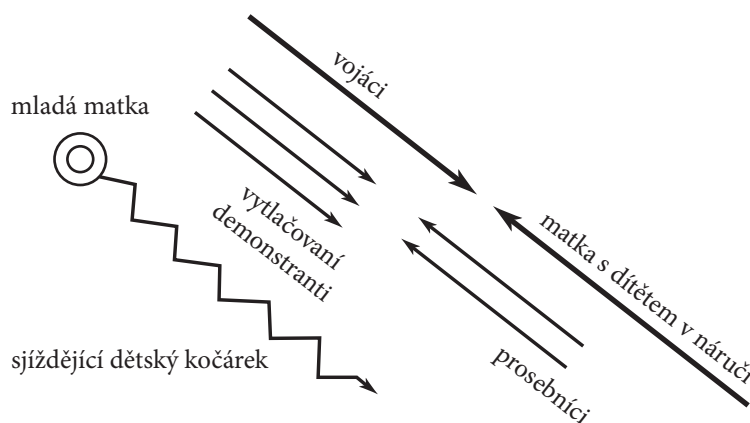
Budování
dramatického
napětí

montážní metoda, založená na dlouze opakovaném kontrastu mezi detaily obličejů ze sympatizujícího davu a mezi polocelky mechanicky pochodujících vyleštěných holínek vojáků. Automatizovaná krutost pochodového kroku a pravidelnost rytmických salv přesahuje význam vlastní scény a stává se podobenstvím o bezduché krutosti carismu. Co je však ještě podstatné, mezi celkovými záběry a detailními záběry vzniká v této scéně vizuální, smyslové a co do účinnosti pravidelné dramatické napětí. Právě ono napětí Ejzenštejn vypracoval s matematickou přesností a pečlivostí podle teorie proporčnosti, která je v oblasti výtvarného umění známa jako tzv. teorie „zlatého řezu“. V této souvislosti si můžeme připomenout část jeho vlastního rozboru schodištní scény ze stati *Organičnost a patos v kompozici filmu „Křižník Potěmkin“* (1938):

Organizace
pohybu
a rytmu

„Tempo se zvyšuje. Rytmus se zrychluje. A tu při vyvrcholení se pojednou pohyb **dolů** mění ve zpětný pohyb **vzhůru**: **závratný** pohyb **davové scény** (dolů) **přeskakuje** v **pomalý slavnostní** pohyb jediné postavy matky, **nesoucího mrtvého syna** (vzhůru). **Dav**. Závratný pohyb laviny. **Dolů**. A nenadále: **Jediná** postava. Slavnostní pomalý pohyb. **Vzhůru**. Ale jen okamžik. A znovu **zpětný skok** do pohybu **dolů**. Rytmus se zrychluje. Tempo se zvyšuje. A náhle **běh davu** je vystřídán **řítícím se dětským kočárkem**. To není jen rozdíl ve stadiích **tempa**. To je kromě toho **i skok v metodě předvádění** – od figurálního k fyzickému – skok, jenž mění představu o řízení. Proto **detailní** záběry **přeskakují** do **celkových**. **Chaotický** pohyb (davu) do **rytmického** (vojáků). Jeden druh pohybu (běžící, padající, řítící se lidé) – do dalšího stadia téhož tématu pohybu (řítící se kočárek). Pohyb **dolů** do pohybu **vzhůru**. Mnoho výstřelů z **četných** pušek – do jediného výstřelu z **jednoho** děla křižníku.“ (zvýraznil S. M. Ejzenštejn)

Ejzenštejnem popsanou situaci můžeme graficky vyznačit takto (doplnění nákresu):



Ejzenštejn ve filmu konfrontoval revoluční rozvášnění s chladným vražděním tyranské moci. K tomu, aby toto střetnutí bylo dramaticky působivé, se uchýlil ke kompozičně nejrozmanitějším prostředkům, a přesto ve výstavbě scény není nic nepatřičného nebo nepřehledného. Její rytmická konstrukce, ustavičná konfrontace protikladů, nepřetržité střetávání vyvolává nejen pocit patosu, ale i pocit organického řádu a geometrické proporcionality. Ejzenštejnův film dokázal, že k sebezpatetičtějšímu tématu nelze dojít jinak než znázorněním bezpočtu drobných záběrů, zlomků, nikoli trvalým dramatickým napětím. Tato základní dialektika části a celku „malého“ a „velkého“ platí pro film obecně. Týká se zmíněné dramatickosti, střídání velikostí záběrů, frekvencí rytmů a vůbec neustálé proměny veškerých kvalit.

Dialektika
části a celku

Všech pět aktů filmu je zahlceno množstvím pohybu a protipohybu fyzického dění. Ejzenštejn jej však „protkává“ různými poetickými rytmickými a plastickými nápady, různými kompozičními prvky, které rozvíjejí mohutnost základního tématu bratrství a revoluce. Za příklad může posloužit slavná „montáž atrakcionů“ tří kamenných lvů, která se významově kóduje v jednoznačný symbol dělnické vzpoury a revolučního vzepětí. Jiným klasickým příkladem je skřípec (lorňon) lodního lékaře, kterého při vzpouře námořníci hodí přes palubu hned za červivým masem. Tento skřípec se v izolovaném záběru směšně houpe na laně a znamená něco jiného než přímo ukazuje. Patří neoblíbenému lodnímu lékaři, označuje jeho osobnost i její nepřítomnost, ukazuje, že z jeho arogantní zpupnosti zůstala pouze tato groteskní část, tento módní doplněk, který v rámci označování má také svou ideologickou funkci – vypovídá totiž, že současně s lékařem byla „hozena přes palubu“ i carská aristokracie a společenská třída, k níž náležel. Na tomto příkladě Ejzenštejn demonstroval, jak samostatný filmový záběr (obraz) něco znamená, jak funguje coby ideově motivovaný znak, který svůj význam odvozuje i z kontextu jiných záběrů (než byl lékař vyhozen z lodi, tak bylo Ejzenštejnem na skřípec v předchozích záběrech upozorňováno; lékař si s ním hrál, neustále ho nosil, dotýkal se jej).

Příklady
„montáže
atrakcionů“

Záběr jako
ideologicky
motivovaný
znak

Takto bychom mohli analyzovat jednu epizodu za druhou. Závěrem uvedme obecnou pozoruhodnost. Ve *Stávce* jsou Ejzenštejnovy montážní postupy snadno čitelné, protože jsou ostře konturovány a často se vymykají z filmu jako celku. Naproti tomu v *Křížníku Potěmkin* jsou na první pohled neodhalitelné, film svou patetickou kompozicí, svou formální harmonií a uceleností budí dojem prostoty a jednoduchosti, který přijímáme jako samozřejmý.

EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis 1961.

- Z výše uvedené knihy si přečtete studii „Dickens, Griffith a my“.
- Zkratkovitě, v bodech, si vypište přednosti, jimiž Ejzenštejn charakterizuje sovětské pojetí montáže.



3.2.3 Vsevolod Pudovkin

Vsevolod Illarionovič Pudovkin (1893–1953) patřil vedle S. M. Ejzenštejna k teoreticky nejdůležitějším představitelům ruské montážní školy. Jeho realistická orientace byla rovněž spojena s marxistickou filozofií a estetikou, obohacenými zájmem o ruskou klasickou literaturu (L. N. Tolstoj, M. Gorkij) a divadlo (K. S. Stanislavskij a jeho Moskevské umělecké divadlo – MCHAT).

Pudovkinův teoretický zájem byl vedle montáže soustředěn především na problematiku filmového scénáře, režii a filmové herectví. Jeho první knihy *Filmový režisér a filmový materiál* (Kinorežissjor i kinomaterial) a *Filmový scénář* (obě 1926) byly o dva roky později vydány v Německu pod souhrnným názvem *Film Regie und Film Manuskript*. O rok později vyšel jejich anglický překlad *Film Technique*. Co se týká české oblasti, tak na mezinárodní ohlas Pudovkinových prvních dvou knih bylo reagováno poměrně brzy. V roce 1932 vyšel z pera Lubomíra Linharty jejich překlad pod názvem *Od libreta k premiéře*.

Práce
V. Pudovkina

Montáž

Ve svých teoretických pracích Pudovkin vycházel podobně jako ostatní představitelé sovětské montážní školy z teze o dominantním postavením montáže (stříhové skladby). Pudovkin vyšel z koncepce Kulešova, který montáž považoval za základ „uměleckosti“ filmu, jež se řídí rytmickými zákonitostmi, délkou záběrů a pohybů v nich obsažených. Pudovkin tuto koncepci osobitě prohloubil především tím, že montáž přirovnal k procesům lidského dialektického myšlení: *„Montáž je neoddělitelná od myšlenky. Myšlenky analyzující, myšlenky kritické, myšlenky syntetizující, spojující a zobecňující.“* Kromě toho ji rozšířil na celý pojem filmové tvorby. Podle Pudovkina montáž ve všech specifických významech, které se k ní vztahují (slepování záběrů, střih, rytmický princip), je ve skutečnosti základem filmové tvorby. Jednotlivý, izolovaný záběr nelze podle Pudovkina chápat ani jako malý kousek filmu, je to pouze surovina, fotografie skutečného světa. Od fotografie k filmu, od fotografického záznamu („obtisku“ reality) je možné přejít právě jen montáží. V nejširším možném pojetí tedy montáž Pudovkinovi splývala s kompozicí filmu:

V. Pudovkin:
montáž je
analogická
lidskému
myšlení

Pudovkinova
definice
montáže

„Montáž v mé zatímní definici neznamená sestavování celku z částí, neznamená slepování filmů z jednotlivých kousků nebo rozstříhání natáčené scény na kousky; nenahrazují tímto slovem ani poměrně mlhavý, formální pojem ‚kompozice‘. Montáž si sám pro sebe definuji jako všestranné, všemožnými postupy dosažené odhalení a objasnění souvislostí jevů reálného života ve filmovém díle. (...) Montáž je novou, filmovým uměním objevenou a rozvíjenou metodou odhalování a jasného zobrazování všech souvislostí – od zcela povrchních až k těm nejhlubším – existujícím v reálné skutečnosti.“

Pudovkin se podrobněji zabýval zvláště teorií vzájemných vztahů mezi záběry, známou jako „relační střih“ nebo „vazba“. (Dotkli jsem se jí v souvislosti s příspěvkem ruských formalistů a **Jana Kučery**, který ji u nás rozvíjel. Jde o teorii „otázek a odpovědí“, podle níž význam určitého záběru je dán jeho kontextovou funkcí, významovým zapojením do sledu záběrů předchozích a následujících.) V této souvislosti rozlišoval vzhledem k dosahovaným významům pět základních metod montáže:

V. Pudovkin:
metody
montáže

1. Antitezi.
2. Paralelní montáž.
3. Symbol.
4. Synchronii.
5. Leitmotivickou montáž.

Na rozdíl od **Ejzenštejna** byla Pudovkinova estetická koncepce montáže podřízena logickému a rytmickému rozvoji vypravování (tzv. epický princip). Rozdílné také bylo jejich pojmání filmového „hrdiny“. Ejzenštejn ve svých filmech propagoval koncepci masy jako „kolektivního hrdiny“. Naproti tomu Pudovkin přišel s koncepcí „individuálního hrdiny“, který ovšem význam revoluční masy zástupně nese, protože tato jeho myšlení a konání zásadním způsobem formuje.

Pojetí hrdiny

Pudovkinovy filmy *Matka* (1926), *Konec Petrohradu* (1927), *Bouře nad Asií* (1928) znázorňovaly proces revolučního uvědomění v proměně myšlení hlavních hrdinů. Na jejich individuálních osudech byl typizován kolektivní osud ostatních.

Scénář a filmové herectví

Při rozšíření montáže na celý proces vedoucí ke vzniku filmového díla se Pudovkinova pozornost soustřeďovala na scénář jako „železný program“ montážně-rytmického rozvrhu celého filmového díla. Pudovkin mezi scénáristou a režisérem nečinil ostrého rozhraní, neboť filmové dílo je podle něj výsledkem sjednocení dvou etap: scénáristicko-přípravné a režisérsko-realizační.

Pudovkinovo pojetí herectví ve filmu bylo silně ovlivněno principy Stanislavského metody herecké tvorby. S tím souvisela také skutečnost, že do svých filmů obsazoval profesionální herce, většinou členy moskevského MCHATu, kde Stanislavskij pedagogicky působil. Pudovkin přísně odlišuje filmové herectví od konvencí herectví divadelního. Zvláště se zabýval otázkou funkčního začlenění herecké tvorby do celkové stříhové-skladebné struktury filmového díla. Podle jeho koncepce má režisér ovládat osobité umění budovat postavu z jednotlivých záběrů, aniž by přitom jako **Kulešov** se svým pojetím herce-typu redukoval herce jako živého člověka na pouhý mechanický prvek ve filmové stavbě. To, co herec celou dobu natáčení po kouscích vytváří před kamerou, je podle Pudovkina jenom nezpracovaná látka. Konečná filmová postava se na plátně zrodí až po režijním sestřihu, kdy přijde do styku s třetí složkou účinku uměleckého výtvoru – divákem.

Požadavky
na filmové
herectví

PUDOVKIN, V. I. *Film, scénář, režia, herec*. Bratislava: Tatran 1982.

- Seznamte se s Pudovkinovou knihou, jeho názory na filmové herectví a spolupráci s Kulešovem.



3.2.4 Dziga Vertov

Zcela zvláštní teoretické postavení v rámci sovětské montážní školy zastával tvůrce dokumentárních filmů **Dziga Vertov** (vl. jm. Děnis Arkaděvič Kaufman, 1896–1954). Teoretické uvažování Dzigy Vertova o filmu bylo ovlivněno jeho ranými experimenty s básnickým rytmem a především zvukem, které prováděl v tzv. „laboratoři sluchu“, jak nazýval metodu a místnost, v níž se zabýval pokusy montážně organizovat slyšení, a to tím způsobem, že pomocí fonografu zachycoval a kombinoval reálné zvuky na principech hudební kompozice nebo prováděl pokusy s gramofonovými záznamy, z jejichž úryvků montoval nová hudební díla. Montáž těchto zvukových záznamů připomínala pozdější postupy tzv. „konkrétní hudby“ a stála za prohloubením Vertovova citu pro filmovou montáž.

3.2.4.1 Teorie „kinooka“

Kolem roku 1919 Vertov kolem sebe soustředil skupinu mladých dokumentaristů, kteří se začali nazývat „kinookové“. („Kinooko“ – novotvar znamenající „filmové oko“. „Oko“ je dnes zastaralé slovo, v současné ruštině platí nový výraz „glaz“.) Skupinu vedle Vertova a jeho bratra, slavného kameramana **Michaila Kaufmana** (snímal např. Vertovův známý experimentální film *Muž s kinoaparátom*, 1929), tvořili dále kameramani **Michail Lemberg**, **Ivan Beljajev** a pozdější Vertovova žena, střihačka **Jelizaveta Svilovová**.

Koncepce
„kinooka“

Základní ideou této skupiny bylo pojmání „kinoooka“ jako toho, co nevidí lidské oko, jako rychlého (rapidního) optického oka, kterým je možné proanalyzovat viditelný svět lépe než lidským zrakem. Vertov nadšeně píše: *„Kinoooko pojmáme jako mikroskop i teleskop času, jako negativ času, jako možnost vidět bez hranic a vzdáleností, jako řízení snímacího aparátu, jako teleoko, jako rentgenové oko, jako ‚žizň vrasploch‘.“* („Žizň vrasploch“ je obtížně přeložitelný výraz, který přibližně znamená „život přichycený při činu.“) „Kinoooko“ bylo Vertovem chápáno jako *„první rozvědka kamery ve skutečném životě“*, která umožňovala vedle montážní analýzy světa rozkrýt poetické formy kinematografie na faktech objektivní skutečnosti.

Požadavek
nestylizované
reality

Vertov ve svých úvahách zahrnutých především v jeho manifestech poněkud mysticky přisoudil „kinoaparátu“ (filmové kameře) poznávací a poetické schopnosti. Dokonce zašel tak daleko, že se jako filmař coby fyzická osoba přímo identifikoval s objektivem („okem“) kamery: *„Jsem přístroj, který vám ukazuje svět, jak jej mohu vidět jen já. Ať žije život takový jaký je! Kino-oko je kino – pravda.“* Podle Vertova a jeho „kinoooků“ by měly být kinematografické výrazové prostředky uplatňovány tak, aby dokázaly zprostředkovat „kinopravdu“ – tzn. pravdu poeticky vyjádřenou „okem“ filmového aparátu bez stylizace, bez nalíčených herců zachycených v okamžiku, když „nehrají“.

Formální
postupy
ve snímku
„Kinoooko“

Prvním takovým poetickým pokusem zachytit životní pravdu bez „výmyslů“, v její dynamice („žizň vrasploch“), byl snímek *Kinoooko* (1924), ideologicky založený na srovnání starého předrevolučního světa (reprezentovaného opilstvím, tuberkulózou a banditismem) se světem novým, porevolučním (reprezentovaným pionýry, zemědělstvím, všeobecnou kooperací). V tomto programovém filmu byly odkryty formální možnosti koncepce „kinoooka“ (proměnlivé rakursy, šikmé záběry, záběry obrácené „vzhůru nohama“ atd.). Kritika však shledala film formalistickým a chaotickým. Vertov se o něm vyjádřil: *„Byl to pokus učinit neviditelné viditelným, nejasné jasným, skryté zjevným, zamaskované odkrytým, hru nehrout, nepravdu pravdou – kinopravdou.“*

„Muž
s kinoaparátem“

Experimentální linii v činnosti „kinoooků“ završuje znamenitý *Muž s kinoaparátem* (1929) s „hlavní“ postavou kameramana (**Michail Kaufman**), který do dokumentárního materiálu filmu zavedl základní syžetovou rovinu a motivoval začlenění hraného materiálu. *Muž s kinoaparátem* nebyl jenom o pragmatice filmového natáčení, byl to také svérázný „film o filmu“, který zkoumal samotné výrazové prostředky kinematografického „jazyka“, včetně pokusu obrazově vyjádřit psychické stavy postav. Vertov o filmu napsal: *„Muž s kinoaparátem představuje filmové zpracování zrakových vjemů bez pomoci titulků (film bez titulků), bez pomoci scénáře (film bez scénáře), bez pomoci divadla (film bez herců a deklamování). Tato nová experimentální práce ‚kinoooka‘ míří k vytvoření skutečně mezinárodního filmového jazyka, k vytvoření absolutního filmového psaní (kinopisu), k úplnému oddělení filmu od divadla a literatury.“* („Kinopis“ znamená chápání filmu jako určitého druhu písma. To se objevilo např. v úvahách **Jeana Epsteina**, **Piera Paola Pasoliniho** nebo **Roberta Bressona**.)

3.2.4.2 Principy „kinoooka“

Smysl práce „kinoooka“ Vertov objasnil touto definicí: *Kino-oko – filmově vidím (tzn. vidím skrze kinoaparát) + kino píše (píše kinoaparátem) + kinoorganizují (tzn. montují).* „Kinoookové“ v rámci proklamování koncepce „revolučního“ filmu prosazovali naprostou odtrženost dokumentárního filmu od filmu komerčního, tzn. hraného nebo „uměleckého“. Tento základní postulat se odráží v řadě manifestů. K nejznámějším patří *MY* (*MY. Variant manifesta*, 1922), *Revoluce kinoooků* (*Kinoki. Perevorot*, 1924), *Základy „filmového oka“* (*Osnovnoje „kinoglaza“*, 1925), *Z historie kinoooků* (*Iz istorii kinokov*, 1929).

Vertovovy
teoretické
manifesty

V manifestu *MY* např. Vertov píše: „*My vyzýváme: – ven – ze sladkých objetí romancí, z otravy psychologického románu, ze sevření milostných příběhu divadla, zády k hudbě, – ven – do čistého volného prostoru se čtyřmi rozměry (3 + čas), za hledáním vlastního materiálu, vlastního metra a rytmu.*“

Podle „kinooků“ jsou montáž a rytmus hlavní prostředky kinematografické poezie, k jejímuž dosažení je nutné setrvat na těchto základních principech:

1. Montáž bezprostředních záznamů faktické skutečnosti.
2. Zohlednění vlastních možností filmového „oka“ kamery.
3. Vyloučení „režie“, bezprostřední snímání života („žizň vrasploch“) skrytou kamerou s využitím nezvyklých kamerových úhlů, jejichž smyslem je potlačovat tradiční divácké návyky filmového publika.

Principy „Kinooka“

3.2.4.3 Názory „kinooků“ na montáž

Vertovově skupině bývalo často vyčítáno, že zveličili úlohu dokumentárního filmu na úkor kinematografie hrané (narrativní), kterou bez milosti popírali. V manifestu *Kinooko* (Kino-glaz, 1925) shrnujícím názory „kinooků“ na montáž byla metoda dokumentárního filmu prohlášena za jedinou možnou metodu revoluční, proletářské kinematografie, kdežto hraný film byl považován za opiát, buržoazní shnilotinu. Montáž v hraném filmu „kinookové“ vnímali jako neautentický projev umělosti, jako mechanicky „otrocké“ slepování záběrů podle scénáře, zatímco v dokumentárním filmu montáž představovala analytický nástroj k prozkoumání světa, prostředek poetického zobecňování faktů. Dokumentární film podle nich montoval viditelný svět, sám život.

Vertovovské pojetí montáže

Vertovův kolega Kulešov, jak jsme již několikrát uvedli, stanovil jednoduché zásady popisné montáže, která dbala na předem racionálně rozvrženou organizaci záběrů vzhledem k filmovému prostoru. Vertov tuto metodu odmítal, režisér podle něho nemá „inscenovat“, ale zachycovat život takový, jaký je. Vertov neprojevoval jako Kulešov zájem o filmový prostor, ale o rytmus, o rytmické aspekty stříhové skladby (montáže), která měnila celkovou stavbu jeho filmů. Tím, že byla tato montáž oproštěná od prostorových hledisek, narušovala tradiční jednotu místa a času. V rámci filmové publicistiky (např. filmové žurnály *Kinopravda*) slučovala události časově i prostorově vzdálené, např. odlehlejší končiny Ruska, což bylo Vertovovi vytýkáno třeba ze strany **Viktora Šklovského**.

Základní činnost „kinooka“ Vertov kodifikoval do pěti bodů, obsažených v manifestu *Tvůrčí principy kinooků. Pracovní a výzkumná metoda* (1922):

Tvůrčí principy „kinooků“

1. *Pozorování.*
2. *Experiment.*
3. *Měření pohybů.*
4. *Filmové hypotézy.*
5. *Filmová záběr, filmový soud.*

S jejich teoretickou aplikací na montáž se setkáváme v manifestu *Kinooko* (1926), kde je vysloven názor, že montáž dokumentárního filmu začíná mnohem dříve než na stříhačském stole, neboť materiál „kinooka“ se montuje průběžně, od počáteční ideje vedoucí ke vzniku filmu až k jeho závěrečnému sestřihu. Vertov v tomto manifestu stanovuje 6 postupných stadií montáže:

1. *Montáž během pozorování* (tzv. kamerou „neozbrojené oko“). Orientace lidského oka na místě natáčení (výběr lokality, seznámení se s prostředím).
2. *Montáž po skončení pozorování*. První představa o zamýšlené organizaci montáže.

Stadia montáže

3. *Montáž při natáčení* (tzv. kamerou „ozbrojené oko“). Montáž ve smyslu kamerového výběru z reality.
4. *Montáž po skončení natáčení*. Tzv. „hrubý sestřih“.
5. *Výběr záběrů*. Smontování podle logické návaznosti jednotlivých záběrů.
6. *Závěrečná montáž*. Montážní přeorganizování všeho materiálu do precizní, konečné podoby.

3.2.4.4 Teorie „intervalů“

Teorie intervalů

Užší a intelektuálně komplikovanější pojetí montáže, coby zásadní ideové kvality vyjadřuje hudební naukou inspirovaná tzv. „teorie intervalů“, o níž se první zmínka nachází v Manifestu MY. Vertov zde píše o „hledání vnitřních rytmů každé věci“ a zmiňuje se o „intervalech“ jako o přechodových kvalitách, jako o „přechodech od jednoho pohybu k druhému, od záběru k záběru“. „Teorie intervalů“ chtěla vyjádřit princip, podle něhož se filmové dílo buduje na „intervalech“ chápaných jako „mezizáběrová dynamika“, tzn. jako vzájemný obrazový vztah mezi záběry, jako přechod od jednoho záběrového podnětu k druhému. V článku *Od filmového oka k radiouchu* (1929) Vertov chápe toto pojetí intervalů jako teorii „kinooka“, která je určena pětici těchto vztahů:

1. *Vztahem záběrů podle jejich velikosti* (detail, polodetail, celek atd.).
2. *Vztahem rakursů* (kamerových úhlů).
3. *Vztahem pohybů uvnitř záběru*.
4. *Vztahem světelného řešení*.
5. *Vztahem frekvencí, jimiž byly záběry snímány*.

„Kinooko“ chápané jako „teorii intervalů“ Vertov upřesnil zejména v článku *Jak se zrodilo a rozvíjelo Kinooko* (Rožděnice kinoglaza, 1929): „Pod intervalem se chápou takové toky, které vznikají mezi dvěma objekty. Intervalem v hudbě se nazývají toky, které se neustavují v notě, ale mezi dvěma notami mezi ‚do‘ a ‚mi‘, mezi ‚mi‘ a ‚si‘. Tady je horká voda, tady studená voda. Není horké ani chladné vody, ale přechod od horké k chladné. To, co se u záběrů nazývá srážkou jednoho záběru s druhým. Zkratka podle této teorie se působení filmu neodvíjelo podle záběrů, ale podle jejich výslednice, po linii intervalů.“

Vertovův názor na zvuk ve filmu

Zvuk je montážní kvalita

Vertovova „teorie intervalů“ původně počítala s dialektickým působením mezi dvěma obrazy. Tato dialektika se zásadně proměnila s příchodem třetího „hegelovského“ faktoru, kterým byl zvuk. „Výboj“ nové myšlenky už podle Vertova nevzniká „střetem“ dvou obrazů, ale i jejich „střetem“ se zvukem coby třetí kvalitou. Jasně to Vertov formuluje v článku z roku 1942: „Zvukový film není mechanickým spojením zvukového záznamu a němého filmu, ale takového jejich vzájemného spojení, které vylučuje samostatnou existenci obrazové či zvukové složky. Vzniká třetí dílo, které není ani ve zvuku, ani v obraze a jež existuje pouze v neustálém vzájemném vztahu zvukového záznamu a obrazu.“

Tuto teorii chtěl Vertov naplnit i prakticky. V roce 1933 podal návrh na film *Ona*, jenž měl ztvárnit práci mozku skladatele komponujícího symfonii stejného názvu. Projekt byl komunistickými cenzurními orgány zamítnut jako „příliš formalistický“. O tři roky později ztroskotal obdobně laděný projekt *Dívka-skladatelka*, který chtěl sledovat proces dívčina komponování, přeměnu jejích myšlenek v hudební obrazy, zvuky, noty, slova.

3.2.4.5 Spor Vertov – Ejzenštejn

V polovině 20. let se na stránkách sovětského filmového tisku „rozhořel“ spor. Vertovova skupina obvinila Ejzenštejna, že ve filmech *Stávka* a především *Křižník Potěmkin* zcizil výrazové principy „kinooka“. *Křižník Potěmkin* byl podle nich udělán podle jejich filmového žurnálu tzv. *Leninské kinopravdy*. Údajně z ní přejal princip a formu titulků, montážní postupy, rapidmontáž (rychlý sled několika krátkých záběrů), práci s neherci a velkými detaily. Jako důkazní materiál posloužil argument, že *Leninská kinopravda* začíná momentem boje proletariátu, střed filmu je centralizován kolem smrti Lenina (podobně i Vertovův pozdější film *Tři písně o Leninovi*) a končí momentem vítězství a sbatržení – záběry agitačního vlaku, který najíždí jakoby do diváků. *Křižník Potěmkin* má skutečně podobnou vyprávěcí strukturu, také začíná povstáním, jeho střed se centralizuje kolem smrti námořníka Vakulinčuka a konec je nesen vítězným sbatržením, včetně záběru najíždějící přídě křižníku „do diváků“.

Tento spor se ukázal jako dobové nedorozumění, přesto mezi Ejzenštejnem a Vertovem existovaly zjevné rozdíly v pojmání montáže, roli autora a diváka. Pro Kulešova a mladého Ejzenštejna byla montáž metodou vyprávění, divák konečnou instancí a film proměnlivou veličinou, která má působit na jeho definitivní ideové uvědomění. Zatímco pro Vertova byla montáž prostředkem zobecňujícím poetický význam faktů, divák nepřilí podstatný. Proto také Ejzenštejn, přestože ocenil formální mistrovství vertovovské montáže (sčítání záběrů do sebe), tak ji shledal celkově nedostatečnou právě vzhledem k působení na diváka.

- V příloze níže uvedené knihy A. Navrátila prostudujte Vertovovy stěžejní manifesty z 20. let a vyhotovte z nich písemný elaborát.

VERTOV, D. *Stati, dněvníky, zamysly*. Moskva: Iskusstvo 1966.

NAVRÁTIL, A. *Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav 1974.



3.2.5 Politika a dialektika sovětské montážní školy (shrnutí)

Sovětská režisérská dvacátých let byli politicky angažovaní umělci, komunisté, kteří v aplikaci materialistické dialektiky na zákonitosti filmové montáže spatřovali prostředky, jimiž bylo možné lépe prohloubit různé úrovně ideologické a propagandistické argumentace. S. M. Ejzenštejn k tomu uvedl: „*Naše epocha je epochou silně ideovou a intelektuální, a nám, kteří v ní žijeme, nemohla ve filmovém záběru uniknout především jeho povaha ideologického ideogramu – znaku. Nemohlo nám uniknout, že srovnáním záběrů vzniká kvalitativně nový prvek, nový obraz, nový pojem. Pro nás se montáž stala prostředkem k dosažení jednoty vyššího řádu, prostředkem, umožňujícím dosáhnout montážním obrazem organického ztvárnění jednotné ideové koncepce, zahrnující všechny dílčí prvky, všechny detaily filmového díla. Toto pojetí montáže je mnohem širší než úzce kinematografické pojetí a přináší mnoho cenného pro pochopení uměleckých metod vůbec. Neboť naše montáž, jakožto metoda, není již jen pouhým otiskem boje protikladů, pouhým odrazem třídního zápasu, nýbrž je odrazem jednoty oněch protikladů, obrazem, vzniklým v průběhu a dovršování likvidace tříd, v průběhu budování beztřídní společnosti, v níž z národnostní pestrosti Země sovětů vyzraňuje socialistická jednota, která vystřídala antagonistické staletí a epochy.*

A v souvislosti s tím zásady naší montáže vyznívají jako principy jednoty v rozmanitosti.“ (zvýraznil S. M. Ejzenštejn)

*Paradox
sovětské
montážní školy*

Citát poměrně zřetelně poukazuje na významný paradox, který se k ruské montážní škole obecně váže. Jde o paradox umělecké svobody v rámci totalitárního politického stanoviska. Sovětská škola montáže totiž přijala třídně ukotvené marxistické pojetí materialistické dialektiky a zároveň s ním podle uměleckých dispozic nakládala zcela volně, hravě, imaginativně. Ne nadarmo francouzský postmodernistický filozof **Gilles Deleuze** v knize *Film 1. Obraz-pohyb* (1983) zdůraznil, že pro sovětské filmaře dvacátých let nebyla dialektika jen nějaké slovo, ale „současně praxe a teorie montáže“. Zároveň připomněl, že každý z tvůrců (**Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko, Vertov**) byl autorem zcela svérázného pojetí montážní dialektiky, která nemohla vyhovovat oficiálnímu výkladu dialektiky ve stalinistickému pojetí.

*Význam
sovětské
montážní školy*

Na jedné straně se sovětští montážníci stali klasiky umění montáže, které odkrylo ideologické myšlení své epochy. Na druhé straně se ovšem historicky prokázalo, že význam sovětské montážní školy nezůstal vázán jenom na kulturní politiku komunistického Ruska. Po formální stránce si sovětské pojetí montáže jako výrazový princip, navzdory rozdílným ideologickým a nacionálním postojům, osvojili režiséři prakticky celého světa. Čímž potvrdili, že v oblasti umění může docházet k přenosu výrazových forem, bez ohledu na ideologické pozadí, v kterém původně vznikly. Proto i dnes, kdy propagandistická síla sovětské montáže dávno vyprchala, je montážní estetika ruské školy všeobecně uznávána jako to nejprogresivnější, co bylo v období němého filmu vytvořeno.



Po prostudování kapitoly **Sovětská teorie filmové montáže** byste měli:

- znát **hlavní představitele** ruského formalismu a sovětské montážní školy,
- znát **hlavní montážní** koncepce 20. let,
- umět **rozlišit jednotlivé montážní modely** a **dokázat je vysvětlit** na vhodných příkladech z klasických děl sovětských režisérů.



EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis 1961.

PUDOVKIN, V. I. *Film, scenár, réžia, herec. Vlastnosti filmového umenia*. Bratislava: Tatran 1982.

4 Béla Balázs a Rudolf Arnheim

Průvodce kapitolou:

- kapitola představuje dva významné filmové teoretiky z 20. a 30. let dvacátého století.
- poznáte jejich myšlenkové **přístupy** k filmovému médiu a seznámíte se s jejich základními **spisy**.



Dvacátá léta dvacátého století jsou z hlediska vývoje filmového myšlení významná přínosem teoretika maďarského původu **Bély Balázse** (vl. jm. Herbert Bauer, 1884–1949), který byl v německé kinematografii také činný jako scénárista (*Žebrácká opera*, G. W. Pabst, 1931; *Modré světlo*, Leni Riefenstahl, 1932). Jeho teoretická práce pro film, shrnutá ve dvou knihách – *Viditelný člověk* (*Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, 1924) a *Duch filmu* (*Der Geist des Films*, 1930), se vyznačuje snahou po vypracování všeobecné teorie filmu, tedy jakési první systematizace či syntézy dosavadního myšlení o filmu. Balázsovo teoretické dílo se vyznačuje snahou definovat základní estetické principy filmu jako nového umění. Od toho se odvíjí jeho tendence (zejména v prvně jmenované knize) klasifikovat základní složky filmového díla, zejména kameru, střih a scénář. Podobně jako řada jiných myslitelů i Balázs usiloval o vymezení autonomie filmu, jeho odvislosti od divadla. Rozdíl mezi filmem a divadlem Balázs u filmového média lokalizoval v proměnlivé vzdálenosti mezi divákem a scénou, ve fragmentarizaci samotné scény, v měnící se perspektivě zorného úhlu kamery a přirozeně také ve střihu, který spolu s detailem považoval za specifické, ryze filmové prostředky. Balázs, zejména díky své první knize *Viditelný člověk*, kde se zabýval estetickými vlastnostmi němého filmu, proslul jako teoretik detailu, zejména detailu lidské tváře, který se podle něj vyznačuje řadou kvalit. Je to kupříkladu psychologický profil herce, jeho rasová fyziognomie, třídní (zejména v sovětských filmech) aspekt nebo dramatická kvalita.

B. Balázs: úsilí definovat estetické principy filmu

Filmové prostředky

Filmový detail

Balázs se po autorech z okruhu sovětské montážní školy stal také významným teoretikem montáže a jejich stylistických možností, které nazýval „poetickými nůžkami“. Díky montáži nabývají podle Balázse filmové obrazy významu, získávají své výtvarné obsahy a rytmus, který u diváka podněcuje řadu duševních asociací. Pokusil se i o vlastní montážní typologii a uvažoval např.:

- **epickou montáž** (rozvíjející děj),
- **asociativní montáž** (zobrazující nebo vyvolávající asociace myšlenek),
- **pojmovou montáž** (vyvolávající logické soudy, hodnocení, dedukce),
- **směrovou montáž** (odvozenou ze směrových linií, jako jsou šikmé objekty v obraze nebo úhel snímání akce),
- **montáž bez střihu** (zatmívání, panorámy, jízdy, prolínání obrazu).

Balázsova typologie montáže

Nicméně Balázs se na rozdíl od sovětských teoretiků nedomníval, že montáž je nejdůležitější kinematografická esence.

Balázsova druhá kniha *Duch filmu* je v podstatě věnována zvukovému filmu a tato technická novinka má v něm výrazného zastánce. Balázs zvukovou kinematografii nechápal jako zdokonalení němého filmu, ale jako samostatný stylizační prvek. Svou analýzu zvukové kinematografie rozvrhl do tří oblastí:

B. Balázs: zvuk ve filmu

1. zvukový záběr,

2. detailní zvukový záběr (např. izolovaný hlas v davu u masové scény),
3. zvuková montáž (syntéza více zvukových rovin, ekvivalentní montáži obrazové).

Typologie
zvukové
montáže

Stejně jako Lubomír Linhart a řada jiných teoretiků byl i Balázs ovlivněn sovětským *Manifestem zvukové kinematografie* z roku 1928. Myšlenka kontrapunktické obrazové a zvukové montáže u něj zaznívá velmi silně v úvahách o tzv. „vizuálně-akustickém rytmu“ a vlastní typizaci různých forem zvukové montáže. Balázs je rozděluje na:

- a. **asynchronně-panoramatickou zvukovou montáž** (zachycení zdroje zvuku panoramatickou kamerou),
- b. **subjektivní zvukovou montáž** (montáž vyvolávající akustické vjemy, dojmy a myšlenky),
- c. **absolutní montáž** (přetrvávání akustického dojmu z jednoho záběru v záběru druhém),
- d. **ticho** (účinky ticha jsou podle Balázse ve filmu silnější než v jiných druzích umění, např. hudbě).



BALÁZS, B. *Film – vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958.

4.1 Rudolf Arnheim

Poválečná
filmová teorie
nezhledňuje
montáž

Pokud byla v ruské montážní škole a i v určité fázi Balázsova myšlení o filmu rozhodující složkou filmového díla montáž, pak po druhé světové válce se obecně stává příliš umělečným filmovým prostředkem. Poválečná filmová teorie, zvláště v 50. letech, je příznačná svým antimontážním zaměřením. Jeho příznaky se však vyskytly již dříve, zejména v práci *Film jako umění* (Film als Kunst 1932) německého teoretika a psychologa **Rudolfa Arnheima** (1904–2007), jenž se od ostatních teoretiků své doby odlišuje tím, že byl ovlivněn tzv. celostní neboli tvarovou psychologií (gestalt psychologie). Tvarová psychologie vychází z předpokladu, že veškeré duševní stavy člověka nevznikají na základě asociací, ale v důsledku tvarového uspořádání (strukturace) percepčními mechanismy, které se řídí pravidly proporční jednoduchosti, pravidelnosti, rovnováhy. Podle tvarové psychologie vjem není sestavován z částí (není součtem částí), ale je vnímáním celků, celkových situací nebo jevů.

Tvarová
psychologie

Figurativní
uspořádání
uměleckých děl

Tvarová psychologie hledají a zkoumají pravidla nebo zákonitosti, podle kterých je tento celek významově ustanovován, tzv. figury. Ze strany tvarové psychologie bylo figurativní zkoumání uměleckých děl rozšířeno zejména na malířská díla – na jejich prostorové umístění prvků, tvarů, barev, směrů linií apod. Každý umělec pohybující se v oblasti vizuálních umění (včetně umělce filmového) je tvůrcem figurativních struktur, konfigurací. Např. výtvarník ustanovuje svůj malířský obraz podle určitých pravidel, ustanovuje tvary, které mají být viditelné, obecně určuje, co máme jako konzumenti umění vidět. Malíř na základě intuice nebo získaných poznatků pracuje s barvami, kterými chce něco sdělovat – myšlenky, své dojmy nebo emoce. Musí je však zobrazovat tak, aby byly viděny jako tvary nebo soustavy tvarů. Tzn. že malířské dílo, které není takto rozčlenitelné, není podle tvarových psychologů ani vnímatelné. Z těchto výchozích pozic tvarové psychologie aplikované na oblast malířského díla vyšel i Rudolf Arnheim, který analogicky figurativně zkoumal filmový obraz z hlediska jeho plošnosti, vizuálních kontrastů, přechodů, kontur, linií apod.

Takto teoreticky vyzbrojen se Arnheim pokusil vymezit specifika filmu pomocí tzv. teorie „diferenciačních prvků“, založené vedle funkce kinematografických vyjadřovacích prostředků na rozdílu mezi reálným a filmový obrazem. Tzv. „diferenciační prvky“ vyplývají právě z rozdílu mezi reálným a filmovým obrazem, který nepředstavuje pouhý pasivní záznam skutečnosti. Arnheim shledal u různých způsobů filmového zobrazování řadu „omezení“, především omezenost prostorové hloubky, zkrácení perspektivnosti v důsledku dvojrozměrnosti filmového obrazu, absenci barvy a neurčitost časové a prostorové kontinuity.

Z těchto „omezení“ Arnheim vyvodil, že filmový obraz je nereálný, protože díky nim vytváří dojem skutečnosti. Což znamená, že výše uvedená „omezení“ nechápe jako negativní důsledky filmové techniky, ale naopak jako přednosti filmového média – jako ony specifické „diferenciační prostředky“, které v rukou špičkových režisérů mohou být umělecky využity, povýšeny na tzv. „tvárné prostředky“. Míra uměleckosti určitého režiséra je tak podle Arnheima dána tím, nakolik dokáže ke svému prospěchu využít daný „diferenciační prvek“, např. omezení (redukcí) tří rozměrů skutečnosti na dva rozměry filmového plátna. Nedostatek dojmu trojrozměrnosti, který má ve filmu za následek perspektivní zkrácování (ztrátu prostorové hloubky), je v Arnheimově pojetí ústředním „diferenciačním prvkem“. Patří v rukou režisérů k nejvyužívanějším, např. na úrovni kamerové práce, kde může sloužit k estetizování filmového obrazu, dále může např. pozměňovat nebo zdůrazňovat vzájemnou polohu mezi různými objekty v obraze, utvářet dynamičnost pohybu apod.

To, co se ve filmu týká nedostatku prostorové hloubky, Arnheim v rámci své „diferenciační teorie“ vztáhl i na jiné části filmové formy, zejména na osvětlení a absenci barvy. Osvětlení může dodávat tělesům projektovaným na rovném povrchu plátna např. zvláštního šerosvitného vzhledu. Také dobová omezenost filmu na dvě barvy – na bílou a černou – může dosahovat výrazných estetických hodnot blížících se dojmům, které vyvolává malířské plátno.

Dalším významným „diferenciačním prvkem“, který může být ve filmu podle Arnheima využit ve prospěch uměleckosti, je orámovaná výseč filmového obrazu (výseč zorného pole, které zabírá kamera v určité vzdálenosti od snímaných objektů). Právě onen omezený výsek zorného pole, který kamera zprostředkovává, vyvolává v divákovi zvláštní dojem napětí, pocit metafyzické „nedopovězenosti“, který utváří evokativní a symbolické významy. Další proměny časovosti a prostorovosti těchto výsečí zorných polí může být dosaženo filmovým stříhem (montáží).

Arnheim však montáži (na rozdíl od sovětských tvůrců) nepřikládal absolutní význam při organizaci filmové formy. Montáž jako významové uspořádání jednotlivých záběrů podle něj netvoří filmové specifikum, které spatřuje již na úrovni jednotlivých záběrů. Arnheim, podobně jako o dvacet let později **André Bazin**, sovětským montážníkům vytýkal, že montáž jako charakteristickou vlastnost filmu přeceňují. Jeho kritika se opírala o rozbor Pudovkinových a Timošenkových montážních tabulek (Pudovkin vymezil pět typů montáže, Timošenko, jak bylo uvedeno, dokonce patnáct), které jsou metodologicky pochybné v rozlišování různých metod stříhu.

Proto Arnheim navrhl přesnější členění, které schematicky můžeme vyjádřit asi takto:

1. *Stříh se zřetelem k délce a kombinaci jednotlivých záběrů*, k montáži celých scén, montáži uvnitř jednotlivých scén.
2. *Stříh se zřetelem k časovým vztahům*, k současnosti, minulosti a budoucnosti, včetně jejich vzájemného ovlivňování nebo problematizování.
3. *Stříh se zřetelem k prostorovým vztahům*, k totožnému prostoru nebo prostorové nesuslednosti.

*R. Arnheim:
teorie
diferenciačních
prvků*

*„Tvárné
prostředky“
Dvojrozměrnost*

*Perspektivní
zkrácení*

Absence barvy

*Rámování
filmového
obrazu*

*Montáž není
rozhodující
činitel*

*Arnheimova
typologie
montáže*

4. *Střih se zřetelem k obsahovým vztahům, zvláště k významům založeným na přirovnání nebo kontrastu.*

R. Arnheim:
odmítání
zvukové
kinematografie

Kromě členění principů montáže Arnheim ve své knize dospěl k překvapujícímu názoru, že rozvoj filmové techniky ničí estetickou působivost filmu, která je výhradně v kompetenci „diferenčních prostředků“. Největší pohromou pro film jako umění bylo zavedení zvuku, který Arnheim až do konce života odmítal. Zvukový film podle něj definitivně rozbil uměleckost filmu, protože ho přiblížil ke skutečnosti. Své výhrady proti zvukovému filmu Arnheim později precizoval v obsáhlejší studii *Nový Laookon. Spojení uměleckých prostředků, zkoumané na příkladu zvukového filmu* (1938). Zde se pokusil dokázat, že zavedení mluveného slova do filmu ruší jeho harmonickou jednotu. Že optické prvky filmu se neslučují s volnými prvky řeči a úlomkovitostí filmových dialogů, které nedokážou nahradit významově „gestickou zkratku“, již dosáhl němý film.



Po prostudování kapitoly **Béla Balázs a Rudolf Arnheim** byste měli:

- znát základní **myšlenkové okruhy** obou teoretiků,
- znát jejich stěžejní **teoretické spisy**,
- umět rozlišit jejich **kritická stanoviska** k filmové montáži.



BALÁZS, B. *Film – vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958.

ARNHEIM, R. *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1932. Polský překlad:

ARNHEIM, R. *Film jako sztuka*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe 1961.

ARNHEIM, R. „Nový Laookon. Spojení uměleckých prostředků, zkoumané na příkladu zvukového filmu“. *Illuminace* 1993, č. 4.

II. POVÁLEČNÁ FILMOVÁ TEORIE 1945–1963

Realistická teorie filmu

Průvodce kapitolou:

- začátek kapitoly seznamuje s **obecným stavem** myšlení o filmu po druhé světové válce,
- poznatky jsou soustředěny zejména na **realistickou větev** v soudobém uvažování o filmu,
- rozlišíme **teoretické modely dvou hlavních představitelů** „filmového realismu“ André Bazina a Siegfrieda Kracauera,
- závěr kapitoly ve stručnosti **periodizuje a sumarizuje** myšlení o filmu do počátku 60. let.



Stručná charakteristika

Nová etapa v teoretickém přístupu k filmu nastala v průběhu 40. let, kdy se badatelé začali odvracet od „encyklopedického“ záběru pojmut komplex filmového díla v totalitě fungování všech jeho složek (velkou prací tohoto typu, která se zaměřila na rozbor jednotlivých složek, z nichž je ustrojeno filmové dílo, byla *Filmová gramatika* (A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique, 1935, britského autora **Raymonda Spottiswoodea**). Začaly vznikat specializované teorie, které již nebazírovaly na určitém hledisku nebo hnutí (jako např. **Ejzenštejn** na marxismu), nýbrž začaly brát v potaz celou oblast kulturního myšlení, která obecně souvisela s filmem jako masovým uměním. Vztah film – skutečnost se v rámci širšího kulturního spektra začal řešit na specializovanější bázi. Začaly vznikat první monografické studie o jednotlivých režisérech, započal vznik prací z oblasti sociologie, antropologie, psychoanalýzy, ekonomie nebo ideologie filmu. V užším smyslu se opouštěl „interní“ přístup k filmu, který se snažil dokázat jeho příslušnost do sféry umění, ve prospěch „externího“ přístupu, který film začal nahlížet jako objektivní fakt, u něhož je vhodné individuálně odlišovat např. zmíněné psychologické, sociologické nebo ekonomické aspekty.

O určitou systematizaci těchto přístupů se pokusili odborníci rozličných vědních oborů, kteří se pod vedením **Gilberta Cohena Séata** soustředili v *Institu filmologie* Pařížské univerzity. Filmologie byla ve svých počátcích vnímána jako dílčí doplněk filmové teorie, jako aplikace různých vědeckých metod na zkoumání účinků a působení filmu. Dnes se pojmu filmologie užívá ve smyslu vědy o filmu, díky níž se kinematografie dostala na úroveň univerzitního bádání.

Specializace myšlení o filmu po druhé světové válce

Vznik filmové teorie jako akademické disciplíny

5 André Bazin

Vedle specializovaných teorií filmu se na počátku 50. let začalo silně prosazovat zhodnocování realistického rozměru kinematografie, na jehož kořeny započaté **Arnheimovou** prací radikálněji navázala teoretická činnost francouzského filmového kritika **André Bazina** (1918–1958).

A. Bazin:
teorie
„ontologického
realismu“

Základní hypotézou jeho teorie tzv. „ontologického realismu“ je, že film je způsob registrace a zachycování skutečnosti jevů světa, jež nás obklopují. Podstatu filmu Bazin spatřuje ve filmovém obraze, pro který je pohyb „dovršením fotografické objektivnosti“. Film nám má dávat „totální obraz“, nenarušující jednotu prostoru a času. Tato jednotu může být podle něj dosažena pouze za předpokladu, že se potlačí důležitost montáže, která časovou a prostorovou souslednost filmového obrazu manipulativně „rozdobuje“ do krátkých záběrů, čímž eliminuje řadu prvků skutečnosti. Proti „manipulativnímu“ duchu montáže Bazin postavil způsob kinematografického snímání založený na dlouhých záběrech, tzv. „záběrech – sekvencích“, jež tvoří systém tzv. „vnitrozáběrové montáže“. Tzn. „montáže“, která není založena na tradičním střihání filmového materiálu, ale je chápána v přeneseném smyslu jako práce s prostorovou hloubkou pole uvnitř dlouhého záběru, kde se „montážní“ řešení odehrávají významovým pohybem (např. přeskupováním) osob a věcí.

Záběr –
sekvence jako
alternativa
montáže

Vývoj realismu
v umění

Jedním z nejznámějších Bazinových teoretických textů je *Ontologie fotografického obrazu* (1945), který stojí na počátku jeho realistické koncepce filmového obrazu. Podle Bazina vytváření obrazů v nejstarších dobách buď znamenalo tvoření nějakých magických náhražek nebo šlo o pokusy zachovat existenci nějakého objektu prostřednictvím zachování jeho vnějšího vzhledu. Např. v egyptském náboženství lidé chtěli balzamováním těl uchovat podobu zemřelé bytosti, chtěli její podobností zvítězit nad časem. Postupným historickým vývojem se však takto chápaný obraz zbavoval svých magických funkcí. Významné bylo objevení perspektivy v malířství 15. století, kde už nešlo o to, aby člověk „zůstal naživu“, ale začalo jít o „vytváření ideálního světa k obrazu skutečna, obdařeného svěbytným pozemským osudem“.

Film je
dovršení
realistické
objektivnosti

Objev perspektivy poskytl podle Bazina díky malířské iluzi trojrozměrného prostoru základ k realistickému zpodobování skutečnosti. Realismus v umění byl mnohem později posílen vynálezem fotografie a filmu, jenž zajistil obrazu tak vysokou míru věrohodnosti, jaké nebylo schopno dosáhnout žádné malířské dílo. Podle Bazina této objektivitě v důsledku přesného záznamu reality naprosto důvěřujeme, protože stvrzuje naše bytí. Fotografie tak podle Bazina ontologicky (ontologie je filozofická nauka o jsoucnu a bytí) „balzamuje“ čas a kinematografie coby umění pohybu definitivně překonává její statickosti a dovršuje její objektivitu v čase.

Bazinovo
ovlivnění křes-
ťanským exis-
tencialismem

Bazin ve svém článku nápadně přirovnává fotografii ke „kadlubu“, k „balzamování“, k „posmrtné masce“, „roušce s Ježíšovu tváří“, chápe ji jako „odlévání“ nebo snímání podoby světa fotochemickými procesy a světlem. V této rétorice se odráží Bazinova náboženská orientace, často psal do revue *Esprit* katolického filozofa, „otce personalismu“ **Emmanuela Mouniera**, jehož myšlení ho spolu s francouzským křesťanským existencialismem (např. **Gabriel Marcel**) ovlivnilo nejpronikavěji. Na základě svého systému víry Bazin postavil mezi skutečností a jejím filmovým obrazem přímou existenciální vazbu (na existenciální prázdnotě estetiku podle něj zakládat nelze). Tomuto Bazinovu pojetí filmu a skutečnosti je blízká koncepce amerického teoretika německého původu **Siegfrieda Kracauera**, který za specifický charakter filmu rovněž pokládal „registrování jevů reálného světa v jejich plnosti“ a podobně jako Bazin výše hodnotil filmy technicky

jednoduché než filmy umělecky náročné a komplikované. Složitou uměleckou formu pokládal za něco „přidaného“, za něco, co je v rozporu s realistickou podstatou kinematografie, se „syrovým“ materiálem skutečnosti vůbec. Dlužno ovšem dodat, že Kracauerova argumentace se neopírala o náboženské zřetele.

Bazin chápal fotografickou podstatu filmu jako „přírodu“, jako skutečnost, která má vždy vyšší hodnotu než její sebevěrohodnější obraz. Ústředním kritériem jeho realistické estetiky se stala tato „věrnost přírodě“, která podle něj nebyla dodržena ve filmech ruských montážníků (**Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko, Vertov, Kulešov**) nebo německých expresionistů (např. **Robert Wiene, Fritz Lang**). K negativním názorům na úlohu montáže v kinematografii se vyslovuje Bazinova uznávaná studie *Vývoj filmové řeči* (1958, syntéza více článků z padesátých let), kde se nachází slavné dělení dvou typů režisérů z let 1920–1940. První skupina režisérů „věří v obraz“ a jsou to především „montážníci“, reprezentovaní zejména ruskou montážní školou, německým expresionismem a jejich následovníky. Druhý typ režisérů „věří ve skutečnost“ a od používání montážních technik se víceméně distancuje (např. **Orson Welles, Robert Flaherty, Erich von Stroheim, Friedrich Murnau**).

Režiséry „věřící ve skutečnost“ Bazin zjevně nadřazoval nad režiséry „věřící v obraz“, kterým vyčítal, že jejich montážní metody vtiskují filmovým obrazům významy, jež samy o sobě neobsahují. Naproti tomu u režisérů „věřících ve skutečnost“ oceňoval, že prosazují inscenování s hloubkou pole „záběru – sekvence“, která zachovává časovou a prostorovou jednotu obrazu. Toto snímání reality pomocí dlouhých záběrů podle Bazina umožňuje divákovi aktivní spoluúčast na díle, jeho přirozený intelektuální vztah k obrazu, který není tolik znásilňován jako v případě montáže, kde je divákova pozornost tvrdě řízena autorskými záměry režiséra.

Podle Bazina tradice realismu, reprezentovaná tvůrci „věřícími ve skutečnost“, v dějinách filmu započala spontánně a naivně, např. u **Louise Feuillada**, potom pokračovala ve dvacátých letech např. filmy **Flahertyho** (*Nanuk, člověk primitivní*, 1921) nebo **Stroheima** (*Chamtivost*, 1923), které Bazin pokládal, jak již bylo zmíněno, za protipól **Ejzenštejna, Kulešova** nebo ve Francii **Abela Gance** (*Napoleon*, 1925–1926). Ve 30. letech tradici udržoval **Jean Renoir**, který podle Bazina zásadně přehodnotil místo rámu ve filmové kompozici. Ejzenštejn zakládal svůj princip dialektické montáže na nedotknutelnosti detailu, přičemž to nejdůležitější se vždy pevně nacházelo uprostřed rámem vymezené plochy záběru. Naproti tomu Renoir zavedl to, co Bazin nazýval „re-cadrage“ – „přerámování“: kamera svými pohyby do stran souvislou skutečnost zdynamizovala, aniž by narušila přirozenou jednotu světa, kterou montáž ruského režiséra „rozsekává na drobné útržky“.

Ve 40. letech se realistická tradice prosadila znovu. Nejprve filmy **Wellesovými** (*Občan Kane*, 1940) a **Wylerovými** (*Nejlepší léta našeho života*, 1946). Bylo pro ně charakteristické použití hloubky ostrosti, udržela se v nich prostorová jednota scén a epizody byly podle Bazona zachyceny ve své „fyzické celistvosti“. Druhým proudem byl italský neorealismus (**Roberto Rossellini, Vittorio De Sica** aj.), který Bazin hájil nade vše (obdivoval zejména Rosselliniho). Bazin si na neorealismu zvláště cenil „věrnost přírodě“, zobrazování věcí tak, jak jsou. Výmysl zde byl omezen na minimum. O De Sicových *Zlodějích kol* (1948) Bazin napsal, že jsou prvním příkladem čistého filmu, žádní herci, žádní zápletky, žádná výprava, jen dokonalá iluze reality. V 50. letech Bazinovo pojetí realismu postoupilo dále, směrem k tomu, co v recenzi na **Felliniho** *Silnici* (1954) nazval „realismem osoby“, který má velmi úzkou vazbu k **Mounierově** personalismu. Podle Mouniera je vnitřní a vnější, duchovní a fyzické, ideální a materiální spjata dokonalou jednotou. Tuto „čistě duchovní“ jednotu, „vnější zjevení vnitřního osudu“ Bazin spatřoval ve fyziognomiích tváří hrdinů **Rosselliniho** (*František, prostáček boží*; 1949) nebo **Bressonových** filmů (*Deník venkovského faráře*, 1951). Bazin obecně soudil, že filmy by se neměly natáčet podle předem

*Realita je víc,
než její obraz*

*Režiséři věřící
v „obraz“ a ve
„skutečnost“*

*Bazinova
kritika
montáže
a preference
dlouhých
záběrů*

*Režiséři
realistické linie*

*Realismus
osoby*

připraveného plánu, ale ze „surové skutečnosti“, mnohoznačné a ze sebe pochopitelné. Posláním filmu je podle něj realismus, který nemá něco oznamovat, ale zjevovat.

*Cahiers du
Cinéma*

Význam a dosah Bazinovy estetiky byl široký. Jeho zásluhou ve Francii stoupl význam a autorita filmové kritiky, která normativně zesílila koncem padesátých let kolem časopisu *Cahiers du Cinéma* (**Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Luc Moullet** aj.), z něhož vzešla tzv. francouzská „nová vlna“. Na jejich teoretickou ortodoxii, tzv. „politiku autorů“, měly Bazinovy názory zásadní vliv. Vliv Bazinovy estetiky byl rovněž patrný v kritikách **Andrewa Sarris** v USA, v teoriích **Piera Paola Pasoliniho** v Itálii, **Charlese Barra** v Anglii nebo **Christiana Metz** ve Francii.

*Vliv Bazinovy
teorie*

Bazinova estetická koncepce „ontologického realismu“, propagující hloubku pole a vnitrozáběrovou montáž záběru – sekvence, byla později často a oprávněně kritizována. Rozhodně není pravdou, že záběr – sekvence, narozdíl od „abstraktní iluzivnosti“ montáže, pouze tím, že podává nějakou událost v její jakoby celistvosti, je zárukou nějakého „vyššího“ metafyzického realismu. Efekt hloubky pole může mít stejně tak realistickou platnost, jako může mít protirealistické vyznění. Bazinovy teze se ukázaly správnějšími spíše v poukazu na obecné podněcování divákovy vnímání hloubkou pole záběru.



- Ze souboru Bazinových statí „*Co je to film?*“ nastudujte esej „Vývoj filmové řeči“ tak, abyste byli schopni rozlišit jeho přístup k vývoji filmového stříhu a vznesenou otázku po vývoji realismu v jím rozebíraném období.



BAZIN, A. *Co je to film?* Praha: ČsFÚ 1979.

5.1 „Politika autorů“

*Auteurská
teorie*

Termín „politika autorů“ bývá tradičně připisován režiséru **Françoisovi Truffautovi** (1932–1984), který ve slavném článku *Jistá tendence francouzské kinematografie* (*Une certaine tendance du cinéma français*, 1954) uveřejněném v časopise *Cahiers du Cinéma*, zavedl pojem „auteur“, který obecně neoznačoval autora filmu, ale specifického filmového autora. Pojem „auteur“ se měl pokusit překonat rozdíl mezi komerčním filmem jako masovou zábavou a filmovou avantgardou. A to tím způsobem, že za tzv. „umělecké“ filmy začaly být považovány filmy ryze „autorské“, filmy „skutečných“ uměleckých osobností bez ohledu na to, zda patří do komerční nebo avantgardní linie. Dnes je zcela běžně uznáváno, že v komerční kinematografii mohou vznikat umělecká díla, ale v padesátých letech, kdy se striktně odlišoval proud umělecký od zábavního, tomu tak nebylo. Základní význam „politiky autorů“ spočíval v tom, že za filmové autory („auteury“) byli poprvé uznáni i režiséři působící v největším zábavním centru – v Hollywoodu, v této „továrně na sny“. Díky kritikům z *Cahiers du Cinéma* byli umělecky objeveni režiséři jako **Alfred Hitchcock, Howard Hawks** nebo **Nicholas Ray**.

*„Politika
autorů“*

Podle François Truffauta je filmovým autorem takový režisér, který se originálně prosadí navzdory cizímu scénáři. Podle „politiky autorů“ je tudíž za rozhodující pokládána především práce režiséra, a nikoli scénáristy. Scénář je odsunut do postavení pouhého inspiračního zdroje, nemá takovou váhu jako v meziválečném období. Režisér se nemá stát řemeslníkem, jehož práce je scénářem předurčena, má vtisknout filmu svoji osobní pečť, a pokud je scénář cizí, tak jej dokáže zahrnout do vlastního vyjádření. Jasně to vyjádřil kritik z okruhu *Cahiers* **Fereydoun Hoveyda**: „*Síla filmu je taková, že v ruce velkého režiséra dokonce nejbezvýznamnější detektivní příběh může být transformován do uměleckého díla.*“

Klíčovým kritériem pro rozpoznání „autora“ kritikové z *Cahiers* stanovili kvalitu mizanscény, která zahrnuje rozložení scény, pohyb kamery, umístění kamery, pohyb od záběru k záběru atd. Do mizanscény skutečný filmový „auteur“ vpisuje svoji individualitu, rozvíjí tu svou osobní uměleckou vizi, dává vyniknout svým inscenačním možnostem. Autorské postavení režiséra, které je dáno jeho inscenačním ovládnutím mizanscény, má přímý vztah ke skutečnosti, že „politika autorů“ byla formována na stránkách časopisu, do nějž právě přispíval propagátor filmového realismu **André Bazin**. Jeho názor, že realismus filmového obrazu je ontologicky předurčen jeho fotografickým charakterem, a přesvědčení, že film směřuje ke konečnému historickému stadiu realismu, ovlivnil kritiky z *Cahiers* o přesvědčení o vedoucí úloze mizanscény mezi filmovými složkami. Montáž se podle Bazinova pojetí přesouvá do kompetence mizanscény utvářené pohybem figur v prostoru a proměnou vztahů scénických plánů. Tato „vnitrozáběrová montáž“ má nahrazovat nesouslednost střihu a posilovat tak kontinuitu časoprostorového realismu filmového obrazu.

Význam
mizanscény

Takto teoreticky „ošetřená“ mizanscéna byla v kontextu rozvíjení teorie a praxe realistické kinematografie kritiky z *Cahiers* pojata jako základní vyjadřovací prostředek filmového „auteura“, jejíž charakteristickou pečť nesou všechny filmy, pod kterými je podepsán. Skrze příznačnou „auteurskou“ organizaci mizanscény byl rozpoznáván typický režisérský „rukopis velkého“ autora. Tímto způsobem byla v „politice autorů“ romanticky zbožštěna režisérova osobnost, nastolen kult génia, který je jediným garantem filmové originality. Nekritické oslavování „velkých auteurů“ došlo až tak daleko, že bývali přirovnáváni k alžbětinským dramatikům (**Luc Moullet** v článku *Sam Fuller: ve stopách Marlowa* přirovnal rozdíly mezi režiséry **Fullerem** a **Wellesem** k rozdílu mezi alžbětinskými dramatiky **Marlowem** a **Shakespearem**) či klasickým francouzským dramatikům. (V textu *Génius Howarda Hawkse Jacques Rivette* přirovnává Howarda Hawkse ke Corneilleovi a Molièrovi.) Častá také byla přirovnání k účinkům **Bachovy** hudby nebo malířům jako **Matisse**, **Braque** nebo **Picasso**. Slavný filmový režisér **Eric Rohmer** se dokonce nerozpakoval přirovnat Hollywood coby zemi filmařům zaslíbenou k Florencii malířů quattrocenta **Botticellimu**, **Leonardovi** a dalším.

Zbožštění
funkce režiséra

Politika autorů oživila osu romantické estetiky tvořenou protiklady génius versus obyčejný smrtelník, umělec versus řemeslník. Za progresivní kinematografii byla jednou provždy považována kinematografie mající výrazný osobnostní rys svého tvůrce. To se neudržetelně promítlo do nepřiměřených biografických spekulací. Z filmů se začaly odvozovat určité domněnky o životě jejich autorů, přičemž se zapomínalo, že proces transformace osobní zkušenosti do uměleckého díla je velmi komplikovaný a rozhodně jej nelze redukovat na zrcadlový vztah. Vlastnosti filmu nebyly odvozovány z něho samotného, ale z jeho tvůrce. Romantické ztotožnění díla a osobnosti a života umělce se zde znovu dostalo ke slovu. Např. již zmíněný **Fereydoun Hoveyda** o prvním **Truffautově** filmu *Nikdo mě nemá rád* (1959) tvrdil, že je dětskou zkušeností Truffauta a Moussyho, nahlíženou a transponovanou dospělým Truffautem a Moussyem.

Romantický
kult génia

Přestože by se mohlo zdát, že otázka filmového autorství, jak byla definována v padesátých letech na stránkách *Cahiers*, je dnes zcela vyčpělá, není tomu tak. Mnohé přežívá dodnes. Režisér se díky práci kritiků z *Cahiers* stal nejrespektovanějším autorem filmu a pozdější filmová teorie jeho dominantní postavení spíše upevňovala, než zpochybňovala.

CAUGHIE, J. *Theories of Authorship. A Reader*. London: BFI 1981.



6 Siegfried Kracauer

Vedle **André Bazina** představuje **Siegfried Kracauer** (1889–1966) nejvýznamnějšího představitele „realistického“ proudu ve filmové teorii. Kracauer se narodil ve Frankfurtu nad Mohanem, studoval filozofii, sociologii a architekturu v Mnichově a v Berlíně. V letech 1920–1933 působil v redakci listu Frankfurter Zeitung. Hitlerismem byl donucen k emigraci do USA, kde roku 1941 získal místo odborného asistenta v Museum of Modern Art Film Library. Záhy byl Rockefellerovou nadací pověřen, aby analyzoval válečné filmy vyráběné nacistickou propagandou. Poznatky z tohoto výzkumu shrnul do knihy *Spojenecká mentalita: Propaganda a nacistické válečné filmy*. V roce 1943 mu Guggenheimova nadace svěřila úkol zpracovat dějiny německého filmu z historického, sociálního a hospodářského hlediska. Tyto dva pracovní kontakty s filmem stojí v pozadí vzniku jeho první, všeobecně respektované práce *Od Caligariho k Hitlerovi* (From Caligari to Hitler, 1947), kde analyzoval myšlenkový obsah předválečné německé kinematografie, její inklinaci k nacistické ideologii. Kracauerův publikační rozptyl byl poměrně široký, vedle filmu se hojně zabýval sociologickou problematikou, dokonce napsal i dva romány. Kracauerovým vrcholným filmologickým dílem je bezpochyby *Teorie filmu. Vykoupení fyzické reality* (Theory of Film. A Redemption of Physical Reality), která vyšla v roce 1960, sedm let před jeho úmrtím.

Toto dílo patří mezi velké teoretické syntézy typu dřívější **Arnheimovy** práce *Film jako umění* (1931) nebo pozdější *Estetiky a psychologie filmu* (Esthétique et psychologie du cinéma: Les structures, 1963/Esthétique et psychologie du cinéma: Les Formes 1965) **Jeana Mitriho**. Kracauer zde formuloval estetiku filmu z hlediska matérie, hmotné skutečnosti světa, nikoli z hlediska formy, kterou je tato skutečnost zprostředkována. Jeho teorie je založena na třech základních okruzích:

Základní okruhy Kracauerovy teorie filmu

1. Na filmologickém rozboru základních vlastností, tendencí, funkcí, účinků, obsahů a typů filmu.
2. Na kinematickém přístupu k realitě.
3. Na „vykoupení“ fyzické (hmotné) reality.

Ad 1. Filmologický rozbor základních vlastností, tendencí, funkcí, účinků, obsahů i typů filmu

Kracauer sdílí myšlenku, že film je vývojovým pokračováním fotografie, protože má jako ona přirozený, realistický sklon zachycovat vše viditelné. Film je však podle Kracauera daleko ideálnější prostředek k zachycování a zobrazování skutečnosti, ke které tíhne svou přirozenou podstatou. Jakou skutečnost má Kracauer na mysli? Je to fyzická, „opravdu existující“ realita, empirický svět, ve kterém každodenně žijeme. Kracauer ji nazývá taktéž „hmotná skutečnost“ nebo prostě jen „příroda“. Opravdu „dobrý“ je film podle Kracauera pouze tehdy, pokud dokáže skrze kameru komplexně zachytit tuto fyzickou, hmotnou skutečnost. Podle způsobů zachycování a reprodukování hmotné reality se od počátků kinematografie prosadily dva druhy filmů, jimž přísluší dvě tendence:

Film zachycuje hmotnou skutečnost

Dvě tendence v zachycování skutečnosti

1. „*Fotografický film*“, kterému náleží „**realistická**“ **tendence**, tedy schopnost zaznamenávat fyzickou realitu, věrně reprodukovat „přírodu“. S touto tendencí je spjata tzv. „*funkce záznamová*“, která těží především ze záznamu pohybu a jeho specifických projevů (např. tanec, honička apod.).
2. „*Kinematografický film*“, kterému náleží **tendence „tvůrčí“ nebo formativní**. Tato tendence se již neprosazuje „pouhým“ fotografickým záznamem reality, ale skrze

záměry tvůrce, který s filmovým materiálem manipuluje, dává zaznamenané realitě nový smysl. S touto tendencí je zase spjatá tzv. „funkce objevová“, která se uplatňuje hlavně tam, kde film dokáže narušovat zavedené způsoby vnímání, dokáže nám objevovat nové „světy“, jež bychom mimo filmovou fikci nikdy nepoznali.

Podle Kracauera jsou tyto dvě tendence od počátků dějin filmu ve vzájemném napětí, v neustálém střetávání, soupeření. Tendence „realistická“ má svůj zdroj v kameře, tendence „formativní“ v člověku za kamerou. Prvním mistrem „realistické“ školy byl **Lumière**, mistrem druhé školy, školy „tvůrčí nebo kinematografické“, zase **Méliès**. Tato dvě jména z počátků kinematografie mají funkci teze a antiteze, reprezentují podle Kracauera dvě základní tendence ve filmovém zobrazování reality. Lumièrovy filmy popisují všední život ve fotografickém stylu, nic k němu nepřidávají, zobrazují svět, který nás obklopuje, s jediným cílem – ukázat ho takový, jaký je. To Kracauer oceňuje, neboť je tím definován pravý cíl filmu – zachycovat dynamismus hmotné skutečnosti ve všech jejích projevech. Naproti tomu Méliès si skutečnosti vůbec nevšímá, má zálibu ve fantastičnu, bezprostřední skutečnost nahrazuje scénickou iluzí, různě si vymýšlí pro potřeby svých filmových báchorek. Méliès podle Kracauera nepochopil nebo spíše nedovedl využít základní vlastnost kamery: zachycovat a objevovat „tvář“ vnějšího světa, světa fyzikální hmotné reality. Proto také Mélièsovy filmy, přestože nesou pečeť filmovosti (zvláště využíváním specifických filmových technik, např. dvojexpozice, prolínání), nepřekračují hranice divadelnosti.

*Lumière
a Méliès*

Kracauer došel k obecnému poznatku, že každý filmový režisér se v nějaké míře nevyhnutelně vyjadřuje na úkor „realismu“. Každý tvůrčí počín má za následek větší či menší zradu „fotografické objektivnosti“ světa. Nejkritičtější situace je podle něj v hraném (narativním) filmu, kde se skutečnost silně stylizuje vyprávěcími technikami. Kracauer sice nevylučuje, že i v hraném filmu mohou být tendence „realistická“ a tendence „tvůrčí“ spolu dobře skloubeny, ale v zásadě hraný film s příběhem nebo jakoukoliv zápletkou odmítá, protože odporuje fotografické povaze filmu. Namísto toho preferuje dokumentární film, který podle něho „opovrhne fikcí“, projevuje zájem o viditelný svět, hledá nezpracované látky, soustřeďuje se na hmotnou skutečnost, zůstává věrný světu přírody, aniž by ho deformoval vyprávěcími technikami.

*Preference
dokumentární
kinematografie*

Při bližším zkoumání povahy dokumentárního filmu však Kracauer přiznává, že odstranění „námetu“ mu sice prospívá, ale na druhé straně zase vylučuje člověka, obecně humánní rysy. To je možné napravit pouze spojením dokumentu s obecně platným lidským příběhem. Tzn., že i v dokumentu vzniká paradoxní potřeba vyprávět příběh přímo v „lůně nepřiběhovosti“. Což vede k další zásadní otázce: Jak může režisér vyprávět „nějaký příběh“, tedy dramatizovat, esteticky stylizovat akci, a současně realisticky, fotografickou cestou, zachycovat hmotnou existenci světa kolem sebe?

Ad 2. Kinematický přístup k realitě

Toto dilema Kracauer řeší tím, že je třeba rozeznávat různé typy příběhů, z nichž některé se pro filmové zpracování hodí (ty jsou kinematické), zatímco jiné naprosto nevyhovují (ty jsou nekinematické).

*Kinematický
a nekinematický
typ filmového
příběhu*

A. Kinematické (filmové) neboli též „spontánní“ příběhy

Kinematický (filmový) přístup k filmové reprodukci fyzické reality tkví podle něj v tzv. „inherentních afinitách“ filmu neboli jakýchsi přirozených sklonech, vnitřních tendencích filmu k určitým látkám. Ty jsou totožné s podobnými afinitami u fotografie a je jich pět:

Kinematické
afinity

1. Afinita pro nejevištní realitu.
2. Afinita pro syrovou, nerežírovanou skutečnost.
3. Záliba v náhodnosti.
4. Dojem neukončitelnosti a fragmentárnosti.
5. Tzv. „životní proud“.

„Životní
proud“

Stěžejní význam pro „kinematicnost“ (filmovost), tzn. realisticky estetickou působivost filmu, má bod 5. – „životní proud“, který směřuje k zobrazování typických příhod ze života kolem nás. Za nejstarší příklad by mohl posloužit **Lumièrův Pokropený kropič** (1895), jehož děj spočívá v nakupení komických příhod vytvářejících dojem, že jsou převzaty přímo z denního života, bez jakékoliv „režijní“ úpravy. Podobný typ filmů založených na epizodách ze života má podle Kracauera schopnost zvyšovat působivost filmové reality, ale pouze za předpokladu, když neusiluje o moralizování nebo zobrazování nějakých vnitřní konfliktů nebo myšlenek. U takových filmů není realismus jejich příběhů „umělý“ (tzn. „nekinematický“), proniká jimi rytmus života, z něhož vycházejí. Jako příklady Kracauer uvádí např. díla **Rosseliniho**, **De Sicy**, raného **Felliniho** nebo **Davidu Leana** (*Pouto nejsilnější*, 1945). Filmy těchto režisérů jsou plné „stop hmotné skutečnosti“, z níž se zrodily jejich skutečné příběhy „ze života“. V tomto místě se Kracauerova teorie stýká s poetikou italského neorealismu, jehož požadavkem bylo rovněž vyprávět „spontánní“ příběhy, přímo převzaté z všednosti denního života. Výstižně to dokumentuje jeden výrok **Cesare Zavattiniho**: „*Měli bychom točit filmy denně, tak jako si čistíme zuby.*“ Tzn. nechápat „filmovou podívanou“ jenom jako únik od skutečnosti, jenom jako účast diváků na fikci, nýbrž jako přirozeně citovou a společensky samozřejmou zúčastněnost na realitě.

B. Nekinematické (nefilmové) příběhy.

Příběhy, které film podle Kracauera „nesnáší“, protože jsou založené na idejích nebo myšlenkách. Kracauer rozeznává tři druhy těchto „nekinematických“ (nefilmových) obsahů, které se vymykají fotografické podstatě filmu.

Typy nekinematických
obsahů

1. Fantastično a dějiny.
2. Sdělování pojmů a myšlenkových procesů.
3. Tragično.

Fantastično a dějiny. Podle Kracauera dějiny ani fantastično nemají nic společného se specifickými vlastnostmi filmu, které zahrnuje fotografická realita. Čím více je film historický nebo fantastický, tím více snižuje stupeň fotografické reality, tedy „věrnosti“ životu. Exemplárním příkladem je např. **Méliès** nebo avantgardní experimentální kinematografie, kterou zajímá především styl a forma, nikoli fyzikální skutečnost. Režiséři takových filmů namísto skutečnosti preferují „podívanou“. Jakmile se vydají do království fantazie nebo historie, přestávají dbát o hmotnou realitu, vyvolávají k životu světy, jež leží mimo skutečnost. Z tohoto důvodu Kracauer odmítal avantgardistické filmy **Dulacové**, **Eggelinga**, **Richtera**, **Claira** nebo **Buñuela**, protože je považoval za „nekinematické“, přestože oceňoval jejich přínos ke kultivaci filmového vyjadřování.

Odmítání
avantgardní
kinematografie

Co se týká samotné filmové fantazie, tak tu Kracauer také kvalifikoval jako „kinematickou“ nebo „nekinematickou“ podle toho, jakými prostředky je vytvářena (jevištně nebo technicky), a podle toho, jaký vztah (nadřazený nebo podřazený) zaujímá vůči realitě. Kracauer odlišuje:

Kinematické
a nekinematické
fantazie

1. *Nekinematickou fantazii jevištních iluzí*, v níž je fantazijní obsah prezentován jako nadřazený fyzické realitě pomocí divadelních kulis. Typickým příkladem je proslulý expresionistický film *Kabinet doktora Caligariho* (1920) **Roberta Wieneho**.

2. *Kinematickou fantazii vytvářenou technickými prostředky*. Klasickým příkladem je nemá groteska, kde nemožné, nepravděpodobné nebo fantasticky nadnesené scény (např. při různých honičkách) pozitivně potvrzují nadřazenost fyzické reality.
3. Třetím typem je *fantazie vytvářená prostředky fyzické reality* z „realistického“ materiálu skutečnosti samé, což dokládá na **Cavalcantiho** povídce *Břichomluvcova loutka* z povídkového filmu *Přízraky noci* (1945).

Druhým typem „nekinematických“ obsahů ve filmu je **způsob sdělování myšlenkových a psychologických procesů, tedy pojmových a mentálních procesů**, jejichž smysl musí být vyjadřován slovně, např. prostřednictvím dialogů. Taková vyjádření jsou podle Kracauera v rozporu s „filmovostí“, s čistě obrazovým režimem filmu, který myšlenkový obsah slov nedokáže adekvátně tlumočit. Názorně to dokumentují např. filmové adaptace literárních předloh, zvláště románů s převahou rozborů duševních stavů (např. *Paní Bovaryová Gustava Flauberta* nebo *Stendhalův Červený a černý*). V podrobných duševních rozbořech literárních hrdinů z per spisovatelů tkví jádro románové specifčnosti, která značně ztrácí, je-li převedena na plátno. Podle Kracauera je tomu proto, že rozdíl mezi filmem a románem je principiálním rozdílem dvou světů – vnějšího a vnitřního. Film je materiálním kontinuem jevů, kdežto román je mentálním kontinuem jevů.

Filmové adaptace: rozdíl mezi románem a filmem

Stejně tak nevyjádřitelné jako myšlenkové a psychologické procesy je ve filmu **tragično**, které nemá svůj protějšek ve hmotném světě, tudíž nemůže být vyjádřeno vizuálními obrazy tohoto světa. Tragično je mentálním faktem, tudíž nemůže být filmem adekvátně zobrazeno, protože je hájemstvím nitra. Tragično je s fotografickou realitou filmu ve stejném rozporu jako pojmově vystavěná obecná úvaha. Tzn., že film je podle Kracauera tím více „filmovější“, čím méně soustřeďuje svou pozornost na lidské nitro, myšlenky a úvahy.

Na základě těchto zjištění Kracauer formuloval svou filozofii realistické kinematografie, jejíž základní premisu obsahuje podtitul knihy *Vykoupení fyzické reality*.

Ad. 3. Vykoupení fyzické (hmotné) reality

„Vykoupení fyzické reality“ (nebo návrat k hmotné skutečnosti) je obecné filozofické východisko a ústřední princip Kracauerovy filozofie filmu.

Autor jím v podstatě hájí materiální, fyzický svět filmu před názory preferujícími naopak „vnitřní svět“. Tyto názory zpravidla vyjadřovaly filmu nelibost, protože se domnívaly, že pro svou vizuální povahu a zálibu ve vnějším světě není schopen zprostředkovávat „vyšší“ (vnitřní) duchovní rozměr člověka. Např. známý francouzský symbolistní básník **Paul Valéry** řekl, že film odvádí obecnost od podstaty jeho bytí. Tyto názory Kracauer kritizuje, hodnotí je jako antihistorické a povrchně mysticizující.

Podle jeho přesvědčení víra, ideje, hodnoty, z nichž se skládá náš vnitřní život, nejsou tak zřejmé a reálné jako hmotné události vnějšího života, které nám sděluje film. Z tohoto důvodu nás film nemůže odcizovat „vyšším“ duchovním cílům, protože samy tyto cíle leží mimo dosah naší kompetence. Duchovní život jedince, jeho individuální vědomí, nemá v moderním světě pevnou strukturu, stejně jako ji nemá svět samotný. Kracauer to vystihuje větou: „*Jedinci redukováni na fragmenty hrají svou roli na jevišti fragmentární skutečnosti.*“

Osvobozující cesta z tohoto stavu vede jedině skrze poznání hmotné dimenze světa v celé její šíři a komplexnosti. Lidstvo má v rukou několik nástrojů k objevování hmotného světa, např. vědu a technologii. Ty se slučují v případě „estetického poznání“ světa filmem. Film podle Kracauera zachycuje a zkoumá hmotnou skutečnost světa, proniká do jejích nejskrytějších vrstev, odhaluje nám svět, který nám stále uniká, přestože ho máme

Filozofické stanovisko Kracauerovy teorie

Film zabraňuje
odcizení
člověka

každodenně na očích. Film tak podle Kracauera zbavuje svět všech nejasností a ideologických nánosů, pomáhá nám objevovat hmotný svět a vytrhovat ho z pomyslného stavu jeho nebytí. Film tak skrze naši diváckou účast „vykupuje“ hmotnou realitu. To je jeho pravá podstata, jíž se odlišuje od jiných druhů umění. Malířství, literatura, divadlo používají hmotné reality světa pouze jako suroviny, z níž vyrábějí samostatná díla, jež ale s touto „původní“ realitou nemají nic společného. Tato tradiční umění nechtějí skutečnost zachycovat, ale přetvářet ji a vykládat. Schematicky vyjádřeno, postupují „shora“ „dolů“: nejprve vycházejí z myšlenky, kterou promítají do surového materiálu reality. Film, jenž má materialistický charakter, naopak postupuje „zdola“ „nahoru“, vychází z prvků hmotné skutečnosti a teprve na jejich základě dospívá k určitému problému, názoru, ideji.

V Kracauerově pojetí nemá termín „vykoupení“ náboženský charakter, naopak je použit protinábožensky, spíše jako liberální humanistická možnost kinematografie, která likviduje obecné odcizení člověka ve světě abstrakcí a plané metafyziky. Film člověku umožňuje vidět, učí jej objevovat materiální svět. Ve filmu prožíváme svět prostřednictvím kamery, a tím ho „vykupujeme“ z jeho spícího stavu. Vidění světa v jeho konkrétnosti je jen jedna část „vykupitelské“ role filmu. Kamera nás vede dál, otvírá nám hmotnou dimenzi bytí, probouzí v nás citlivost vůči konkrétní realitě, jež je základem všech způsobů reálného bytí. Obrazy materiálních okamžiků, které nám film zprostředkovává, vědomě nebo nevědomě přijímáme a včleňujeme je do kontextu naší vlastní existence. Tím nás film podle Kracauera učí porovnávat realitu s vlastními představami, učí nás odhalovat falešné iluze, které si děláme o sobě i o světě kolem nás. Demaskování, odkrývání a srovnávání patří k nejniternejším tendencím filmu, dokonce nás staví před věci, jichž se obáváme a na které bychom se v jejich hrůze nedokázali podívat přímo: „*Film je Athéniným štítem, v jehož odrazu pozoroval Perseus hlavu Medusy, aby sám nepropadl hrůze. Film nás ‚vykupuje‘ z hrůzy téže hmotné reality, kterou oslavuje.*“

6.1 Zhodnocení Kracauerovy Teorie filmu

Kracauerova *Teorie filmu*. *Vykoupení fyzické reality* je významná tím, že její autor jako jeden z prvních v dějinách filmových teorií provedl obecnou konfrontaci společenské reality doby s její kinematografickou reprodukcí. Zvlášť pozoruhodné je, že tuto konfrontaci neprovedl v rovině politických idejí své doby, zvláště tehdy frekventovaného marxismu, který je rovněž založen na materialistické interpretaci světa. Nepochybně cenné je i Kracauerovo kritické zhodnocení společenské role filmu vůči odcizenému jedinci masové kultury.

Kritika
Kracauerovy
teorie filmu

Kracauerovi lze však také mnohé vytknout. Především zaryté absolutní hájení bezprostřední, téměř naturalisticky hmotné skutečnosti, jejíž „objektivita“ je díky fikční povaze kinematografie nedosažitelná. Dále není příliš důsledný v rozlišování mezi pojmy „realita“, „skutečnost“, „příroda“. Také je třeba připomenout, že některé motivy jeho teorie se objevily již dříve. Např. u **Rudolfa Arnheima**, který také zdůrazňoval význam samostatných záběrů a odmítal považovat za filmové specifikum montáž. Nicméně Kracauerův intelektuální výkon byl na svou dobu impozantní, sdílející dobový stav kinematografie těsně před nástupem „nových vln“. Kracauerova kniha završuje jednu velkou realistickou kapitolu ve filmové teorii, kterou vzápětí vystřídal jiné problémy a nové způsoby jejich řešení (sémiotika, stylová analýza, narativita atd.).

Po prostudování kapitoly věnované teoretikům André Bazinovi a Siegfriedu Kracauerovi byste měli:

- přečíst jejich základní texty,
- znát jejich přístupy k filmovému realismu,
- umět rozlišit myšlenkové pozadí jejich uvažování,
- znát hlavní proudy ve vývoji filmového myšlení do počátku 60. let dvacátého století.



BAZIN, A. *Co je to film?* Praha: ČsFÚ 1979.

KRACAUER, S. *Teorie filmu: Studijní materiály dramaturgie.* Praha: SPN 1968.



Závěr



Uvedený přehled základních tendencí ve vývoji filmového myšlení položil základ moderní teorie filmu, která se mnohdy k teoretickým otázkám vysloveným v tomto období vrací a nově je promýšlí. Poválečná teorie filmu, kterou v této studijní opoře symbolicky ukončuje teoretické myšlení Siegfrieda Kracauera, se přibližně od roku 1960, tedy od napsání jeho práce, otevírá novým myšlenkovým podnětům a klade si zcela nový typ otázek, než tomu bylo doposud. V šedesátých letech končí éra uznání filmu coby estetického či uměleckého fenoménu, filmová věda se v západním světě stává plnohodnotnou součástí akademického vzdělání a badatelská obec se internacionalizuje na bázi časopisů, kolokvií nebo sympozií. Samotné bádání o filmu, se kterým alespoň rámcově seznamuje následující přehledový oddíl „Stručná periodizace myšlení o filmu“, se posunuje od individuálního zkoumání filmového díla, jeho strukturních složek, do specializovaných oblastí týkajících se např. psychologie, sociologie, ideologie nebo ekonomie kinematografie jako takové. V tomto období se také přirozeně teoretické myšlení o filmu otevírá abstraktnějším, „induktivním“ otázkám, které film vyvolává ve vztahu k divákovi nebo mediální sféře jako významově propojenému kulturnímu celku. Ten zahrnuje jak řadu experimentálních oblastí sahajících do sféry filozofie filmu, pro kterou film (kinematografie) není přesně vymezené pole působnosti, tak i zcela racionální, analytická zkoumání, která pracují s archivními materiály nebo se specializují na nějakou izolovanou kinematografickou oblast (např. průmysl), kterou se snaží maximálně vytěžit.

Účelem tohoto textu je posluchače kombinovaného studia seznámit se základy filmověteoretického myšlení, bez jehož znalosti není otevírání se soudobým teoretickým trendům efektivní. V této souvislosti, ať už se nedílně týká teoretického myšlení staršího či novějšího data, si autor dovoluje vyslovit přání, aby se posluchači neopírali striktně jenom o tuto obecnou studijní oporu a samostatně přikročili k pročitání uvedených zdrojových textů, k dávání získaných poznatků do nových souvislostí či jejich otevírání vlastnímu kritickému hodnocení. Vedle tohoto přání bych z mé strany předložený text zakončil výstižným latinským citátem ze závěru Marxovy „Kritiky Gothajského programu“: „Dixi et salvavi animam meam“, jenž v českém překladu může znít: „Promluvil jsem, a duše má pokoj“.

Stručná periodizace myšlení o filmu

Myšlení o filmu v období 1910–1963 kladlo důraz na různé esencialistické aspekty (rytmus, montáž, obraz atd.) filmového díla a lze jej schematicky rozvrhnout do pěti vývojových etap:



1. **Období počáteční fáze němého filmu.** Zde došlo k řadě praktických objevů, které nebyly teoreticky formulovány a zasáhly bezprostředně do umělecké praxe jako základní pravidla při organizaci filmového obrazu vzhledem k jeho účinkům na diváka. Jako dodatečné teoretické zformulování těchto poznatků lze považovat teorii fotogenie od **Louise Delluca** (1919), která měla vliv na avantgardní filmaře, u nás z ní částečně teoreticky čerpal např. **Karel Teige**. Ve stejném roce se objevily první kritické články od **Riccioa Canuda**, **Louise Delluca**, **Jeana Epsteina** aj. Za první teoretickou stať o filmu se považuje článek **Riccioa Canuda** *Manifest 7. umění* (1916).
2. **Teorie filmového rytmu** (**Riccioa Canudo**, **Léon Moussinac**, **Louis Delluc**, **René Clair** aj.), jejichž spojujícím rysem je myšlenkový důraz na kvality filmového rytmu. Tyto teorie měly rovněž vliv na rozpracování *teorie filmové montáže*.
3. **Teorie montáže.** Vyjádřily názor na montáž jako na podstatu kinematografie (sovětská montážní škola: **Lev Kulešov**, **Sergej Michajlovič Ejzenštejn**, **Vsevolod Pudovkin**, **Dziga Vertov**, **Oleksander Petrovič Dovženko**). K nim se dále řadí teoretické názory ruských literárních formalistů (**Viktor Šklovskij**, **Boris Ejchenbaum**, **Jurij Tyňanov**) a práce maďarského teoretika **Bély Balázse**.
4. Kromě **Rudolfa Arnheima** (*Film jako umění*, 1931) jsou třicátá léta teoreticky málo produktivní. Nástup zvuku přinesl množství technických problémů, které se vymykaly teoretickému zobecnění. Čtyřicátá léta dala vzniknout novým proudům, pro něž je příznačná snaha zpřehlednit teoretické poznatky o filmu na základě speciálních vědních disciplín jako sociologie, psychologie a filozofie.
5. **V padesátých letech**, které lze označit za období konstituování speciálních teorií filmu, vznikají práce zabývající se speciálními odvětvími kinematografie (průmysl, hudba, stříh, dramaturgie apod.). **André Bazin** formuluje svou koncepci ontologického realismu, protikladnou k Ejzenštejnově teorii montáže. Vznikají syntetické práce zúročující tři desetiletí vývoje zvukového filmu do počátku 60. let (**Siegfried Kracauer**, **Jean Mitri**). V polovině 60. let se prosadily další vlivné směry, např. sémiotika nebo psychoanalytický strukturalismus. Filmový teoretik Francesco Casetti popisuje stav filmové teorie po druhé světové válce jako střet mezi estetickým a vědeckým přístupem. Zatímco stoupenci estetické linie chtějí zkoumat obecná tvrzení (např. uměleckost filmu), druzí, představitelé vědecké linie, dávají spíše přednost nástrojům bádání. V konečném důsledku Casetti v poválečném období vyděluje tři teoretická paradigma, která jsou spojena s uznáním filmu jako kulturního faktu, rozvojem speciálních teorií filmu a internacionalizací filmové teorie (spolupráce odborníků, tzv. „globalizace vědění“):
 1. **Esteticko-esencialistické (též ontologické) paradigma**, jehož stoupenci se stácejí k určitým vlastnostem filmu, hledají jeho esenci nebo nějakou klíčovou funkci.
 2. **Vědecko-analytické paradigma**, jehož představitelé se již neptají, co je film sám o sobě, nesnaží se dopátrat podstaty estetických fenoménů filmu, ale dávají

přednost metodologickým otázkám, např. pod jakým úhlem pohledu je možné film vůbec zkoumat. Tyto teorie, na rozdíl od dřívějších, provází větší míra systematizace a analýzy než pravdivostních definic. Tam, kde esteticko-esencialistické paradigma lpí na celku a usiluje o popsání globálních účinků filmu, paradigma vědecko-analytické dává přednost experimentům, nelpí na celku a snaží se oddělit různé úhly pohledu, kterými lze film pozorovat.

3. **Teorie pole** je třetím paradigmatickým ve vývoji poválečné filmové teorie. Je to paradigma výrazně interpretační, které buduje dialog mezi badatelem a filmem. Toto paradigma „nezajímá“ podstatu filmu jako u esencialistických teorií ani výstižnost určitého úhlu pohledu jako u paradigmatu vědecko-analytického. Do centra pozornosti naopak klade „pole otázek“, které film vyvolává, snaží se otevřít novému smyslu pro objevování, který převládá nad snahou definovat nebo analyzovat. „Teorie pole“ si tak nenárokují pravdivost tvrzení ani např. faktografickou korektnost výzkumu, ale „kvalitu otázek, které se filmu pokládají, a hutnost odpovědí, které film poskytuje“.

Seznam použité literatury a pramenů

- ABEL, R. *French Film Theory and Criticism*. Volume I.: 1907–1929. Princeton University Press 1988.
- ARISTARCO, G. *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis 1968.
- ANDREW, D. *The Major film Theories. An Introduction*. London–Oxford–New York 1976. Částečný český překlad: ANDREW, Dudley. „Stav filmové teorie“. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*. Praha: ČFÚ 1991. ISBN 80-7004-006-1.
- ARNHEIM, R. *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1932. Polský překlad: ARNHEIM, R. *Film jako sztuka*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe 1961.
- BALÁZS, B. *Film – vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958.
- BAZIN, A. *Co je to film?* Praha: ČsFÚ 1979.
- BROŽ, J. – OLIVA, L. (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis 1963.
- CANUDO, R. „Teorie sedmi umění“. *Illuminace* 1992, č. 1.
- CASSETTI, F. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Akademie múzických umění 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- CAUGHIE, J. *Theories of Authorship. A Reader*. London: BFI 1981.
- EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis 1961.
- EPSTEIN, J. *Poetika obrazů*. Praha: Hermann a synové 1997. ISBN 978-80-23811-38-4.
- EPSTEIN, J. *Mysliaci stroj*. Bratislava: Československé filmové nakladateľstvo 1948.
- HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav 1976.
- JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H 1995. ISBN 80-85787-83-0.
- KRACAUER, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York 1960. Částečný český překlad: KRACAUER, S. *Teorie filmu: Studijní materiály dramaturgie*. Praha: SPN 1968.
- KRÁL, P. *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav 1966.
- KUČERA, J. *Knihy o filmu*. Praha: Orbis 1941.
- KUČERA, J. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta 2002. 2. dopl. vydání. ISBN 80-7331-896-2.
- LINHART, L. *Malá abeceda filmu*. Praha: Pokrok 1930.
- LINHART, L. *První estetik filmu Václav Tille*. Praha: Filmový ústav 1968.
- LUKÁCS, G. Myšlenky k estetice kina. *Film a doba* 1965, č. 12.
- MIHÁLIK, P. *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov. Antológia filmové teórie II*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1986.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966.



- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host 2000. ISBN 80-86055-91-4.
- NAVRÁTIL, A. *Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: Čs. filmový ústav 1974.
- PUDOVKIN, V. I. *Film, scenár, réžia, herec. Vlastnosti filmového umenia*. Bratislava, Tatran 1982.
- STAM, R. *Film Theory. An Introduction*. Wiley-Blackwell 2000.
- SVOBODA, J. *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007. ISBN 978-80-7004-132-1.
- SZCZEPANIK, P. – ANDĚL, J. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008. ISBN 978-80-7004-136-9.
- TEIGE, K. *Film*. Praha: Petr 1925.

doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Základní tendence v dějinách myšlení o filmu 1910–1960

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):
Divadelní věda – filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík
Technická redakce VUP
Návrh obálky agentura TAH
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3673-9

Neprodejná publikace

VUP 2013/551