

Karel Teige

FOTO KINO FILM

MODERNÍ UMĚNÍ. Nové umění. Těchto adjektiv bylo nadužíváno a zneužíváno, z epiteton ornans stalo se epiteton constans, a posléze obě se připravilo o důvěru: nedůvěruje se prostě novotám (vždyť instinkt obecnstva je konzervativní) a *moderní* bylo neprávem identifikováno s *módním*. Dokonce vyšlo z módy býti moderním: mnoho soudobých novoklasicistů snaží se mermomocí býti důkladně staromódními. Nic nestárne tak rychle jako právě modernost, poznalo se, a místo aby v důsledku tohoto poznání novota a modernost byla ustavičně obrozována, znovu a znovu napájena aktuálností a inervována aktivní životností, byly vzaty věčné hodnoty za útočiště. Egyptské pyramidy, východoasijské sochy, řecké chrámy, gotické katedrály, barokní paláce přetrvávají staletí a tisíciletí: moderní je Veliké kolo¹ nebo Eiffelova věž, a hle, dnes není již Velikého kola a Eiffelka má rovněž své dny již sečteny; Apollinaire by si musil pro svou báseň o světě „Zone“ vybrati jinou pastýřku, hlídající bučící stádo pařížských mostů, a Jean Cocteau, tento jemný, moderní a ironický duch, jenž rovněž se hlásí mezi „odpůrce modernosti“, byl by nucen pro svou rozkošnou hru „Snoubenci Eiffelovy věže“ najíti si jiné místo děje než prostředí tak kouzelné a poetické, jako je platforma prvního patra věže. Není naším úkolem dokazovati, že věčnost egyptských pyramid či dórských chrámů oproti efemérnosti Eiffelky a Velikého kola nespočívá koneckonců jinde než v materiálu: v kameni a železe; nikoliv v uměleckých hodnotách; rovněž nechceme tuto hájiti názoru, že není jiné pravdy než efemérní, který by se mohl státi opačnou krajností, aniž míníme dokazovati, že všechna takzvaná věčná díla byla ve své době krajně moderní, že soudobost je jednou z předpokladů toužebné věčnosti, že soudobý, aktuální, módní a moderní Seurat má tuto věčnost spíše zajištěnu i tenkrát, zčernají-li barvy jeho pláten, než Bougue-

¹ Zábavní atrakce, později známá též jako „ruské kolo“. Původní obří kolo, tzv. Ferris wheel, měřilo 80 metrů na výšku, mělo kapacitu 2160 osob a jeho konstruktér George W. C. Ferris, Jr. je představil na Světové výstavě v Chicagu roku 1893 jako soupeře Eiffelovy věže, jež vyvolala senzací na předchozí Světové výstavě v Paříži roku 1889.

reau, nečasový a povznesený.² Nemá významu a není místa to rozváděti a probírat. Chceme jen pronést jedině tvrzení:

MODERNOST NENÍ PRÁZDNÝM SLOVEM, ALE VÝSADOU A VYMOŽENOSTÍ.

Netřeba toto tvrzení obšírně dokazovati. Každá, kterákoliv skutečnost světa je ověřuje, vše je argumentem *pro*. Red Star Lině je cosi dokonalejšího než pravidla argonautů. Aeroplán Goliath cosi dokonalejšího než mytologická křídla Ikarova i než první montgolfiéry. Jezdíte rozhodně raději v Pullmanových vozech expresních vlaků než v idylickém dostavníku. Radiotelegrafie je více než signalizování pochodněmi či poštovní holubi. Moderní medicína je cosi, o čem staré mastičkářské šarlatánství ranhojičství nemělo tušení. Ano, modernost, jsouc vymožeností a výsadou, je prostě vzestupem a pokrokem.

Ano, namítnete, umění nezná pokroku. Bylo vyloženo a mnohokrátě důrazně opakováno, že vývoj umění je nesrovnatelný s pokrokem ve světě. Vývoj, toť sled stálých změn, pokrok, toť vzestup a hromadění vymožeností. Ti pak, kdož nerozlišovali mezi pojmy „vývoj“ a „pokrok“ a obě ztotožňovali, tvrdili dokonce, že umění nemá vývoje a nelze prý se domnívati, že by Picasso či Derain byli vyšší etapou než Giotto, negerské sochařství či malířství krétské kultury.³

Vývoj ve smyslu pokroku existuje toliko ve věcech konkrétní životní potřeby a ve vědě, nikoliv ve filozofii a umění, nehledíme-li aspoň k tomu, že i zde ovšem mohou nastati dlouhá mezidobí úpadku. Umění pak není dnes věcí konkrétní životní potřeby. Tvar houslí například se vyvíjel tak dlouho, až byl nalezen tvar absolutně dokonalý, účelný, vyhovující, nadále neměnný a *standardní*; tu se vývoj zarazil: došlo se dokonalosti, standardu: nastalo místo typové produkci. Právě tak je a bude tomu v ostatních produktech lidské práce. Právě tak, jak je tomu i v technice, strojním i stavebním inženýrství a bylo by tomu tak i v architektuře, kdyby byla opravdu stavitelstvím, zatímco chce ctízádnostivě být — aplikovaným uměním, dekorativismem. Jinak je tomu však v umění, kde prý nelze o pokroku, vzestupu a hromadění vymožeností paralelně s růstem letopočtu vůbec mluvit, a skutečně, abstraktně a absolutně myšleno, není Paul Cézanne ani Henri Rousseau o nic „pokročilejší“ a „zdokonalenější“ umělec než Ghirlandajo či Fra Angelico. Ale přece je možno o pokročilosti a zdokonalení mluvit v relativním smyslu určité dominující tendence určitého časového úseku: impresionismus Monetův a Renoirův je pokročilejší než impresionismus

² Když Karel Teige tři roky po prvním vydání začleňoval tento text do knihy *Film* (Praha: Václav Petr 1925, s. 7–36), odstranil z druhé části tohoto souvětí zmírňující uvození „rovněž nechceme tuto hájiti názoru“ a „aniž míníme dokazovati“.

³ Tento odstavec Teige v knize *Film* vypustil.

Manetův nebo eventuelně, možno-li, Turnerův; poimpresionistický syntetismus Derainův je dokonalejší než prvotní náběhy u Cézanna. A co více: o pokroku v umění mohlo se mluvit ve všech dobách, kdy také umění bylo věcí konkrétní životní potřeby, kdy bylo součástí světa a života, jednou z jeho důležitých skutečností, podrobitelnou všem dobovým vymoženostem, rozsáhlým možnostem pokroku téměř bez hranic. Pohříchu dnešní umění odloučilo se příliš od dnešního světa: svět-i-život je dnes moderní, intenzivní, zdokonalený a nadále zdokonalitelný, pokročilý a pokrokový: jeho ateliérové umění chce být nemoderní, nadčasové, nedotčené ve své absolutnosti, klasické a nezměnitelné, mystické.⁴

Předěslali jsme tyto poznámky

předně, protože jsme se snažili ukázati, že modernost, jež jest výsadou, vymožeností, pokrokem, zdokonalením, není efemérností, ale obsahuje vývoj směřující k víceméně absolutnímu zdokonalení, k standardizaci, ustavičné živoucnosti a věčnosti, a podruhé, protože chceme zde hovořiti o umění povytce novém a moderním, které předpokládá vývoj ve smyslu ustavičného pokroku a zdokonalování, stálého postupu směrem k nadřazené vyšší dokonalosti, a ne vývoj jako pouhou občasnou periodickou proměnu charakteru, o umění, které se zrodilo nedávno z vědeckých pokroků a touhy lidského srdce, které není ateliérovou estetickou záležitostí, ale důležitou událostí světskou a životní dalekosáhlého veřejného významu: totiž o

KINU.

Vynález KINEMATOGRAFU obohatil umění o novou oblast, objevil nový svět, skutečně téměř doslova: objevil umění Ameriku. A jako byla Amerika známa už před Vespuccim a Kolumbem, jako nelze přičítat objev střelného prachu samotnému Rogeru Baconovi, knihtisku Gutenbergovi, jako hromosvod vynalezli Franklin i Prokop Diviš a radiotelegrafii Nikola Tesla i Marconi, tak ani kinematograf není výhradním dílem a objevem Edisonovým či bratří Lumièrů. Nikdy, přesně vzato, nelze veliký vynález přičítati jedině osobě: veliký objev není než vyústěním dlouhého kolektivního úsilí, rezultátem, který má vždy četné předchůdce a vzdálený prapůvod. Na veliké události, na velikém činu spolupracuje vždy kolektivum a vynálezce není než jedním dělníkem z této obce. Einsteinova teorie byla by nemyšlitelná bez svých předchůdců.

Kino, zrodivši se nedávno z novodobého vynálezu, může přece nicméně vykázati se určitou tradicí a staletými předky. Jsou to jednak *čínské stínové obrazy*, které se zakládají na myšlence promítati pohyblivý obraz na plochý povrch, které jsou přeneseny v 18. století do Evropy; tehdy je ve Versaillu a v Palais Royal v Paříži otevřeno stínové divadlo; známí humorističtí kreslíři v 80. letech minulého století Henri

⁴ V knize *Film* Teige z tohoto odstavce vypustil všechny konkrétní příklady z oblasti malířství.

Rivière a Caran d'Ache promítají „francouzské stíny“ v Théâtre d'application a pak v kabaretu Chat Noir na Montmartru, delikátně kreslené a jemně artikulované siluety, vystřihávané ze zinkových plátů. A z druhé strany přímým předchůdcem kina je vynález Athanasia Kirchera *laterna magika*, jež spojena s fantaskopem, v němž se otáčejí kolorovaná sklička, umožní simulovati Cagliostrovi jeho zázraky a Robertsoni ukazovati udiveným Pařížanům záhadné fantasmagorie v kapucínském klášteře:⁵ jakmile Reynaud spojí laternu magiku s praxinoskopem, je učiněn první krok k projekčnímu filmovému aparátu.⁶ Paralelně pokračují detailní objevy, přinášející nové vymoženosti v oboru fotografickém, Janssenovým astronomickým revolverem, Fayovou chronofotografií, vynálezem filmu, Edisonovým biografem a bioskopem – až 1895 promítá kinematografické snímky závod bratří Lumièreů a v Salle des Conférences na Boulevard des Capucines je otevřeno *první kino na světě*.⁷ Živoucí malba, kdysi směšná utopie nebo taj černokněžnického kouzla, stala se skutečností, jejíž prostá existence převyšuje všechna tušení: sám život vstoupil na promítací plátno.⁸ Nikdo tehdy netušil, že se zde stanulo na práhu veliké budoucnosti; soudobé mínění soudilo, že tato představení jsou jen dočasně v oblibě a záhy přestanou poutati zvedavost obecnstva a že tato zdokonalená laterna magika bude sloužit jen vědecké práci. Zatím kino dobylo celého světa, je činné všude a všude holduje obecnstvo tomuto bezpříkladně novému a smělému spektaklu; více než 70 000 kin je dnes na povrchu glóbu.

A tak kino, zrodí se ve století nových objevů, nových světél, ve století, kdy optika, věda světla, stala se vědou zázraků, jak jí již před stoletími Descartes prorokoval, umění z ní zrozené stalo se uměním zázraků, zázrakem samotným. S úžasnou a zá-

⁵ Guiseppe Balsamo (1743–1795) alias Alessandro di Cagliostro – italský okultista a šarlatán; Étienne-Gaspard Robert alias Robertson (1763–1837) – belgický vědec, iluzionista a vynálezce, od roku 1798 se proslavil představeními „fantasmagorií“, strašidelnými projekcemi laterny magiky; 1799 přihlásil k patentování upravenou laternu magiku pod názvem fantaskop.

⁶ Francouzský vynálezce Charles-Émile Reynaud (1844–1918) svým praxinoskopem promítal ručně malovaná okénka perforovaného filmového pásu, což z něj činí předchůdce kresleného filmu.

⁷ Teige odkazuje na francouzské astronomy Hervého Faye (1814–1902) a Pierra Jula Césara Janssena (1824–1907). Faye jako první navrhl způsob, jak zdokumentovat pohyb Venuše sériovou fotografií. Nicméně až jeho kolega Janssen roku 1874 skutečně nasnímal jednotlivé fáze Venušiny cesty mezi Sluncem a Zemí. Provedl to s pomocí vlastního vynálezu nazvaného fotografický revolver, jenž mu umožnil exponovat sérii 48 obrázků za sekundu v pravidelných intervalech. Ve své zmínce o biografu a bioskopu Teige pravděpodobně zaměnil Edisona s Georgem Demeným, který registroval oba takto pojmenované vynálezy roku 1895. Bioskope byl též název projektoru patentovaného Maxem Skladanowským roku 1895. Roku 1896 představila společnost American Mutoscope and Biograph Company, spoluzaložená Edisonovým bývalým spolupracovníkem Williamem Kennedym, projektor Biograph, jenž technicky překonal Edisonův starší Vitascope. První veřejná projekce bratří Lumièreů proběhla 28. prosince 1895 v Indickém salonu Grand Café na Boulevard des Capucines č. 14 v Paříži.

⁸ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

vratnou rychlostí se vyvíjí, jeho pokrok je znatelný den ze dne. Vymoženosti staletí, které vedly od čínských stínů a laterny magiky k aparátu bratří Lumièreů, jsou předstíženy několikaletým vývojem kina: srovnáte-li první francouzské filmy, ony malé výjevy a příběhy, jaké ještě dnes například promítá Variété-bioscop, s dnešním americkým seriálem či s dramatem D. W. Griffithem nebo Th. Incem režírovaným, uvidíte netušený kvalitativní postup a rychlé technické zdokonalení. Tak my, současníci prvních desetiletí slavného, velikého a revolučního 20. století, asistujeme zrodu nového slavného umění, pravého vskutku moderního a soudobého umění, mezi všemi nejživějšího a nejintenzivnějšího: novota jeho je důležitým kulturním faktorem (ne módní haute-nouveauté, ne sezonní kuriozitou: jeho silná, živá a úchvatná krása mluví k publiku, které nechce být poučováno a vychováváno, ale žádá si především senzací, jako ten, kdo není připuštěn k hodům dnešní třídní pseudokultury (ach! panem et circenses...)).⁹ Nezměrná moc leží v popularitě, v lidovosti a naprosté internacionálnosti filmu, jenž hovoří k davům všech národů a ras naší planety: je pyšným hymnem světských krás a může být jednou účinnou zbraní lidských revolučních idejí.

Marcel Raval, mladý francouzský spisovatel, řekl vtipně, že moderní poezie se zrodila z Arthura Rimbauda a víly mechaniky. Také kino, jako téměř vše na tomto světě, je synem mechaniky (stroje) a lidského ideálu, avšak jsouc nástupcem zhybnutějšího a hynoucího, kdysi slavného a mocného umění divadelního a právě tak jako ono jsouc konsorciem jednotlivých umění, vyznačuje se původem daleko složitějším. Kino, jehož rodokmen po přeslici jsme sledovali od stínových obrazů k laterně magice, přes vynález daguerrotypie a chronofotografie až k objevu bratří Lumièreů, má vedle této tradice vědecké, technické a optické ještě tradici jinou, tradici, již z nedostatku lepšího termínu označíme „uměleckou“. Ano, kino je cosi jako „nadumění“: lyrika, epika, román, drama, satira, komedie, výtvarná krása, hudba, herectví, tanec, zkrátka všechna umění se tu sjednocují ve skvělou syntézu. Kino je výtvarným uměním, kino je uměním podívané (cosi jako divadlo), kino je poezií, kino je baletem střídavě i současně. Příští estetika kina, k níž dnes existují již cenné náběhy, hlavně spisy duchaplného a bystrého Louise Delluca (*Photogénie, Cinéma et Cie, Charlot*), chtějíc definovati onu zvláštní, novou a obecnou krásu, jež je vlastností filmu, musí především precizovati vztahy

KINA K VÝTVARNICTVÍ KINA K LITERATUŘE KINA K DIVADLU

⁹ Panem et circenses – chléb a hry; výrok římského satirika Iuvenala o politice římských císařů, která měla uspokojit lid a odvrátit jeho pozornost od aktuálních problémů. V knize *Film* vypuštěna poslední část souvětí počínaje slovy „jeho silná“.

FOTOGRAFIE zprostředkovává vztah a styk kina s výtvarným uměním, s malířstvem. Film jest uměním kinoplastickým, tak jako tanec je meloplastický, je živoucí světelnou malbou, oživeným obrazem.¹⁰ Jeho technický pokrok, tak rychlý a podivuhodný od počátků až po současné produkty, je především podmíněn pokračujícím zdokonalováním fotografie, neboť krása filmu není především ani literární, ani dramatická, ale FOTOGENICKÁ.

Reprezentanty moderního malířství jsou především Francouzi, nebo lépe a přesněji: Paříž, Montparnasse je vlastí moderního malířství.¹¹ Vlastí fotografie je dnes Anglie a zejména Amerika. Cabotovci¹² a yankeové chopili se jí, dokud byla primitivní, embryonální daguerrotypií (která už v počátcích a zejména v 3. třetině 19. věku vyznačovala se určitou výtvarnou výrazností, velkorysostí a prostotou, dobrou vyrovnanou kresbou, modelací a ladnou kompozicí, zkrátka krásnými obrazovými hodnotami, které u ní bystře konstatuje Josef Čapek ve své zajímavé knížce *Umění nejskromnější*),¹³ a učinili z ní dnes velkolepý OBRÁZKOVÝ ŽURNALISMUS, fotografii reportérskou a dokumentární, která má silné kouzlo a zvláštní poezii; *moderní panoptikum*, toť ilustrované týdeníky, obrázkové magazíny Anglie a Ameriky. To, co bylo kdysi empirové obrázkářství francouzské a evropské, toť dnes obrázkový žurnál americký. A tato moderní fotografie, třebaš momentní, má do sebe právě tolik krásy jako dokumentární pracná empirová rytinka, které se obdivují nejen duchové moderní, ale i sběratelé antikvit.¹⁴ Krása fotografie, právě tak jako krása děl moderní techniky, je dána prostou a naprostou dokonalostí a podmíněna účelností: krása fotografie je z téhož rodu jako krása aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky: je dílem stroje a zároveň prací lidských rukou, lidského mozku, a chcete-li, i lidského srdce; fyzicko-chemický proces výroby, vývojky, lázně, expozice etc., to vše je dirigováno člověkem, jeho schopnostmi a dovednostmi: fotografie není proto méně lidským uměním, že schopnosti fotografy jsou ještě násobeny a kontrolovány mechanickým, bezvadně fungujícím mozkiem fotoaparátu, jenž nerad se dává znásilňovati proměnlivým vkusem salonním a jenž naopak chce krásu, estetiku a řád fotografie *standardizovati*. Zdokonalení fotografie násobí její krásu, stupňujíc jasnost, realističnost, dokumentárnost, vlastnosti, které jsou vlastním smyslem fotografie a které zra-

zuje běžná „umělecká“ fotografie evropská, o jejíž nesmyslnosti se tu zmíníme. Ožijeli dokonalá fotografie na kinoplátne, na tomto šedém plátne našeho pozemského nebe, dle slov Ivana Colla,¹⁵ zjevujíc našim očím bez falše a lsti závatnou epopej života, vizuelní dramatickosti (fotogeničnosti) všech věcí světa, vidíte, že právě fotografie ze všech umění je nejspíše povolána tlumočiti co nejpřehledněji a autenticky rytmus, poezii, ustavičné drama dění na glóbu; filmové pásmo dovede obsáhnouti více krás světa než hymnická báseň – „Pásmo“ Apollinairovo:¹⁶ jeho lyrika není literární, nasáklá alizarinem či tiskařskou černí, ale bezprostřední a skutečností. Je skutečností. A skutečnost nepotřebuje býti opěvována, aby byla krásná, úchvatná a básnická. Jest; tedy jest úchvatná, nádherná a poetická. Légerovy obrazy strojů ani Marinettiho básně „A mon Pégasse“ nedodaly strojům a limuzínám krásy, krása stroje a automobilu je krása skutečnosti a čisté formy, která nepotřebuje býti našminkována ornamentem či ověčena básní. Ano, *v realnosti a pravdivosti je morálnost fotografie*, ostatně pravdomluvnost platí vždy za ctnost a shoduje se s účelem, pro nějž byla fotografie vynalezena. Fotografie je vysvobozením malířství z naturalismu, této páchnoucí plísně, jež rozežírala jeho pevné a konstruktivní výtvarné zákony: intervencí fotografie precizovalo si malířství svou estetiku napříště protinaturalistickou a uvědomí si snad své nové poslání, nové konkrétní úkoly a novou funkci v moderním životě. Tato zásluha fotografie o uzdravení malířství z impresionismu je nesmírná, ale malířství se fotografii zle odvděčilo: nakazilo ji impresionismem, učinivši z ní uměleckou fotografii, cosi jako umělecký průmysl, lžiumění... I v kinografii sluší se dáti přednost fotografické kultuře a názoru americkému proti obrazové režii latinské, francouzské a italské, která dovede si sice se vzácným vkusem zahrát se světlem, stínem, šerosvitem a vylouditi nádherné lyrické efekty (například ve filmech MATER DOLOROSA, X. SYMFONIE, J'ACCUSE! a jiných výrobcích firmy Pathé),¹⁷ ale která někdy

¹⁰ Teige zde pravděpodobně vycházel ze známé stati Élieho Faura „De la cinéplastique“ (1922).

¹¹ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

¹² Rodina Cabotů patří do bostonské skupiny novoanglických rodin, jejichž původ sahá až k anglickým protestantům, kteří založili město Boston. Teige tento termín pravděpodobně použil jako symbol tradiční severoamerické elity, aby zdůraznil, že i ona záhy pochopila význam fotografie; žádná historická spojitost mezi Caboty a dějinami fotografie není známa.

¹³ Josef Čapek, *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum 1920. Část souvětí v závorce v knize *Film* vypuštěna.

¹⁴ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

¹⁵ Ivan (Yvan) Coll (1891–1950) – německo-francouzský básník, který začínal jako expresionista v Berlíně, pak se připojil k dadaistům v Curychu a později k surrealistům v Paříži. V letech 1918–1924 se účastnil diskuse literátů o estetických možnostech filmu (tzv. *Kino-Debatte*) a roku 1920 publikoval manifest „Das Kinodram“.

¹⁶ Termín „pásmo“ u Teigeho označuje avantgardní techniku volné asociace veršů, emocí, myšlenek a dialogů v mnohotvárném toku básnických obrazů. V češtině tento výraz již roku 1919 použil Karel Čapek jako titul svého překladu Apollinairovy básně „Zone“ (publikované roku 1913 ve sbírce *Alcools*). Čapkovy překlady moderní francouzské poezie silně ovlivnily české avantgardní básníky, mj. Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta. Jako *Pásmo* byl později (roku 1924) pojmenován časopis *skupiny Devětsil*, kde Karel Teige, Artuš Černík, Jindřich Honzl, Bedřich Václavěk a jiní publikovali články o filmu. V souvislosti s filmovými librety, využívajícími asociativní poetické postupy, která v té době psali tiž básníci (mj. Nezval a Seifert), se termínem „filmové pásmo“ označoval básnický potenciál filmové montáže, stejně jako základní formát média (tj. série obrázků na celuloidovém „pásmu“).

¹⁷ MATER DOLOROSA (Abel Gance, 1917), LA DIXIÈME SYMPHONIE (Abel Gance, 1918), J'ACCUSE! (Abel Gance, 1919). Ve skutečnosti byl jen poslední z těchto filmů vyroben firmou Pathé Frères.

povážlivě inklinuje ke svodům umělecké fotografie: „uměleckost“ je tu filmu nesporným nebezpečstvím a často více fotogenické i dramatické krásy má cowboyský seriál než film d'art.¹⁸

Jaké nádherné fotogenické skutečnosti zato poskytuje nám americký film, plný síly právě tak jako plný něhy. Viděli jsme tu dokonalé snímky temných a deštivých nocí, čirost deštivých krůpějí v průzračných temnotách prostoru (TÁTA DLOUHÁN, CHLÉB etc.), údery majákového reflektoru do mlžin noci, svit obloukovek ve vlhkém přístavním večeru newyorských doků, opalizování světelné reklamy v mrakodrapových výších nad velkoměstskými třídami. Kouzlo filmového a fotografického temnosvitu není zde vypůjčeno od Rembrandta či Leonarda: je dokonce úchvatnější. Ale není to jen poezie noci, temnot a efektů umělých světél, elektrických nocí veleměst, jež je předmětem fotografie a filmu. Světlo bílého dne, jasné a slavné, azurné nebe nad pláněmi Kalifornie, v pampách či mexických horách! Neboť nezapomínejme, foto a film není lovcem umělých světelných efektů: je především dokumentární. Je dokladem a důkazem, že svět je krásný, a tak pouhá skutečnost filmu a fotografie vyvrací všechny žvasty pesimistické filozofie. Až do vynálezu kina a zdokonalení fotoaparátu mohla filozofie hlásat, že skutečnost neexistuje, že všecko je klam. Jediné číslo obrázkového týdeníku, jediný filmovaný příběh, třebaš vzlet aeroplánů či GAUMONTŮV TÝDEN,¹⁹ je nevývratným důkazem existence reality, přímým projevem mnohoznačného dramatu moderního života. Filozofie lhala. Fotografie nelže a nesmí lháti.

Fotografie lže, stává-li se „uměleckou“. Je to faleš, přetvářka, a konečně i kvalitativní úpadek ze stanoviska vlastní rodné krásy. Fotografie přece nepotřebuje galerijního temnosvitu, impresionistické mlživosti, aby byla krásná, právě tak jako ornament a dekor nikdy nepřidá krásy dnešní architektuře.²⁰ Když malířství opustilo impresionismus, zdědila fotografie toto od panstva odložené šatstvo. Expresionismus už dnes doživořil, ale fotografie i film (například nesmyslný pokus německý KABINET DOKTORA CALIGARIHO!) se oblékl do expresionistického hávu. Umělecká fotografie, totéž co umělecký průmysl, je věc nedůstojná, odpadková, kalná a nezdravá: v polovičatosti whistlerovského esteticismu²¹ se utopila její fotoplastická síla. Pustota, nuda; nemístný, falešný artismus. Oč krásnější jasná, ostrá foto, jež vidíme v angloamerických

obrázkových listech či na kinoplátně při wild-westovém filmu! V nich je pravá poezie a hymnická krása básní Whitmanových.

Domovem moderní fotografie a azylem fotogenie je Amerika, jak jsme pravili. Ale vzpomeňme, že Amerika není jen vlastí Walta Whitmana, ale i otčinou Edgara Allana Poea, chceme-li nyní zmíniti se o podivné, podivuhodné a výjimečné umělecké činnosti amerického fotografa v Paříži na Montparnassu žijícího — jímž jest MAN RAY.

PŘÍPAD MAN RAYE. MAN RAY, tento americký žid, kamarád a kolega moderních francouzských malířů a básníků, byl druhořadým kubistickým malířem. Jako mnoho druhořadých kubistických umělců stal se z časové módy dadaistou. Jako dadaista přestal malovati a jal se konstruovati metamechanické obrazy *Dada mecano New York*, cosi poněkud obdobného suprematickým konstrukcím Rusů Rodčenska a Lissického, jakési utopistické mašinerie, antény, letadla, etc. — a tyto metamechanické konstrukce fotografoval, krásně a pečlivě fotografoval, s přesnou znalostí fotografického řemesla, kterým ostatně si vydělává svůj vezdejší chléb. Záhy seznal, že fotografie těchto konstrukcí je krásnější než konstrukce samy, to jest: že věrně tlumočí jejich věcnou krásu a fotoplastickou hmotnou výraznost, která však není druhu uměleckého a není ani zplna zásluhou autorovou. A tu stanul před zrodem nového odvětví výtvarného umění: fotografie, která se stává výtvarným uměním, fotografie vpravdě výtvarné, která je vpravdě uměním, přestávajíc býti téměř fotografií a stávajíc se čímisi jako malbou a grafikou; cosi odlišného od běžné fotografie ateliérově kvaziumělecké, již jsme označili za umělecký průmysl: fotografie nabývá zde samostatné řeči, svéprávné a vlastní. Fotografie nemůže nikdy, ani zde, opustiti skutečnost, ale může se státi *nadrealistickou*. Surrealisme je vlastností fotografií Mana Raye. Je vlastností moderního výtvarnictví. A tak Man Ray je bratrem Juana Grise.

Fotografie jest krásná i nejsouc uměním: právě tak jako film. Ale může se státi uměním a nepozbýti krásy, nanejvýše ji proměnit a přehodnotiti. Režisér D. W. Griffith, dále Th. Ince a J. B. Mille a částečně i Antoine²² a Abel Gance to dokázali. Man Ray to dokazuje rovněž a nejkonekventněji.²³

Foto vejce ve sklenici je skvělá hra a báseň světla, bázuující na svrchované dokonalosti technické. Spirála papírová, zavěšená na tyčce, která byla pro nihilistický dadaistický vkus moderní skulpturou, tedy uměním, není Manu Rayovi leč přechodnou skutečností, jejíž krásu podá svou fotografií. Teprve tato fotografie, jež se vyvíjí v temné komoře, zatímco její skutečnostní námět třebaš už neexistuje, může se státi uměním. Ale právě fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické shledáváme v Rayových pokusech posledního data, „Champs délicieux“, v albu 12 fotografií

¹⁸ Odkaz na filmové hnutí *film d'art*, pokoušející se povýšit film na umění respektované vyššími společenskými vrstvami, a současně na stejnojmennou francouzskou výrobní společnost, jež produkovala dva ze tří zde zmíněných filmů: *MATER DOLOROSA* a *LA DIXIÈME SYMPHONIE*.

¹⁹ Francouzská společnost Gaumont začala svůj týdeník uvádět v ČSR roku 1920 pod názvem *GAUMONTŮV TÝDENÍ PŘEHLED*.

²⁰ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

²¹ James McNeill Whistler (1834–1903) — americko-britský malíř a zastánce principu „l'art pour l'art“.

²² Teige pravděpodobně odkazuje na amerického režiséra Cecila B. DeMilla a francouzského režiséra Andrého Antoina.

²³ Posledních šest vět v knize *Film* vypuštěno.

18 × 24 cm vydaném s úvodem Tristana Tzary: zde poprvé důsledně je postavena fotografie po bok malířství a grafice, bez polovičatosti „umělecké fotografie“; její krása je analogická kráse výtvarných realizací poslední doby. Tyto „přímé“ fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky i objektivu, jsou samy o sobě předmětem, obrazovou básní. Aplikací tohoto fotografického procesu, užívaného ve vědě, docílují se akvatintových valeurů,²⁴ jemných přechodů grafice téměř nedostižných. Je to někdy téměř fantasmagorické.

Picasso lepil do obrazů nejen výstřižky novin, ale v kterémsi „Zátíši“ nalepil dokonce fotografie hrušek. George Grosz a Max Ernst nejenže lepili celé fotografie do obrazů, ale ze slepených fotografií sestavovali celé obrazy. To nemá s malbou nic společného, říkalo obecenstvo, kroutic nad jejich pokusy, právem či neprávem, povážlivě a zamítavě hlavou. Man Ray by řekl, že to nemá co činit s fotografií, jsa si vědom, že

foto : malířství = kino : divadlu = orchestrion : klavíru = budoucí fotoplastika : sochařství.

Jako kino osvobodilo divadlo, rušíc jeho mnohé odrůdy a obory, upřesňujíc svou rezolutní intervencí jeho estetiku, tak fotografie osvobodila malířství, zbavivši ho naturalismu.²⁵ Z nastavší dekadence v „umělecké fotografii“ osvobozuje fotografii opět objev, vynález, čin Mana Raye. Osvobozuje dosavadní „uměleckou“ fotografii (impresionistickou) prostě tím, že ji ruší. Činí z fotografie skutečné surrealistické umění, umění, které podle slov Apollinairových začíná tam, kde končí imitace. A zatímco malířství vrací se dnes opět ke skutečnosti, prsto nebezpečnosti naturalismu, od abstraktna ke konkrétům,²⁶ fotografie Mana Raye, prsta svodů whistlerovštiny, blíží se formové hře Picassově, Braquově či Grisově. Jakmile se zmocní kino vynálezu Mana Raye, tak jako si přivlastnilo dosud všechny fotografické vymoženosti, stane na prahu nové, netušené oblasti.

Z protilehlé strany dostane se ovšem obohacení filmu zdokonalením barevné fotografie.

VZTAH KINA K VÝTVARNICTVÍ je zprostředkován, jak jsme naznačili, *fotografií*. Rovněž tak zpětný vztah výtvarného umění ke kinu.²⁷ Nové malířství mnohemu se naučí v kinu, mnoho si uvědomí studiem fotografie. Umění uvědomuje si vůbec v kinu nejspíše a nejlépe svůj smysl a své poslání. Vliv kina na umění je značný a nespočívá snad toliko v povrchních změnách, tematičnosti etc. Cowboyské vize nadchly

²⁴ Z fr., v dnešní terminologii valér, tj. stupeň světelné intenzity barevného tónu. Akvatinta – grafická technika tisku z hloubky, která umožňuje vytvářet souvislé plochy libovolně odstupňovaných barevných tónů.

²⁵ Tato věta a část věty předchozí (od „že to nemá co činit s fotografií“) v knize *Film* vypuštěny.

²⁶ Tato část věty v knize *Film* vypuštěna.

²⁷ V knize *Film* upraveno na „Rovněž tak zpětný vztah výtvarného umění ke kinu fotogeničností.“

několik mladých malířů právě tak jako podívaná v cirku a varieté.²⁸ Vliv tento se postupem času jistě prohloubí, neutkví na povrchu. Leč šířiti se o vztazích kina k malířství – přesněji fotografie a malířství a vice versa – přesahovalo by rámec tohoto článku.

KINO A POEZIE. Kino žije jinou poezií než divadlo: nezná maeterlinckovsko-claudelovských sentimentalit a hysterií, ani ne senilní ibsenovštiny. Poezie kina není ani symbolistická, ani futuristická.²⁹ Není také ani dost málo akademická. Dumas či Victor Hugo po našem názoru málo svědčí kinu a je tu třeba text románu alespoň od základu přepracovati a znásilniti. Sentimentální a historická literatura je pro kino nevhodná. Rovněž tak literatura akademická, oficiální repertoár divadelní (DÁMA S KAMÉLIEMI) a literatura kulturního niveau, umění básnické.³⁰ Kino, jsouc podívanou lidu, žije tou poezií a literaturou, která je četbou lidu. Jules Verne, Karl May, Nick Carter, buffalobilly, *Chaloupka strýčka Toma*, *Hrdinný kapitán Korkorán*, *Cesta kolem světa za 80 dní*, *Děti kapitána Granta*, *Old Shatterhand*, bystrozračí Sherlock Holmes, Arsène Lupin, povídky Breta Harta z Far Westu a Londonovy romány ze sněžných plání, Upton Sinclair, Jensen, Mark Twain, zkrátka literatura lidová, dobrodružná, cestopisná, senzační – takzvaná literatura kolportážní a obskurní.³¹

Poskytuje moderní zábavu senzační a jejím terénem je dobrodružnost a fantazie. Není zde místa ukázati na její často velmi zdravou, nesentimentální, aktivní morálku, na její novou, moderní, čínorodou filozofii; obě však je nesporné. Je dítětem nového světa, novodobých společenských a kulturních poměrů: dýchá horkou vůni Amerik, svádí kouzlem dálek, opájí davy unuděné sentimentalitami a akademismem. Je zrozena v době, kdy vize světa stala se ostřejší a preciznější, imaginace překvapivější, a přece její citová emotivní síla nepozbyla intenzity.³² Tato literatura, a nikoliv poezie akademicko-parnasistní, tato literatura, jež je dnes jedinou literaturou lidovou, jež je však zároveň literaturou velmi moderní, lyrikou, epopéjí a dramatem zároveň, tato literatura, žijící méně v pracovnách a bibliotékách, jako spíše na pozadí širého nebe, volná jako pták, či uprostřed prudkého víru života³³ – tato literatura je bázi kina. Jeho poezie je téhož rodu.

Poezie kina zmocňuje se všech skutečností: aut, letadel, parníků, měst, farem a farmboys, indiánů, astronomie, předměstských doupat, slavností, krajů na vsí zeměkouli, wigwamů, mrakodrapů, prérií etc. Obsáhne všechny city a pocity. V tom je sestrou poezie WHITMANOVY a ostatních amerických básníků, jeho žáků. (Sandburg,

²⁸ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

²⁹ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

³⁰ V knize *Film* změněno „umění básnické“ na „umění slovesné“.

³¹ V knize *Film* změněno „obskurní“ na „krvavá“.

³² Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

³³ Pasáž od „tato literatura, žijící“ v knize *Film* vypuštěna.

Lindsay, Masters, Treat, Ridgeová, Ezra Pound, Oppenheim, Kreymborg aj.)³⁴ Doveď však i malými prostředky vyvolat přesný a úplný obraz prostředí: tramvajový lístek, nádražní signál, dopis s pečeti, vizitka, zápisník, hodinky, prsten, tropická helma, tyto malé skutečnosti, nejen vlak, loď, avion či tlupa indiánů, mohou být ve filmu účinnými „herci“ a výmluvnými příhodami. Náznakovost, jež jednak se blíží technice detektivní novely a která též připomíná chuť a kouzlo poezie Jeana Cocteaua a některých jiných moderních básníků.

Lyrika kina jímá svým exotismem. Ale není to dekadentní exotismus baudelairovsko-gauguinovský, ale moderní exotismus kosmopolitický: ne exotismus, jenž je útekem z hypercivilizovaných zemí do vysněných rájů Tahiti či Orientu, ale exotismus transatlantiků, Pullmanových vozů, Canadian Express Pacific, exotismus cestopisného deníku, obrázkového časopisu, globetrotterské senzibility, jenž má stále svěží vjem světa. Na plátně kina rychle se střídají obrazy, neboť život je příliš rychlý. Chvilí co chvíli projíždí před vašimi očima rychlík. Svazek světelných paprsků zavěšuje na plátno Paříž, Londýn, New York, Petrohrad. San Francisco sousedí s Melbournem. Kino dívá se na svět prizmatem kosmopolitického mezinárodního ducha.

Moderní literatura a nová poezie jsou vystaveny silnému, blahodárnému vlivu kina právě tak jako vlivu oné literatury takzvané obskurní,³⁵ z níž pochodí dějová náplň amerického filmu. Novely přijaly simultaneistickou kinematografickou techniku dějovou. Jules Romains, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Ivan Goll, Apollinaire, Erenburg, P. A. Birot, Edschmid, Tzara, Epstein, P. Mac Orlan, P. Hamp, L. Delluc aj., u nás Černík, Nezval, Schulz, Seifert, Vančura³⁶ napojili svou poezii esencemi kina; někteří z nich dokonce jsou autory filmových libret, z nichž nejznámější a nejzajímavější je Gollova Chapliniada.³⁷ (Sledovati podrobněji vliv kina na moderní literaturu může být zajímavým předmětem studie literárněkritické, ale je mimo dosah našeho článku.)

KINO A DIVADLO. Prostě: kino je divadlem jako aeroplán je letícím člověkem, jak podotýká J. Honzl. Divadlo je centripetální, soustředivého dojmu, film je centrifugální. Divadlo syntetizuje až do symbolických náznaků a zkratek; film je zpravidla epicky obširný a přímo zamilován do výrazných detailů. Divadlo má a vždy bude mít své meze, svůj omezený scénář; jevištěm filmu je svět, soudobý, do nekonečných dálek rozevřený svět a nesmírný život, neboť kino je slavným „živopisem“³⁸ dnešního umění. Je-li divadlo ve své podstatě monistické a syntetické, je film pluralistický a di-

vizionistický. Takový je asi obecně estetický rozdíl a vzájemný protikladný vztah kina a divadla. Ale vlivem aktuálních poměrů kulturních a sociálních nabývá tento poměr formy ostřejší a určitější rozluky. Zatímco kino se rozvíjí se závratnou rychlostí, divadlo klesá čím dále tím v hlubší úpadek. Zatímco sály kina shromažďují každého večera internacionální davy všech světadílů, divadelní hlediště zejí prázdnotou. Výrok „Nestavte divadla“ doplňuje přání „Postavte lidový biograf!“ Max Jacob („Cinéma et Théâtre“, *Nord-Sud*)³⁹ praví o poměru kina a divadla asi toto: Divadlo je sochou na piedestale, ne životem. Kino nás vyléčí zato ze všech divadelních epidemií a endemií. Tam jsou aplaudováni bandité a ne elegantní snobi. Konvence je bází divadla, nenáročná realita je bází kina; hájíme kino jako umění realistické, potíráme divadlo jako umění patetické a akademické. Kde divadlo žije gestem a pózou, žije kino jistotou. Divadlo je zábavou romantiků a maloměšťáků, kino duchů moderních a zdrojem osvěžení pro ty, kdož myslí na budoucnost. Je exaltací lidství a může se nelíbiti jen mizantropům a nepřátelům světa a člověka.

Divadlo už dávno není svátkem širokých vrstev lidových, jako tomu bylo v antickém Řecku. Zavřete divadla a kromě snobského premiérového obecenstva, které tam okázale manifestovalo svou kulturní úroveň, nikdo po nich nezapláče. Na jejich místo nastoupilo v moderním kulturním životě kino, lidová podívaná. Jako fotografie znemožňuje existenci naturalisticko-akademické malby, tak film znemožňuje existenci naturalisticko-akademického divadla. Obé je dnes toliko zbytečným atavismem, který ostatně záhy odumře. Divadlo padne s buržoazií. Kino žije s proletariátem, s nejšířšími vrstvami lidu.

Kino, právě tak jako fotografie, nemá staromistrovské tradice, jsouc novinkou naší doby. Jako fotografie bloudila, vypůjčovala-li si efekty od Rembrandta či Whistlera, tak i kino jistý čas bludně snažilo se býti konvenčně divadelní. Jako literatura, kterou si přivlastnilo kino, není ani dost málo oficiální, uznaná a akademická, tak i divadelní tradice, o níž se kino se správným instinktem opírá, není akademicky, oficiálně divadelní. Kino, jsouc podívanou lidu, našlo svou tradici v oněch kaceřovaných divadelních odrůdách, které rovněž jsou podívanou lidu, které jsou z „radostí elektrického století“, totiž:

- V CIRKU A VARIETÉ,
- V BALETU, PANTOMIMĚ, MELODRAMATU, MUSIC-HALLU, CAFÉ-CONCERTU, KABARETU,
- V LIDOVÝCH SLAVNOSTECH, PŘEDMĚSTSKÉM DANCINGU ETC.,
- VE SPORTU.

³⁴ Jména v závorce v knize *Film* vypuštěna. Jméno „Treat“ se nepodařilo identifikovat.

³⁵ V knize *Film* změněno „obskurní“ na „senzační“.

³⁶ V knize *Film* Teige tento výčet doplnil o Paula Moranda, Henryho de Montherlanta, Valeryho Larbauda a Jiřího Voskovce, a naopak vypustil Kasimira Edschmida, Pierra Hampa a Karla Schulze.

³⁷ Ivan Goll, *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*. Dresden: Rudolf Kaemmerer Verlag 1920.

³⁸ Pravděpodobně slovní hříčka s řeckým kořenem výrazu biograf (bíos – život, gráphein – psát).

³⁹ Jacobův příspěvek do avantgardního časopisu *Nord-Sud*, založeného roku 1917 Pierrem Reverdyem: Max Jacob, *Théâtre et cinéma. Nord-Sud*, 1918, č. 12 (únor), s. 10.

V cirku, varieté, music-hallu zrodila se svoboda moderního umění. Zde žije pravá moderní poezie, svižná, elektrická, krajně nenaturalistická. Nové formy humoru, clowneskí ironie, sentimentální *gaminerie*,⁴⁰ svěží sketches, zázračné kousky ekvilibristů, žonglérů, krasojedkyně, zámořské tance, excentric-girls, japonští akrobati jsou zde domovem a jejich domov je poetický a romantický. Je-li romantismus věcnou silou dějiny prostupující a potřebuje-li každá, i tak absolutně realistická epocha jako naše trochu romantického koření a přísady, je tento romantismus dnes v cirku, varieté a v music-hallu, je v akrobatech, komediantech, clownech, zpěvačkách a tanečnicích i v proslulých boxerech, kteří žijí potleskem a oblibou davu. Je to romantismus nomadický, romantismus novodobých potulných pěvců, světoobčanských a globetrotterských trouverů. Nomádové byli a jsou romantičtí. A jejich produkce není prázdné umění.

Jestliže poměr kina k oficiálnímu divadlu, „umělecké“ režii a herecům a k dramatické literatuře klasické, naturalistické, psychologické je prostě napětím protikladů, možno považovati cirkus, varieté, music-hall za blízce spřízněné s kinem a v nejdnom ohledu za předchůdce kina.

Cirkus a théâtre variétés jsou svým charakterem, svým smyslem a svým životním posláním ze všech oněch neuznávaných odrůd divadla a spektaklů kinu poměrně nejbliže. Jsou exotické jako kino. Jsou internacionální, jejich výrazová řeč je jakýmsi uměleckým idem či esperantem, právě tak jako kino. Jsou podívanou bez literatury a mimo literaturu. Variété-stars, excentric-girls, jonglerie, sketches, brutální dialogy kratičkových výstupů clownů, cosi jako dědictví *comédie dell'arte*, úžasní ekvilibristé a jejich riskantní krkolomné produkce, krásní a energičtí krotitelé šelem, neobyčejné, rafinované a zámořské tance, spanilé krasojedkyně v rumělkových šatech se zelenou šerpou a tisíce třpytnými cetkami, jedna atrakce senzačnější než druhá – to vše fantastické, cizokrajné, opojné a téměř zázračné vábí moderní umělce, které unudila patetická prázdnota divadla. Seurat, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kubišta, Archipenko, Léger výtěžili z tohoto prostředí své obrazy a poezie džunglí a dalek, již dýše cirkus, inspirovala Neumannovi jednu z nejzdařilejších a nejcharakterističtějších básní.⁴¹ Ale cirkus a varieté jest zároveň podívanou lidu, poněvadž má sílu zdravé, hravé a dravé skutečnosti, grotesknosti, mocné karikatury a satiry, a tak je spřízněn s filmem.

Totéž lze říci o *music-hallu*, *pantomimě*, *café-concertu* a *kabaretu*. Jsou neakademické, ingenuózní a v jistém moderním smyslu slova primitivní: jsou nebo mají být

⁴⁰ Z fr. – skotačení.

⁴¹ Odkaz na Neumannovu básně „Cirkus“, poprvé publikovanou roku 1914. Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

lidové. Jsou úplnou škálou smíchu, neúnavným ventilátorem přetopeného mozku, jak pravil F. T. Marinetti. Jestliže cirkus je dnes zejména domovem ve Francii – pařížské cirky MEDRANO (Boum! Tous les soirs Boum!), NOVÝ CIRK⁴² jsou nejznámější – rodištěm a domovem překvapivého a syntetického umění music-hallu a *café-conc'* je zejména svět anglo-americký. Z britské, londýnské pantomimy, ze společnosti Fred Karno vyrostl Charlie Chaplin a rovněž i Fatty. Exotické revue, travestie, parodie, frašky, tanec, tanec a zase tanec, neakademické balety – ač i Anna Pavlova z ruského baletu odvážila se ve Spojených státech vstoupiti na prkna music-halového jeviště – Loie Fullerová, Max Dearly, Mistinguette z Casino de Paris, z Eldorada a z filmu (BÍDNÍCI),⁴³ jež s gaminským vkusem obnovila na varietní půdě, v umění melodramatu, fantastní, divý a nvyvý tanec uličnický, danse gavroche, a vyzvedla jej na výši hieratických tanců Isadory Duncanové, Harry Pilcer a Gaby Deslysová, Mme Roberty z pařížského Concert Mayol, Mme Paulette Paxová, Pearl Whiteová, Musidora (z filmu ÚPÍŘÍ), Vernon Castleová,⁴⁴ Max Linder, Stacia Napierkowska – toť kabaret, music-hall, varieté, moderní čilé, elektrické a poetické divadlo, umění oficiálně neuznané a zneuznané, ale přece ne starosvětsky skromné. Není pravda, že je to cosi jako inferiorní podívaná, jakési divadlo horší jakosti, protože neznalé morbidní estetiky dnešku. Naopak, moderní, vpravdě moderní divadlo, jak o ně usilují mladí básníci a některé experimentující scény Francie a revolučního Ruska, stane se bratrem kabaretu (ruské divadlo revoluční satiry Těrevsat),⁴⁵ kouzelných her, *comédie-bouffe*, baletu, vaudevillu, když v moderní době namísto velikého divadla a velkého dramatu nastoupilo kino.

Mimochodem dlužno podotknouti: Varietní a kabaretní květena byla označena za zplodinu měšťáckého pseudokulturního prostředí. Částečně, zejména u nás, je tomu skutečně tak. Nejen zevní zařízení prvotřídních podniků, ale i jejich program je vysloveně buržoazní. Vidí se to u nás na Hašlerovi. Ale současně se vidí, že tyto podniky jsou faktorem politickým. V Paříži vedle starobohémských montmartrských

⁴² Pařížské podniky Nouveau Cirque a Cirque Medrano se proslavily díky klaunovi Géronimu Medranovi, jenž byl pověstný svým pravidelným zvoláním ke kapelníkovi: „Boum boum!“ V letech 1915–1923 v cirkusu Medrano vystupují také bratři Fratellini.

⁴³ Mistinguette bylo jevištní přízvisko francouzské varietní umělkyně Jeanne Bourgeoisové; Casino de Paris – varieté na Rue de Clichy; Eldorado – *café-concert* na Boulevard de Strasbourg (obě v Paříži); Mistinguette hrála roli Éponine Thénardierové ve filmové sérii podle Hugova románu *LES MISÉRABLES* (Alberto Capellani, 1913).

⁴⁴ Křestní jméno manželky Vernona Castla bylo Irene, nicméně někdy vystupovala pod pseudonymem Mrs. Vernon Castle. Ačkoli Castlovi tvořili taneční pár, ve filmu se výrazněji prosadila pouze ona.

⁴⁵ „Divadlo revoluční satiry“ bylo oficiálně podporované divadelní hnutí kombinující lidový tanec, gymnastiku a zpěv jako propagandistické nástroje k šíření komunistické ideologie v porevolučním Rusku. V knize *Film* Teige do této závorky doplnil „a Mejercholdovo Gitis“, tj. odkaz na Státní institut divadelního umění v Moskvě.

kabaretů Chauve Souris a Lapin Agil jsou luxusní revue Ba-Ta-Clan, Folies Bergère, Olympia, Alhambra, jsou zde však předměstské spektakly lidové a na Montparnassu v rue de la Gaîté je kabaret Bobino, nacionalistický, a Gaîté-Montparnasse, socialistický. Víme, že právě ruská revoluce vzkřísila kabarety, a byla-li Beaumarchaisova *Figarova svatba*, jak pravil Napoleon, již hotovou francouzskou revolucí, je lyrika, síla, hněv, smutek a vzdor aktuálního revolučního hnutí ztaven v erotických a revolučních proletářských chansonách některých dnešních kabaretů: v lyrice, jež vyrůstá v ovzduší periferie a fortifs⁴⁶ i v sociálním patosu některých filmů. Sherlock Holmes, Arsène Lupin, apači a piráti, jež jsou obdivováni proletářským obecnstvem, nejsou zrozeni z měšťácké estetiky, filozofie, morálky a lyriky. Jsou lidu tím, čím John Gabriel Borkman či Des Esseintes⁴⁷ jsou měšťáckým estétům. Šosáctví a snobismu v takovém kabaretu není. Měšťanské divadlo miluje vytržbený duchaplný dialog, osudovou psychologii, tradicionelní dramatickou stavbu, individualistické, ale přesto už konvenční hrdiny – divadélka lidu milují smělé apače, krásné námořníky, popěvky, světelné efekty, jiskřící reflektory, pestrost plakátů, prostě stále svěží a pestré dění a tlumočí, jsouce podívanou bez začátku a konce, v rapidním sledu programu ustavičné drama života. Jsou rovněž jako lidové dancingy osvěžující zábavou moderního světa a moderního slohu, „radosti elektrického století“. Avšak, zdůrazňujeme: bylo by omylem a hříchem hleděti na život, jako se dnes často činí, jako na eden, lunapark či Magic-City: v životě nejdeme z atrakce do atrakce.

DIVADLO A FILM. Kino bloudilo, napodobujíc divadlo. Film nemohl se ve zvetšelé, degenerujícím a marně obrozovaném divadle naučiti než několika necnostem, které záhy ze sebe setřásl, falešné ambice *film d'art*. Zato moderní divadlo může z filmu, plné vitality, čerpat cenná poučení; z cirku, varieté a kabaretu rovněž. Filmová dramata a seriály překonávají a znemožňují v každém ohledu dosavadní celovečerní dramata, jež nejsou s nimi s to soutěžit, i výpravné hry méně literární (à la *Excelsior!*),⁴⁸ poněvadž jeho možnosti převyšují víceméně nedokonalé triky divadelní – i jeviště Châteletu. Moderní produkce dramatická, jsouc zároveň svědectvím o rozkladu dosavadního divadla, vyhýbá se starým stavbám dramatickým, jež, stavše se rozpravami, psychologí a čertví čím ještě, pozbyly raison d'être, a vystavuje se vědomě a programově vlivu kina, repertoáru malých scén lidových, kabaretu, cirku, a právě tak jako cirkus a film je napojena exotismem. Experimenty mladých autorů

⁴⁶ Oblast kolem bývalého pařížského opevnění (známá též jako „La Zone“), která byla okupována chudinou a bezdomovci.

⁴⁷ John Gabriel Borkman – hlavní hrdina Ibsenovy stejnojmenné hry z roku 1896; Des Esseintes – protagonista románu *Naruby* Jorise-Karla Huysmanse, slavný prototyp estéta.

⁴⁸ *Excelsior!*, balet choreografa Luigiho Manzottiho a skladatele Romualda Marenca z roku 1881, oslavoval vědecký a průmyslový pokrok 19. století; Jaroslav Vrchlický napsal pro balet libreto, podle kterého vzniklo představení v Národním divadle. V knize *Film* odkaz na toto dílo vypuštěn.

počítají s novými, od dosavadních divadelních norem odlišnými scénickými i režijními předpoklady. Apollinaire v předmluvě k *Prsům Tirésiovým* mluví o nutnosti dvojího jeviště, z něhož jedno bylo by uprostřed diváctva (jako v Japonsku) a druhé by obepínalo širokým pásem hlediště, Birot koncipuje své hry, plné cirkusových podivností a varietního exotismu, pro clowny, jongleury a akrobaty,⁴⁹ *Methusalem* Ivana Golla, satirický kus, je prostoupen výjevy kinematografickými. Jako futurističtí malíři kladli diváka do středu obrazu, tak ho chce mít moderní divadlo ve středu hry, ve středu podívané a dramatického dění. Vaudeville, pantomima, balet, pokusy o divadlo číre optické (Pitoëff): toť podívaná zároveň lyrická i dramatická v tom duchu a smyslu, jako Fantomas, Buffalo-Bill či Chaplin jsou zároveň osobnostmi dramatickými i lyrickými. Nejde zde zajisté o lyrické divadlo symbolistní, ale spíše o cosi, čeho předzvěstí byl: *Rek západu* J. M. Synge či Jarryho *Ůbu Roi*. Tyto moderní pokusy jsou snad někdy silně burleskní, ale burleska potřebuje býti naplněna dechem lyrismu, aby byla uměním. Tento lyrismus zračí se ve zpěvu, v tanci, smíchu, gestu i výpravě: je to lyrismus obecný a životní, ne úzce literární, lyrismus moderní, který se dovede snoubiti s nejnaléhavějším dramatismem; aby bylo jasno: například sportovní skutečnosti⁵⁰ jsou přece povytce dramatické, a přece nechybí jim silný moderně lyrický přízvuk. Lyrismus sepnatý s dramatičností je jen potencován aboliicí tradiční regule o trojjednotě děje, času a místa, namísto níž přichází element moderní: simultaneismus.

KINO A SPORT. Jako není film ničím zavázán divadlu, tak vděčí za mnohé a mnohé sportu, atletice a akrobacii. Je třeba šířiti se o této očividnosti? Film, jenž je právě tak kolektivním dílem jako fotbal, jen výjimečně našel své herce mezi divadelními tragédy, zejména ne film americký. (Francouzský film, vlivem režijní praxe Abela Gance /*MATER DOLOROSA*, *LA DIXIÈME SYMPHONIE*, *J'ACCUSE!*, Louise Feuillada /*JUDEX*, *TU-MINH!*, Charlese Burgueta, Pouctala /*PRÁCE!*, Antoina /*DĚLNÍCI MOŘE, ZEMĚ!*, je poměrně bližší divadlu a jeho herci Gabrielle Robinneová, Éve Francisová, Marcel Lévesque, Sarah Bernhardtová, Séverin Mars jsou z divadel.)⁵¹ Velikou většinou však našel film jedinečné interprety mezi sportsmany, atlety, akrobaty a komiky cirku. Slavný boxer Carpentier, přítel Chaplinův, hraje nyní ve filmu. Jen sport vysokého stupně dokonalosti mohl poskytnouti filmu tak „smart“ automobilisty, jezdce a cowboye, jako jsou takový Rawlinson, Fairbanks, Marie Walcampová, Helena Hol-

⁴⁹ Pierre Albert-Birot (1885–1967) – avantgardní básník, dramatik a filmař, navazující na Apollinaira; zakladatel revue *SIC* (Sons, Idées, Couleurs); tvůrce teorie „nunismu“ (*nunisme* – z řec. výrazu pro nyní, v současnosti), která se pokoušela smířiti tradici s modernitou a mj. souvisela s postulátem začleňování filmu do divadla; autor knihy *Cinéma: drames, poèmes dans l'espace composés en 1919–1920*. Paris: Sic 1920.

⁵⁰ V knize *Film* „sportovní skutečnosti“ změněny na „sportovní biomechanika“.

⁵¹ V knize *Film* z výčtu vynechán režisér Henri Pouctal a doplněn herec Gabriel Signoret.

mesová, Pearl Whiteová, Maciste,⁵² Harry Carey, W. Hart, Ruth Rolandová aj. Kino, jakožto umění, je svrchovaným dílem moderní duchové kultury: je zároveň však oslavou moderní kultury fyzické: nalézá rovnováhu mezi oběma a v tom tkví jeho nemalý mravní význam.

KINO A HUDBA souvisí navzájem vztahem, jenž je ve skutečnosti právě tak komplexní jako zdánlivě prostý a vyložený. Film prostě potřebuje hudebního doprovodu: bez orchestru je dnes divadelní představení nemyslitelné a obrazy na kinoplátně staly by se příšerami a bizarními zjevy, kdyby se k nim nedružily melodie hudby. Je to psychologicky zcela přirozeno, ale jest otázka, bude-li třeba hudby nadále, až jednou budou promítány barevné dokonalé filmy za denního světla. Prozatím je hudební doprovod nutností. Sluší se, aby byl vhodný. A programový výběr hudby pro film by měl v nejednom ohledu zajímat moderní muzikanty. K orientálním filmům hrává se Mozartův „Únos ze Serailu“ či eventuelně „Kouzelná flétna“. Hraje se Offenbach i Beethoven, Dvořák, Smetana, Bizet, Schubert, a ve Francii dokonce tu a tam Debussy, k Chaplinovu ŠUMAŘI⁵³ patří Chopin. Ale pozorujte, jak přesně se kryje s charakterem kina hudba moderní: Stravinskij se svým ragpianem a pianolou, i dnešní světská hudba taneční a pochodová: Salome-foxtrot, Indianola...⁵⁴ Rytmus moderních tanců je rytmem autenticky moderním: je v něm cosi z rytmu vlakových úderů a pouličního života. Jak přiléhá filmu doprovod s jazzbandem! Filmu, jenž je mechanickým divadlem, slušela by jistě nejlépe mechanická hudba: gramofon, orchestrion, pianola;⁵⁵ neboť hudba, jež má být doprovodem, ilustrací a pozadím filmovému dramatu, neměla by ignorovat nástrojů moderních technických vymožeností. Nechť řve hluky dynam, Morseových přístrojů, automobilových trubek, rykotem expresů a avionu, tlukotem psacího stroje namísto tlukotu tradičního slavíka v poetické letní noci! Tyto „doteky reality“, o něž se pokoušeli futuristé svými „hřmotiči“ a Erik Satie v „La Parade“, mohou mít v hudbě asi podobný význam jako výstřížky novin, hracích karet, látek etc. v kubistických zátiších, jimiž Picasso, Braque i Juan Gris osvěžují abstraktní geometrickou skladbu díla, vnášejíce v ně něco esteticky neprodestilované životní, skutečností suroviny. Nástrojem nejhodnějším je zde jazz, jenž svou výrazností předčí Russolovy hřmotiče, které ostatně by mohly nahradit přesné záznamy fonografu, zachycující ryk a lomoz velkoměst, nádraží, promenád, přístavů, velikých davových shromáždění a bouří proletářské demonstrace.

Moderní hudba nemůže pracovat pro mrtvé divadlo. Není a nebude vpravdě nových oper, jako nebude nových dramát. Snad spíše dočkáme se operety, jež je bliž-

⁵² Pravděpodobně odkaz na herce Bartolomea Pagana, jenž hrál postavu Macista v sérii italských filmů z let 1915 až 1926.

⁵³ CHAPLIN ŠUMAŘEM (The Vagabond; Charlie Chaplin, 1916).

⁵⁴ V knize *Film* tento výčet změněn na „Violetera, Tanga, Marinarella, Indianola...“

⁵⁵ V knize *Film* nahrazena „pianola“ novějším typem mechanického klavíru – „pleyelou“.

ší lidovému vkusu a chápání. Nechť začne pracovat pro film: zde nalezne obsáhlou oblast krásných, třebaže těžkých a zodpovědných úkolů. Někteří autoři románské moderny, zejména členové pařížské 6 „six“, se již o to pokusili. Darius Milhaud je autorem *Cinéma-symphonie* a partitury k Chaplinovým dílům.⁵⁶

„Umělecká hodnota filmu“⁵⁷ je, jak jsme se pokusili naznačit, nesmírná. Váháme-li přiřknouti dnes filmu termín umění (Pařížský Salon d'Automne 1921 mu přiřkl místo desáté múzy), je to jen proto, že jeho krása, živost a hodnota převyšuje kvality dnešního umění. S filmem je sepjata celá řada jmen, jež příští historie a kritika postaví po bok slavným zjevům umění.

Charles Spencer Chaplin, Charlot, Charlie, je všudypřítomným umělcem kina. Patří proletariátu všech národů a ras a jeho díla jdou celým světem. Je největší osobou filmového umění, je největším zjevem přítomného umění. Je Molièrem a Aristofanem dnešku. Mladí básníci všech národů složili mu svůj hold. Jeho nyvý smutek provokuje nedefinovatelnou veselost davu. Je více než hercem. Je clownem. Je básníkem. Je vynálezcem nových, krajně moderních výrazů humoru a ironie, napojené křehkou a paradoxní sentimentalitou. Je z těch velikých humoristů, již „jdou do koutku a pláčí“ (Neruda).⁵⁸ Žije „psí život“,⁵⁹ je šumařem, vystěhovalcem, číšníkem, obchodvedoucím, stěhovačem pian, falešným hrabětem, sklenářem, dobrodruhem, hasičem, vojákem, zřízencem zastavárny, policistou, opilcem: devatero řemesel a desátá bída.⁶⁰

Douglas Fairbanks, jenž by mohl říci s Whitmanem, že o všem hrdinství referuje z amerického stanoviska, ztělesnil ve svých dílech pravou moderní atletickou a sportovní poezii. Je hrdinou Arizony, mstitelem křivd Zorro, zmoklou slepicí i světákem, banditou i bláznem, majitelem sanatoria, Robinem Hoodem i d'Artagnanem Tří mušketýrů, jež modernizuje prostě a bezděky svým naturelem.⁶¹

Sessue Hayakawa, největší tragéd přítomnosti, William Hart (Rio Jim),⁶² Mary Pickfordová, Jack Pickford, Pearl Whiteová, Vernon Castleová, Fatty (Ruscoe Arbuckle), Dustin Farnum, Marie Walcampová, Mae Murrayová, Mae Marshová (INTOLERANCE), Ruth Rolandová, Norma Talmadgeová, Lincoln, Fanny Wardová, Alice Brady, M. MacLarenová; Coogan, Edna Purvianceová a Eric Campbell (partneři Chaplinovi),

⁵⁶ Milhaudův surrealistický balet *Le Boeuf sur le toit* (1919) nesl podtitul „Filmová symfonie“ a sklada- tel jej původně tvořil jako doprovod k Chaplinovým filmům.

⁵⁷ V knize *Film* změněno „umělecká hodnota“ na „básnická hodnota“.

⁵⁸ Citace z Nerudovy básnické knihy *Pisně kosmické* (1878).

⁵⁹ Odkaz na film *Psí život* (A Dog's Life; Charles Chaplin, 1918).

⁶⁰ V knize *Film* vypuštěn celý odstavec o Ch. Chaplinovi.

⁶¹ V knize *Film* doplněno „Zklamal nás Bagdádkým zlodějem“. Teige měl na mysli film *Zloděj z Bagdadu* (The Thief of Bagdad; Raoul Walsh, 1924).

⁶² W. S. Hart byl ve Francii znám také jako „Rio Jim“.

Dorothy Phillipsová, Cl. Kimball Youngová, Harry Carey, Ol. Thomasová, Marie Doro, P. Deanová, S. Milvanoffová (sirotek Ginetta),⁶³ Mathot (PRÁCE), Biscot, Musidora, Peggy,⁶⁴ Éve Francisová, Nazimová, Gémier (MATER DOLOROSA), Sjöstrom, O'Brien aj. aj.

Režiséři: přede všemi D. W. Griffith (INTOLERANCE, ULICE SNŮ, ZLOMENÝ KVĚT, WAY DOWN EAST), Th. H. Ince, Mack Sennett, Loosová, Emerson, DeMille, Antoine, Abel Gance, Capellani aj. aj.⁶⁵

NOVÉ PROLETÁRSKÉ UMĚNÍ – ono umění, jemuž bystře Erenburg prorokuje, že přestane být uměním⁶⁶ – INTERNACIONÁLNÍ, LIDOVÉ A KOLEKTIVNÍ je úkolem a slohem budoucnosti. Ze všeho dnešního umění má film k němu nejbliže, zejména díly Chaplinovými (THE KID, CHAPLIN ŠUMAŘEM, CHAPLIN VOJÁKEM,⁶⁷ CHAPLIN VYSTĚHOVALCEM, CHAPLIN STRÁŽNÍKEM⁶⁸) a Fairbanksovými. Cítíte zde epiku moderního života a ohromnost světa: není to jen svět v obrazech, ale sama báseň moderního světa. Film je bouřný a tvrdý, může být lapidární. Je bohatý a jeho možnosti nepoznaly hranic. Je dnes jediným uměním pro proletariát, ale není dosud ryzím uměním proletářským.⁶⁹ Jeho sociální význam je nezměrný: zavřete divadla, výstavy, obrazárny, čítárny a kostely a opláče je bezmocně jen malá hrstka z lidstva. Naše planeta by se točila dále, ale možná, že by se zastavila, kdyby se přestaly točit projekční přístroje v kinech všech souší. Několik kilometrů revolučního filmu dobude světa právě tak, jako série dnešních filmů dobyly již srdce proletářského publika.⁷⁰

Život. Sborník nové krásy 2. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy 1922, s. 153–168.

⁶³ Ve filmu SIROTEK (L'Orpheline; Louis Feuillade, 1921).

⁶⁴ Pravděpodobně balerína a herečka Marguerite de la Motte, přezdívaná „Peggy“.

⁶⁵ V knize *Film* do výřtu doplnění herci Harold Lloyd a Séverin Mars, výtvarník (později režisér) Alberto Cavalcanti, režiséři Louis Delluc a Jean Epstein, vypuštění herečka Sandra Milvanoffová, spisovatelka a scenáristka Anita Loosová, režisér André Antoine.

⁶⁶ V knize *Film* změněno „proletářské umění“ na „revoluční umění“ a vypuštěna vsuvka mezi pomlčkami.

⁶⁷ DOBRÝ VOJÁK CHAPLIN (Shoulder Arms; Charles Chaplin, 1918).

⁶⁸ CHAPLIN STRÁŽCEM VEŘEJNÉHO POŘÁDKU (Easy Street; Charles Chaplin, 1917); v knize *Film* nahrazeno titulem POUTNÍK (The Pilgrim; Charles Chaplin, 1923).

⁶⁹ V knize *Film* vypuštěno „ale není dosud ryzím uměním proletářským“.

⁷⁰ V knize *Film* změněno „proletářského publika“ na „mezinárodního publika“ a doplněna poslední věta: „Skutečně: osmá velmoc!“