

Články

KINEMATOGRAF OČIMA
RICHARDA WEINERA

Martin Gaži

Český básník, prozatér, překladatel a novinář Richard Weiner (1884 – 1937) byl po své smrti dlouhou dobu vnímán a uznáván pouze několika zasvěcenci. V poslední době, zdá se, ledy nezájmu o jeho dílo pomalu povolují. Znovu se vydávají a čtou jeho (podle některých hodnocení expresionistické či preexistencialistické, podle jiných novoklasicistní nebo dokonce surrealistické) povídky i básně. Až dosud ovšem zůstává v ústraní zájmu obsáhlá Weinerova žurnalistická činnost. A přitom v jeho životě (strávil téměř polovinu života v Paříži coby novinář-zpravodaj) i v dějinách české publicistiky hrála nepominutelně významnou roli. Pokusme se na jejím základě poodkrýt jednu z mnoha Weinerových tváří, tvář sice nespécializovaného, a proto i nesoustavného, ale přeci jen pozoruhodného – protože pro svou dobu příznačného – filmového diváka a kritika.¹⁾

Intenzivnější setkání s kinematografem mu přinesl až první pobyt ve francouzské metropoli (1912 – 1914), tehdejší mekce evropské kultury. Přijel tam v době, kdy filmový trh již tkvěl pevně v rukou firmy Pathé, filmové velmoci v měřítku nejen francouzském, nýbrž světovém. Ovšem též v době, kdy společnosti typu Film d'Art, SCAGL či Gaumont již po několik let vytvářely prostor potřebný ke zrodu opravdové filmové múzy.

Přestože první Weinerovy divácké zkušenosti můžeme datovat do doby před velkým třeskem agrese amerického filmu, kinematograf rozhodně nepovažoval za jev, který by byl v souladu s organicky vzrostlou francouzskou (a tedy i evropskou) kulturní tradicí. Cítil v něm jedno z pověstných znamení pokročilé doby, nástroj devastace kdysi pevného světa. Kinematograf mu splýval s výstřelky znuděné intelektuality, jež – dle něho – našly adekvátní výraz ve futuristickém antiumění. V tomto duchu také psal články především do Lidových novin. V září 1913 tam zaslal fejetonové varování před „osudovou kombinací futurismus a kinematograf“²⁾. Referoval o tom, jak se před invazí osvětlených pláten třesou strachy majitelé divadel; on sám však důvody pro víru v překotný vývoj filmové techniky ani filmových uměleckých prostředků nepřeceňoval. Proto všechny, kdož se

1) Dosavadní bádání se Weinerových filmových zájmů dotýkalo jen okrajově, což vedlo k závěrům (v lepším případě) mírně zkreslujícím. Zatímco Jarmila Mourková problém smetla stručným konstatováním básníkovy odporu ke všemu, co filmem i jen zlehounka zavánělo (viz Jarmila M o u r k o v á, *Básnické dílo Richarda Weinera*. In: Richard W e i n e r, *Básně*. Praha 1997, s. 435), Josef Hrdlička poukazem na jediný Weinerův článek její tvrzení zpochybnil, hlouběji se však problému nevěnoval (v jinak vynikající sondě). Viz Josef H r d l i č k a, *Vydávání Richarda Weinera*. „Souvislosti“ 1997, č. 2, s. 228.

2) rd. [Richard W e i n e r], *První futuristický plakát*. „Lidové noviny“ 21, 25. 9. 1913, č. 262, s. 2.

báli zkázy jedné z nejstarších umění, chlácholil: „Umělecké filmy, posud vlastně jen polychromní fotografie, nyní se hotoví státi opravdu uměleckými. Nevím, jak to dopadne, neboť film nemůže být nikdy nic jiného než fotografie, a byť by byl i fotografií umělecky cenné pantomimy, nebude vždy fotografie velmi pod úrovní i jen skutečnosti?“³⁾

Nebyl samozřejmě ani zdaleka prvním, kdo se zamyslel nad konkurencí divadla a kinematografu – např. Adolphe Brisson, recenzent populárních *Le Temps*, do tohoto problému zabředl již v roce 1908.⁴⁾ Nepřinesl ani řešení příliš originální, k velmi obdobným závěrům v téže době dospívali i další. Kupř. Maurice Maeterlinck, ovšem jeho pohnutky, alespoň co se týkalo hodnocení vyhlídek klasického divadla, byly velmi odlišné.⁵⁾ Weinerova zásluha tehdy spočívala v tom, že problém znovu otevíral i pro českého čtenáře a zasadil ho do rámce přemýšlení o celkovém stavu evropské kultury.

Pro srovnání: Weinerův pařížský známý, obávaně břitký žurnalista Karel Horký, se tehdy nad fňukáním o zhoubnosti masově se prosazujícího vynálezu pouze pochechtával; úvahy o filmové konkurenci velkému umění odsouval – ostatně podobně jako Weiner – do daleké budoucnosti, důsledkům ale přiznával podstatně lehčí váhu. Rozdílnost mezi Weinerovým a Horkého přístupem vyplývala již z toho, že Horký sám neměl na úrovni tzv. bioskopu nijak přehnané nároky. Stačilo mu pokochat se okouzující a přitom zcela profesionální femme fatale Astou Nielsenovou, pokoukat na panoramata krajin pro Středoevropana vzdálených a příjemně se pobavit. „Za několik haléřů se zasmát (nynější veselohry v bioskopech už jsou vtipnější a neomezují se jen na někdejší nesmyslné honěnice a porážení předmětů), viděti světové herce v jejich výborné souhře, viděti Nil, prerie, krásné ženy, kolibříky a džungle! Není-liž to nejkrásnější sen ducha doby v nejkrásnějším svém naplnění?“⁶⁾ Vyjadřoval tak spotřební „ideály“ převážné části publika, efektně pohyblivé obrázky mu suplovaly cirkusovou estrádu. Je zarážející, že přes veškerý umělecko-technický boom filmového žánru tento přístup zůstává až dodnes široce rozšířený a co do obsahu veskrze konstantní. Hovořím teď samozřejmě o „civilizovanějších“ konzumentech vzhledem se tvářících odvařenin z dávných odvarů, neboť gros jejich masy se navrátilo k oněm – jak se zdálo již v roce 1912 – překonaným „honěnicím“.

Můžeme předpokládat, že, pokud se v některé z montparnaských kaváren hovor stočil na film, a je to více než pravděpodobné, Horký si s Weinerem do noty nepadli. Divák Weiner totiž úvahy o filmovém umění přijal sice odmítavě, ovšem jako skutečnou a vážnou výzvu. Na rozdíl od Horkého je z Weinerových slov zřejmé, že si jejich autor velmi přesně uvědomoval rozdíl mezi vykrouženou, do přesného tvaru sklenutou strukturou uměleckého díla (sám si vždy zakládal na tom, že jeho literatura nese znaky co nejsoustředěnějšího „vypracování“) a tzv. realistickým „výřezem ze skutečnosti“. Oproti siláckým reprodukčním gestům ctil sílu tvaru, věděl, že umění je buď vysoké anebo žádné.

3) Tamtéž.

4) Stalo se tak bezprostředně po uvedení filmu ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE. Díky zaštitění Francouzskou akademií a první pařížskou scénou Comédie Française to byl pravděpodobně první francouzský film, jehož tvůrci brali holedbání uměleckými ambicemi opravdu vážně. Blíže o tom Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome II. Les pionniers du cinéma 1897 – 1907*. Paris 1947, s. 536 – 537.

5) Blíže např. Jerzy Toeplitz, *Dějiny filmu. I. díl 1895 – 1918*. Praha 1989, s. 23; Václav Tille, *Maurice Maeterlinck. Analytická studie*. Praha 1910, s. 519.

6) Karel Horký, *Ať žije iluze!* In: *Hřívna. Novinářské prózy, úvahy a drobnosti*. Praha 1912, s. 59.

Touto rigorózností vlastně navazoval na myšlení estétů předchozí generace, generace konce století, proti níž se jinak snažil vymezovat. Obdoba zřejmě vyplývala z toho, že jak vzdělanecký okruh Arnošta Procházky, tak i on sám, se shodovali v pocitu spřízněnosti s francouzskou tradicí pevných uměleckých mezí. Zakořeněné formy zaručující, že umění mohou vytvářet pouze ti, kteří vskutku „umějí“ – a té prozatím film nedosahoval.

Co Weiner filmu vytýkal? Skutečnosti rázu technického i tvůrčího, především lacinost naivních efektů, nedbání obecných „zákonitostí“ výstavby uměleckého díla a jakousi ležerní nedokonalost jeho zpracování, naivitu zápletek, technicky podmíněnou rezignaci na „odstínění“, tedy příliš chudou škálu vyjadřovacích prostředků, a konečně spokojené ustrnutí v afektu, který je vyráběn s jediným záměrem: aby byl co nejpřístupnější mase. Konstatovali jsme Weinerovu vázanost na dlouhou tradici francouzského cizelérství a srovnáme-li tento fakt s „námitkami“ předchozí věty, musíme dojít k závěru, že předválečný kinematograf byl v kulturním světě Weinerovi sice průbojným, mladistvě drzým, avšak žalostně neschopným vetřelcem. „Francouz není valným přítelem komiky čistě situační,“ napsal v článku, speciálně věnovaném drtivému odsudku těžkopádně němého kinematografu, „čeká vždycky repliku, kterou se postižená figura, aspoň morálně dostane ze směšného postoje; jinak není uspokojen, ježto má živý smysl pro přirozenost a životnost. Životnost a přirozenost jsou prvními požadavky francouzských literárních kritiků – a tu mluví za celý národ. Tajtrlictví – a nemá komika je vždy tajtrlictvím – jde jim proti srsti.“⁷⁾ V tom i v mnohém dalším byl Weiner s pařížským intelektuálním nívau zajedno. Kinematograf, produkt původem francouzský, Weinerovi splýval s angloamerickou kulturou, jež mu nikdy nebyla blízká, které nerozuměl a tehdy snad ani porozumět nehodlal.

Ve válečných letech, poté, co se na počátku roku 1915 vrátil z fronty psychicky značně pošramocen, měl Weiner dostatek času nejen k vlastní tvorbě (dal dohromady tři soubory povídek a sbírku básní), ale i k promýšlení zákonitostí, podle nichž funguje umění i to, co uměním hodlalo být. Ohledně filmu z předválečných premis neslevil. Ani „reprodukce skutečnosti“ ani „vzbuzení dojmu skutečna“ zatím neuznal za hodna vyšších ambic. Týkalo se to jak filmu vcelku, tak i jeho jednotlivých složek, zvláště té herecké. „To, co nazýváme »hereckým uměním kinematografickým« není rovněž uměním a liší se zásadně od prostého herectví. Kinematografický herec nemá ani proč, ani jak by jako umělec-ká osobnost spolupůřil na přidělené úloze, protože je oloupen o oba prostředky, jimiž se toho na jevišti dociluje: o slovo i o stylizované gesto. O slovu rozumí se to samo sebou; a pokud se stylizovaného gesta týče, má smysl jenom v prvotním, bezprostředním podání, ale je hluché v reprodukci.“⁸⁾ Dospěl k myšlenkám, které neměly daleko k zhrzeným výkřikům o „směšnosti fotografické pantomimy“, jež o něco později do světa vypouštěla Sarah Bernhardtová. S jediným rozdílem: Weiner neměl filmové ambice.

Až do půle první světové války tedy můžeme konstatovat Weinerův vědomý odstup od všeho, co s filmem jakkoli souviselo. I v článcích uveřejněných na přelomu let 1917/1918 film nazýval „moderní podívanou“ a jeho nos byl přitom (snad i trochu ze zvyku) skrčen

7) Richard W e i n e r, *Studijní film a trochu o kinematografu vůbec*. „Lidové noviny“ 22, 28. 4. 1914, č. 116, s. 1n.

8) W. [Richard W e i n e r], *Kouzlo filmu*. „Venkov“ 12, 28. 10. 1917, č. 256, s. 3.



Richard Weiner

Foto archiv

ostentativním opovržením, ale jistý posun přeci jen zaznamenat můžeme. Ne snad, že by v biografu sentimentálně vzpomínal na „ztracený ráj“ pokojného předválečného života, jak to tehdy kousek za frontou prováděl Fráňa Šrámek.⁹⁾ Weinerova motivace k oživení zájmu o film stála na bázi mnohem abstraktnější.

Abychom porozuměli, musíme si ozřejmit jednu významnou souvislost: zhruba ve stejné době si totiž Weiner plněji uvědomil rozdíl mezi uměním, které komunikuje s osamělým vnímatelem a uměním, jehož účinek se neobejde bez ataku libůstek davu. Dospěl k závěru, že film stejně jako divadlo „lichotí nejvíce zhýčkanému a nejvíce zpohodlněnému smyslu: zraku a má v té příčině proti výtvarným uměním tu velkou výhodu, že poskytuje podívanou pohyblivou a lahodí tak nejanimálnějšímu duchu prostého člověka, pudu po změně.“¹⁰⁾

Postupně nacházel ve filmu a divadle společné rysy. UVědomíme-li si, že tehdejší Weinerovo uvažování bylo podmíněno neúspěchem vlastních dramatických pokusů (jeho divadelní hry *Jasný* a *Můžeme, co chceme* nebyly nikdy uvedeny na jeviště), můžeme se domnívat, že to byla snad právě kyselost nedostupných hroznů, která jej přivedla k hlubšímu přemýšlení o konkurenci, jež mu ještě před nedávnem žádnou konkurencí nebyla.

Na podzim roku 1917 dokonce o několik let předjal avantgardní diskuse o organickém rozkladu klasického divadelnictví, jež by měla nahradit vyšší forma umění, tedy biograf.¹¹⁾ Weinerovy názory nabyly až překvapivě (post)moderních kontur: „Jsme přesyceni sensacemi tklivými, veselými a napínavými, příběh, jenž dědům býval ještě pramenem hovorů na kolik týdnů, my pouze mimochodem běříme na vědomí. Ale přesto, ba právě proto, je potřeba nervového vzrušení větší než jindy. A poněvadž pramen »mnohosti« je tak mocný, že výběr z něho je příliš obtížný (přičemž je ostatně vždy nebezpečí, že

9) Můžeme se o tom dočíst v Šrámkově dopise Miloslavě Hrdličkové (z Glandorfwache 18. 8. 1916), abnormalitou válečné situace pisatel vysvětluje již to, že do kdysi „nenáviděného biografu“ vůbec vstoupil. (Fráňa Šrámek, *Listy z fronty. Výbor z korespondence 1915 – 1918*. Praha 1956, s. 75.)

10) Poutník [Richard Weiner], *Divadelní hypertrofie*. „Lidové noviny“ 26, 8. 1. 1918, č. 7, s. 3.

11) Kromě J. Honzla, K. H. Hilara, E. F. Buriana, J. Frejky, K. Teigeho, J. Šímy, J. Mahena či L. Blatného se do pře vmísili i O. Zich, L. Skrbková a F. X. Šalda. Blíže k tomu např. Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 12 – 18.

vybrané za okamžik bude o míle předstiženo čímsi novým), nabízí se jiný pramen, pramen »plnosti«. To jest: dovedeme se vzrušiti i všedností, jakmile se nám zjeví jako střed a zároveň jako část horečnatého života dneška. Všednost nás vzrušuje, přestávajíc býti všedností, ukáže-li se nám současně v znásobeném pohledu. A tuto schopnost má kinematograf a jen kinematograf.¹²⁾

Zřejmě si uvědomil, že se celistvý umělecký tvar a znásobení pruhledů do reality nemusí a priori vylučovat, že souběžné vnímání lidských situací z několika zorných úhlů, mocněné filmovou prací se stříhem, není vzdáleno těm formálním postupům, které používal i ve vlastních prózách, částí kritiky označovaných za „kubistické“.

Druhým, neméně podstatným podnětem ke sledování soudobé filmové produkce mu bylo to, o čem filmy vypovídaly bezděky, někde „pod“ nebo „mezi“ záběry. Za války se do českých zemí distribuovaly pouze filmypoliticky „nezávadné“, tj. převážně provenience německé, nanejvýš dánské či norské. Weiner srovnával jejich atmosféru s klimatem filmů, které znal z předválečné Francie. Vyhledával příznaky jejich národních specifik a novinářským perem se snažil zasazovat o to, aby byly do promítáček znovu založeny filmy i z končin považovaných oficiální propagandou za nepřátelské.¹³⁾

Plyne z toho, že v závěru desátých let byl Weiner ochoten filmu přiznat význam jak poznávací, tak – v jistém slova smyslu – i imanentně umělecký. Ocenil význam kinematografie pro experimentování, ohledání nových přístupů, jichž se mohou chopit tvůrci některého z „opravdových“ umění. Jestliže dříve – podobně jako jiní čeští intelektuálové¹⁴⁾ – pokládal adjektivum „kinematografický“, pronesené na účet uměleckého díla, za navýsost degradující, nyní je ve svých článcích začal užívat na místech přinejmenším citově nevyhraněných.

Před polovinou dvacátých let Weiner filmu poprvé veřejně přiznal kus krásy. Na výhrady však přitom nezapomněl. Ač byl původním povoláním chemikem, nebo snad právě proto, nemohl uvyknout faktu, že film vzniká továrenským způsobem, je zcela závislý na technických okolnostech a že i „esteticky nejčistší emoce vděčí až dosud za své bytí jedině důmyslným procedurám fotografickým.“¹⁵⁾ Iritovaly jej i netradiční formy prezentace. Nechápal, proč by film měl mít místo v salonu, určeném výtvarnému umění. Před koncem roku 1924 recenzoval film Raymonda Bernarda *ZÁZRAK VLKŮ*.¹⁶⁾ Letmo jej srovnal s – dle jeho mínění – přepjatě mysteriózními *NIEBELUNGY* Fritze Langa, vychválil

12) Viz pozn. č. 8.

13) Na vyhledávání národních příznačností ve filmu je postaveno druhé pokračování Weinerova článku *Kouzlo filmu* (Venkov z 4. 11. 1917). Prosazování „nepřátelského“ umění často bránila cenzura, řádnou porci Weinerovy ironie reagující na tyto problémy nalezneme např. v *LA PNP* Praha, fond Richard Weiner, rkp. vlastní, článek *Dále touto cestou!* Pod jménem Pelegrinus laškovně odsuzoval vlastní články, jež – pro změnu – podepisoval pseudonymem Poutník. Blíže k tomu Martin Gaži, *Publicista Richard Weiner o válce za války*. „Tvar“ 9, 1998, č. 6, s. 1, 4–5.

14) Příklad za mnohé další: když Hanuš Jelínek, ve své době uznávaný romanista a literárně-divadelní kritik, chtěl vyjádřit, že se mu první výjev Franceova *Tatíka Crainquebille* (uvedeného ve *Vinohradském divadle* v říjnu 1917) zdál plochý a rozmělněný, napsal, že v něm nenalezl „sotva víc než kinematografický obrázek ruchu pařížské ulice“ (viz „Lumír“ 45, 1917, s. 523–527).

15) Richard Weiner, *Podzimní salon*. „Lidové noviny“ 31, 18. 11. 1923, č. 571, s. 4.

16) Richard Weiner, *Z pařížských divadel*. „Lidové noviny“ 32, 27. 11. 1924, č. 596, s. 3.

herecké výkony (ve filmu hráli kupř. Charles Dullin, Yvonne Sergyl či Romuald Joube) i malebně vzrušující atmosféru hromadných scén. Režii, již nazýval „*kinematografickou dramaturgií*“, ovšem pochvalu nepřikl. Nikoliv proto, že by stále neměnně ulpíval na názorech, za něž se ještě donedávna bil, nýbrž proto, že už znal lepší. Především Clairovu fantastickou burlesku SPÍCÍ PAŘÍŽ, natočenou rok před tím, a též některý z ranějších Epsteinových filmů (snad ČERVENOU KRČMU, VĚRNÉ SRDCE, MOGULSKÉHO LVA či daudetovskou KRÁSNOU NIVERŇANKU). Na Reného Claira a Jeana Epsteinu sázel i do budoucna. „Uskutečnili věci kinematograficky mnohem původnější a zajímavější, aniž zatím byli odměněni úspěchem takovým, jakého zasluhují. [...] Kleslí kinematografii cesty namnoze posud nefrekventované.“¹⁷⁾

Snad i proto poopravil svůj náhled na nebezpečí filmové konkurence pro klasická divadla; musel ji totiž připustit se všemi důsledky. Už proto, že se mu funkce divadel v organismech pařížské i pražské obce, dříve tak kardinální, v průběhu dvacátých let rozplývala před očima. „Co zmohou svými ubohými prostředky proti nevyčerpatelným zdrojům kinematografu?“ ptal se sám sebe a odpověď byla nasnadě. Do „vrahů divadla“ přitom spílal těm dramatikům a režisérům, kteří se marně snažili filmu vyrovnat prostředky, v nichž byl silný („pitoresknost« všeho druhu“), a zanedbávali esprit, „kouzlo dialogu“, tedy dle Weinera „poslední zbraň“, jíž filmaři dosud nevynalezli ekvivalent.¹⁸⁾ Problém tehdy řešil obdobně jako Karel Čapek, podle něhož byl film nejinspirativnější právě po těch stránkách, kterými negoval divadelní zásady, a naopak. Pouze tam, kde Weiner hovořil o kouzlu dialogu, Čapek užíval termínu „ekonomie“ a pitoresknost nazýval „neekonomií, mrháním a nadbytkem“.¹⁹⁾ Oba svá epiteta nemysleli nijak pejorativně.

V článku Pařížské ciné, kterým Weiner v roce 1928 přispěl do filmově monotematického čísla Rozprav Aventina, byl současný stav francouzské kinematografie přirovnán k „nádherným« klackovským letům“: „Ryzí krása“ se mu na plátně střídala s „obskurními divy“, a ač měli francouzští režiséři výhodu v zmáhající se síti pařížských alternativních kin, museli – dle Weinerova náhledu – stále zápasit s obecenstvem „plným divadelních atavismů“. Tradiční divadlo sláblo ve všech směrech a zanechávalo po sobě automatizované zlovyky. Pro srovnání: Václav Tille, o osmnáct let starší než Weiner, bez problémů připouštěl plodnou koexistenci obou příbuzných umění, o devět let starší S. K. Neumann činohru dávno poslal do starého železa a nahradil si ji filmovým

17) Tamtéž. O francouzském filmu sepsal ještě několik článků (od poloviny roku 1931 psal do stálé rubriky Lidových novin Film a fotografie), upozorněme alespoň na stať Z pařížských divadel v Lidových novinách 28. 3. 1928, v níž napsal: „Francouzská kinematografie se vůči hledně sbírá, a má-li u srovnání s jinými velkými výrobci poměrně málo filmů navnázujících davy, pracuje zato tím křepčeji a zdárněji na předních strážích: technicky i básnivě.“ Přestože Weiner nenacházel těch opravdu „strhujících“ filmů množství dostatečné, pečlivě si všímal jejich „bujení“. Na okraj této myšlenky nutno dodat, že Weiner nepřikládal význam klesající kvantitě francouzské filmové produkce (zatímco r. 1919 bylo vyrobeno 200 francouzských filmů, r. 1929 již pouhých 50). Bujení nacházel i v teplotě společenského přijetí („ciné-vášeň, ciné-estetika, ciné-revoluce, ciné-názor“), což demonstroval především v článku Pařížské ciné („Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 224n).

18) Richard W e i n e r, Z pařížských divadel. „Lidové noviny“ 32, 27. 11. 1924, č. 596, s. 3.

19) Karel Č a p e k, A.W.F.Co. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 217.

„vodopádem věcí a lidí“, naopak o více než tři roky mladší František Langer (zřejmě i proto, že ve své době úspěšný dramatik) nebyl ještě na konci dvacátých let ochoten filmu přiznat nálepkou kategorie vyšší, než jakou bývá označováno „úctyhodné zboží“. Na rozdíl od nejmladší tzv. avantgardní generace se starší intelektuální harcovníci v přijímání filmu coby žánru zásadně různili.²⁰⁾

Od pravidelných návštěv kina byl Weiner zrazován především tím, co se samotnými filmy souviselo spíše podružně. Kupř. při návštěvě pařížského cinéma Max Lindner byl šokován podkreslováním klaunského filmu s Haroldem Lloydem zkarikovanými kuplety ze Smetanovy *Prodané a Hubičky*. „Jako byste fotografii své milé přimaloval četnický knír,“ naříkal tehdy.²¹⁾ Nebohou milenkou myslel samozřejmě českou hudbu, knírem skřípavé piano a pod jeho vlivem i to, co se mihotalo po plátně...

Tím se znovu dostáváme k problému zvuku. V době před válkou i za války Weinerovi vadila filmová němota, jež – alespoň v jeho pojetí – bránila průniku duchovna. Jemný sluch mu draly interpretačně podřadné hudební doprovody. Dalo by se proto očekávat, že převrat konce dvacátých let, tedy nástup ozvučeného filmu, mu filmové umění přiblíží. Pravdou byl naprostý opak.

Filmový zvuk vzal na vědomí až ve chvíli, kdy byl v *Moulin Rouge* poprvé nabízen širšímu obecenstvu a nad jeho katastrofálním neúspěchem (při hlučných protestech obecnstva musela dokonce zasahovat policie) zjevně netruchlil. Propadák vysvětloval velmi logicky: problémy při synchronním přemluvení amerického filmu do francouzštiny urážely francouzský smysl pro eleganci. „Posunky« mají právě tak národnost jako řeč. Film s americkými posunky a francouzským textem... to může být hezká švanda!“²²⁾ Zvukové filmy amerických výrobců byly navíc podbarvovány „fabrikovanou“ hudbou, převážně jazzovou, jejíž rozkřáplé trubky nesnášel přímo fyzicky (v tom se shodl kupř. s Georgesem Duhamelem). Nazýval ji „americkým, drze domýšlivým rachocením“.²³⁾

Zpočátku se domníval, že zvukový film je pouhým módním výstřelkem nedlouhého trvání. Byl v tom zcela poplacen dobové atmosféře (nejen evropské, kupř. v anketě *Los Angeles Times* se roku 1929 vyslovilo 56 % dotázaných pro němý a pouhých 20 % pro zvukový film). Později – jak již se to opakovalo poněkolikrát – v prognózách nepatrných vyhlídek agresivní novoty znejistěl. V kritičnosti mu to opět nebránilo. Ve zvukových filmech shledával „nepochybné couvnutí plastické dokonalosti, fotografické druhdy geniality, k níž dospěla kinematografie nemá, couvnutí, které zřejmě bylo podmíněno

20) Srov. Lubomír Linhart, *První estetik filmu Václav Tille*. Praha 1968; Luboš Bartošek, c. d., s. 31 – 33; František Langer, *O našem filmu*. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 220n.

21) Richard Weiner, *Jaké shledání?* „Lidové noviny“ 34, 16. 4. 1926, č. 195, s. 4.

22) Richard Weiner, *Film. Znepokojená Thespis*. „Lidové noviny“ 37, 20. 12. 1929, č. 639, s. 12.

23) Richard Weiner, *Mluvicí film v nepřízni*. „Lidové noviny“ 38, 17. 1. 1930, č. 31, s. 6. Ad Duhamel: Weiner, shodou okolností narozený ve stejném roce, pozorně sledoval jeho publikace již od předválečné doby. V široce diskutovaných názorech na Ameriku (ale i Rusko) se s ním většinou shodl. Je pozoruhodné, že v Duhamelových úvahách o šílenství amerikanizující se civilizace (nejznámější jsou *Scenes de la vie future*, 1930) bývá mezi jejími rozkladnými atributy jmenován na prvním místě kinematograf (např. Georges Duhamel, *Citový zeměpis Evropy*. Praha 1931, s. 25 – 32). Bezhlavé odsuzování filmu jakožto pouhé „zábavy tupců“ ovšem Weiner odmítl. Cítil v něm ideologii příliš černobílou. (Richard Weiner, *Georges Duhamel a Amerika*. „Lidové noviny“ 38, 13. 7. 1930, č. 349, s. 5; též, *Georges Duhamel. Rodinné rozmíšky*. „Lidové noviny“ 40, 6. 3. 1932, č. 120, s. 12.)

požadavkem mikrofonu“, a se skeptickou sympatií sledoval vlnu odporu pařížské inteligentnosti proti americkým talkies.²⁴⁾ Od přehlíživého odmítání jej neodradily ani inovace Ernsta Lubitsche, jenž na uhlomozenost a vyřvanost prvních „alltalking, allsinging, alldancing“ zaútočil převratnou technikou postsynchronu a uměleckým návratem k rytmizovanému střihu, pohybu kamery a zámklám.²⁵⁾

Po sluchu byl ve své době zklamán i českou filmovou špičkou, tedy díly Gustava Machatého. Na film *ZE SOBOTY NA NEDELI*, jehož libreto vyšlo i z pera Nezvalova, sepsal jazykový alchymista Weiner drtivou kritiku. Ledabylá a pouhopouhá komunikativnost promluv, jež dle jeho názoru obrázkům pouze posluhovaly, jej odpudila. Proklamovaná civilnost se mu zdála nízce vulgární, nehodná něčeho, co si činí nároky na umění. „Dialog toho filmu je nudným popelovým sněžením. Jeho schopnost tvořit asociace, zaneprázdnit ducha mám na mysli jen podřadně (tato schopnost je rovna nule: za celý večer zaslechl jsem jednu jedinou větu jaktak svěží: »Nesmíte se u mne rozhlížet, mám to postaru, po mamince« – vidíte, že nejsem příliš náročný), to, co mě zarazilo především, je jeho melodická chatrnost, jeho modulační chudoba a truchlá jednotvárnost spádu.“²⁶⁾ Z podobných důvodů odsoudil i „nudný sled překrásných fotografií“, „krásného motýla na špendlících“ Machatého legendární *EXTASE*. Neobstála mu ani ve srovnání s Innemannovým a Vančurovým *PŘED MATURITOU*, které mu připomínalo „diletantské, váhavé, druhdy neuvěřitelně neobratné, ... pěkné jakési motovidlo, ale nevypreparované“²⁷⁾.

Když Weiner posléze přeci jen narazil na zvukový film, jemuž byl nucen přiznat vysokou tvůrčí hodnotu a sobě divácké okouzlení, totiž Clairův *AŤ ŽIJE SVOBODA!* (Weiner titul překládal *Zlatá svobodo!*), přiznal to proto, že „Clair filmuje řeč jen sobě navzdory, želí filmu němého“. A přisadil si zostra a od plic: „Myslíme-li na všechny ty břechkovitě nakynuté žvásty, kterými nás mluvící film častuje téměř napořád, želíme ho s ním.“²⁸⁾ Obdobně posuzoval i další francouzské filmy: především *OPATROVNU*, *MADAME BOVARY* a *LES MISÉRABLES* (do češtiny navrhoval překlad Bědní). Oceňoval náboje a smyslu plná herecká gesta, případně výtvarná kouzla kamery, ostatní jej oslovovalo jen minimálně.²⁹⁾ Dynamické sledy záběrů, které jej po tak dlouhé době váhání přesvědčily o kvalitě filmového umění a dokonce ho dokázaly inspirovat pro vlastní literární tvorbu, se s příchodem zvuku rychle vytratily. Prudkost zjemněla, vůně inspirativních barbarismů vyvanula. „S mluvícím filmem jsme už rádi,“ poskřípával zuby, „poskytuje-li nám alespoň trochy toho, čím němý zrovna mrhal, tj. té fasetové dramaturgie, která předvádí časový moment v sterých jeho prostorových vtěleních a prostorový moment v jeho mnohých časových variacích.“³⁰⁾

24) Richard Weiner, *Situace mluvícího filmu v Paříži*. „Lidové noviny“ 38, 8. 8. 1930, č. 397, s. 6.

25) Richard Weiner, *Zvukový film Chevalierův*. „Lidové noviny“ 38, 14. 3. 1930, č. 135, s. 5.

26) Richard Weiner, *Dumka v cinéstudio Montcálm čili Čeština mluveného filmu*. „Lidové noviny“ 40, 4. 11. 1932, č. 556, s. 14.

27) Richard Weiner, *Dva československé filmy v Paříži*. „Lidové noviny“ 41, 24. 3. 1933, č. 152, s. 12.

28) Richard Weiner, *Nový film René Claira*. „Lidové noviny“ 40, 8. 1. 1932, č. 12, s. 12.

29) Richard Weiner, *Pozoruhodný francouzský film*. „Lidové noviny“ 41, 8. 9. 1933, č. 450, s. 12.; též, *Flaubertova Paní Bovaryová od Jeana Renoira*. „Lidové noviny“ 42, 26. 1. 1934, č. 45, s. 12.

30) Richard Weiner, *Zfilmování Bědníci*. „Lidové noviny“ 42, 10. 3. 1934, č. 126, s. 8. Weinerovy názory se tehdy pohybovaly nedaleko myšlenek A. V. Bluma (*Problémy zvukového filmu*. „Listy pro umění a kritiku“ 2, 1934, s. 20 – 24).

V úvaze pokračoval s důrazem na Bernardovy (a Krugerovy) BÍDNÍKY. Vyznění svých námitek jakoby tentokrát otočil o plných sto osmdesát stupňů. Oproti prefabrikátům amerického stylu totiž Raymondu Bernardovi vyčítal cizelérství, posedlost tzv. dokonalostí zvrhlou v poněkud dutou a studenou manýru: „Záliba v hrouživě šikmých a asymetrických záběrech působí poněkud jednotvárně, ... jeho až snad fyziologická neschopnost koncipovat snímek jinak než jako obraz, nad kterým se bezděky myslí na rám, jenž »k tomu také patří«, je příčinou, proč i nejprudčeji běžící výjevy – noční bitka u Thenardiérů, barikádové boje, atd. – nejen nabádají k myšlenkám jako »Celý Delacroix«, »Člověk by řekl Daumier« atd., nýbrž rovnou jako by jim na tom záleželo, aby ony reminiscence vzbudily. Nad touto pečlivou krásou, nad tímto vzdělaným figolováním člověk často zrovna zatouží po barbarském nepořádku, po oné trochu až troupské (třebas často až příliš chtěné, ba umělé) neumělosti Rusů.“³¹⁾

Přes to všechno v něm hlad po dobrých filmech přetrvával. Nespecializoval se přitom na jediný filmový směr či tendenci, byl otevřený jak griffithovským freskám Abela Gance (NAPOLEON), tak Buñuelovým průkopům do surreality (ANDALUSKÝ PES, ZLATÝ VĚK). Dvěma filmům dokonce neváhal přinést i poctu vyšší než vysokou, nazval je totiž „básnickými“. Oba byly, jak jinak, provenience francouzské: Cocteauova skandální KREV BÁSNÍKA a Feyderova VELKÁ HRA (Weiner překládal jako Velká karta). Konstatováním, že film nemůže být básní ve svém celku, si sice neopomněl ponechat pootevřená vrátka, v zápětí ale zdůraznil, že oba filmy zahrnují spoustu „básnických momentů“. Básnické momenty přitom charakterizoval jako místa „neafektivního, neosobního, mrazivého vzrušení“, jež sice nemají nic společného s dojetím, tedy reakcí podmíněnou masovou sentimentalitou, jsou však nezbytně vázány na „lidské věci, lidi, lidské skutky, postoje, dramata, radosti“.³²⁾

Z množiny opravdu básnivých filmů tak vyloučil „lepší“ avantgardní hrátky zvané cinéma pur. Začlenil tam naopak cocteauovské bloudění jinošských andělů, levitaci černých boxerů, vražedné koulování školáků navlečených do pelerínek, tápání v hotelových labyrintech či procházení zrcadly i vodními hladinami.

V recenzích na Cocteauův a Feyderův film se Weiner snažil vystihnout nerv režijní práce, tj. co, jak a proč je uděláno, aby to účinkovalo na diváka. Ocenil stručnost a výstižnost jednotlivých záběrů, funkčnost a rytmus jejich rozvržení, nesamoučelnost virtuózních „fotografických úskoků“ (především v BÁSNÍKOVĚ KRVI), ale i – a to bylo vůbec poprvé – harmonii obrazu a zvuku. Film Jacquesa Feydera, jednoho z otců-zakladatelů tzv. francouzské školy, označil za „báseň o statečné beznaději“ a „nejsrdceryvnější oslavu Zpovědi“.³³⁾ Při interpretaci se zaměřil na funkce jednotlivých postav ve struktuře díla, zvláště těch ženských, hostinské (herecky ztvárněna F. Rosayovou) a dvojice milenek hlavního hrdiny. Ve dvojroli M. Bellové vyzdvihl „skvěle provedený“ dabing, na jehož základě byly odlišeny dvě dle tváře shodné, leč charakterově zcela protikladné postavy; a jako by byl vtažen do tvůrčí hry, domýšlel, kterak efekt ještě zniternit. „Představme si perspektivu možností, nabízejících se např. touto aplikací:

31) Tamtéž.

32) Richard Weiner, *Básníkův film*. „Lidové noviny“ 40, 22. 1. 1932, č. 38, s. 12.

33) Richard Weiner, *Velká karta. Le grand Jeu*. „Lidové noviny“ 42, 5. 5. 1934, č. 226, s. 8.

V extatických chvílích, kdy Petr [ústřední postava filmu – pozn. M. G.] přese vše a všemu navzdory propadá iluzi, že domnělá Florence je Florencí skutečnou [ony dvě milenky ztvárněné M. Bellovou – pozn. M. G.], přechází zpěvaččin hrubý hlas v hedvábné alto Florenčino.³⁴⁾ Cocteauovy i Feyderovy vize měly blízko k poetice poslední Weinerovy prózy, *Hry doopravdy*. Její autor to vnímal velmi intenzivně.

Po záchvěvu nadšeného obdivu však znovu následovalo vystřízlivění. Zřejmě i proto, že si od dalších – zejména Feyderových – filmů (PENSION MIMOSA, HRÍŠNÉ ŽENY BOOMSKÉ), sliboval příliš, popadal Weinera při jejich sledování naléhavý melancholický pocit, že „jsme si to s kinematografií představovali kdysi jinak“.³⁵⁾ Rozčarování ale mělo i mnohem smutnější důvod. Zákeřnou a bolestivou nemocí Weiner rychle stárl. V polovici třicátých let se jeho vnímání stále křečovitěji stáčelo do klubička, či ulity, a pomalu ztrácelo schopnost účasti nejen v režiséřsko-diváckých hrách, ale v umění vůbec. I jeho samého to trápilo, pouze si nebyl jist, zda nedostačivost vychází z okolí či z něho samého. „Schází nerv. Všechno zůstává jen na plátně. Člověk se obdivuje, ale neúčastní se mumraje, jehož herci vzbouzejí podivuhodný dojem, že jsou převlečení. Jen převlečení.“³⁶⁾

* * *

Vraťme se však ještě o několik let zpět, do doby, kdy byl Weiner ještě lačný vjemů a postavy na plátně němé. Musíme podotknout, že, ač se Weiner teoreticky hlásil k exkluzivitě „neosobních“ filmových vzrušení, byl prvním, kdo mu filmem zdolal oblast srdeční, velice „osobní“ a široce srozumitelný Charlie Chaplin.

Weinerův komentář triumfálního kidovského návratu Chaplina do Evropy nebyl nalezen, stejně jako – a to je vzhledem k Weinerovým národně odtrženeckým chmurám dvojnásobná škoda – reakce na chůzi melancholického Poutníka po mexické hraniční linii. Weiner zřejmě jejich uvádění ve francouzských kinech nevěnoval pozornost. Zato ZLATÉ OPOJENÍ z roku 1925 jej doslova uchvátilo. „Té chvíle, když se jal Charlie tančiti uvázav padací spodky provazem, na jehož druhém konci vězel pes, o němž neví, té tedy chvíle – a kroutě se smíchem – bleskla mi hlavou myšlenka, že Charlie je světce, který bude jednoho dne docela pravidelně kanonizován, ne-li církví katolickou, tedy nějakou jinou, která tím dokáže, že je ještě lepší.“³⁷⁾ Připomínal si – jak patrně s velikým potěšením – klíčové scény příběhu o osamělém tuláku v zlatokopecté chýši a přiřazoval k nim pocity diváka, tedy své vlastní. Smích, slzy i „kamenění“. Poprvé a zřejmě i naposled ucítil hlubší spřízněnost s uměním, jež vzešlo z anglosaské kulturní sféry. V naivitě našel lyriku, závrtnou pocitovou hloubku. Snad mu v tom napomohly i nezanedbatelné francouzské a židovské díly v Chaplinově krvi. „Zázračný film o novém ryzím bludu, Parsifalovi, jenž vrací lidskému žalu i vytržení jejich božskou podstatu, [...] o bludu, jenž jde jako by ve snách nevěda, že rozsévá trpícím osvěžující manu.“³⁸⁾

34) Tamtéž.

35) Richard W e i n e r, *Nový film Jacques Feydera*. „Lidové noviny“ 43, 2. 2. 1935, č. 60, s. 8.

36) Richard W e i n e r, *Feyderovo Hrdinské posvícení*. „Lidové noviny“ 43, 20. 12. 1935, č. 636, s. 12.

37) Richard W e i n e r, *Chaplinova Honba za zlatem*. „Lidové noviny“ 33, 3. 10. 1925, č. 492, s. 4.

38) Tamtéž.

Na „Charlieho“ od té doby nedal dopustit. Když např. recenzoval Schwobovu esejistickou knihu *La Musique silencieuse*, jež se po katolicku pokoušela o metafyzický výklad fenoménu kinematograf, základní myšlenkovou linii zkritizoval. S jedním však souhlasil beze zbytku, totiž s „překrásnými kapitolami o Chaplinovi“.³⁹⁾

Nebyl v tom sám. Okouzlení Chaplinovým „škubnutím koutků“ dokázalo navzájem sblížit i radikální ideové protinožce. Jaroslav Durych konstatoval již o Silvestru 1922, že se muž ve velikých rozšmajdaných bagančatech stal mezi evropskými intelektuály „heslem dne“.⁴⁰⁾ Formulace obdobné těm Weinerovým možno nalézt v básních Nezvala, Halase, Seiferta, Chalupy i jiných mladých, Weinerovi generačně (přeci jen) vzdálených bouřliváků. O Chaplinově lyrismu pojednávají eseje Weinerova souputníka ze simplistického seskupení *Le Grand Jeu* Josefa Šímy či avantgardního teoretika Karla Teigehe.⁴¹⁾ Podobně jako Weinerovi i Teigemu se až Chaplinovým kouzlem „němohra pohyblivé černobílé fotografie stala uměním a suverénní básní“. Chaplinovská groteska dle něho překonala i snažení tvůrců proklamativně avantgardních, nazval ji dokonce „promenádou v území andělů“, vystavěnou na „jemné rafinovanosti ducha a žhavé dosi lyrismu“ (jakoby ta slova Weinerovi z úst vypadla).

Konstatovali-li jsme, že Weiner našel zalíbení v Chaplinových amerických filmech, neznamena to, že by nějak podstatně rehabilitoval svůj názor na Ameriku jako takovou. Když na přelomu sedm a osmadvacátého roku uvedla uprostřed Paříže do provozu americká megafirma Paramount, vlastníci mj. patent na aparatury filmového zvuku, obrovský projekční sál, Weinera jímala úzkost. „Vidět takto makavě, jak domácky se zařizuje vzdálený kontinent prostřed města vzdělanosti tak starobylé a homogenní jako Paříž, to přece jen dává naskočit husí kůži nad zmaličtěním Evropy.“⁴²⁾ Agresivitu amerického filmového průmyslu chápal jako počátek smršťe davům podlézavého gigantismu. Snad právě návštěva obřího kina – viděl tam s velkou pravděpodobností i Chaplinův *CIRKUS* – jej zanedlouho přivedla k obecnější úvaze o civilizaci, které – ač se snažil sebevíc – již nemohl přitakat. „Kino změnilo život davů ze základu. Lid velkoměstský je v kinu takříkajíc denně; jinými slovy: přenáší se, vykořeňuje se, to jest kostýmuje a maskuje se každý večer, neboť snadno přístupná sugesce pohyblivých stínových obrázků působí konec konců stejně jako kostým nebo maska. Můžeme sobě uniknouti – snadno a lacino, oč snadněji než v karnevalu! – kdy se nám zachce; masopustní úterek již nemá žádné *raison d'être*.“⁴³⁾ Věřil, že svět, jenž až dosud stál na fundamentu středověké ražby, se rychle rozkládá a výměnou přichází věk jiný, věk virtuálních show, náš podivný věk televize. „Věřím v světovládu filmu, věřím, že transformoval a transformuje čím dál tím pronikavěji nejen »postoj k literatuře a uměním«, nejen písemnictví a uměny samotny,

39) Richard W e i n e r, *Z nové francouzské literatury*. „Lidové noviny“ 37, 24. 8. 1929, č. 426, s. 5.

40) Větu „Nekoketuje s hlubokým a vysokým uměním, prostě se zadívá v život a vidí, že krása jest v životě samém.“ (Jaroslav D u r y c h, *O Kidovi a české literatuře*. „Lidové listy“ 31. 12. 1922) vyřkl ultrakatalík, ale jistě by ji podepsal i komunista Nezval či nezařaditelně „lichý“ Weiner. Srov. jednostranností částečně poznamenaný náhled L. B a r t o š k a, c. d., zvl. s. 37 – 39, 44 – 46.

41) Josef Š í m a, *O francouzském filmu*. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927–1928, s. 230n; Karel T e i g e, *Básník filmu*. „Kmen“ 2, 1928 – 1929, s. 108 – 110.

42) Richard W e i n e r, *Pařížský Paramount*. „Lidové noviny“ 36, 27. 1. 1928, č. 48, s. 11.

43) Filína [Richard Weiner], *Bankrot masopustu*. „Lidové noviny“ 36, 4. 3. 1928, č. 117, s. 6.

nýbrž společenské vztahy všech kalibrů, etiku a i sám metafyzický postoj člověka, zkrátka vše. [...] CÍRKUS [míněn Chaplinův film z roku 1927 – pozn. M. G.] je jen osamělý vršek v tvrdě už ztuhlém pásmu sopečnatého kinematografického horského pásma, jímž se tvář světa změnila tak říkajíc k nepoznání. Lze konstatovat zřetelný kinematografický imperialismus, který se řítí lavinou; doslova.⁴⁴⁾

Nenechme se v poslední citaci zahlušit slovem, jež nám dnes evokuje velmi odlišný okruh konotací. Spíš se na chvíli odtrhněme od každodenní modře zářivé magie a rozhlédněme se. Co nám to ten Weiner vlastně prorokoval?

Mgr. Martin Gaži (1972)

Vystudoval kulturní historii na Jihočeské Universitě v Českých Budějovicích. Pracuje v Památkovém ústavu v Českých Budějovicích. Publikoval v časopisech Souvislosti, Rmen, Tvar.

(Adresa: Krčínova 52, 370 11 České Budějovice)

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, 1929), *Ať žije svoboda* (A nous la liberté; René Clair, 1931), *Bídňáci* (Les Misérables; Raymond Bernard, 1932), *Cirkus* (The Circus; Charles S. Chaplin, 1927), *Červená krčma* (L'Auberge rouge; Jean Epstein, 1923), *Extase* (Gustav Machatý, 1933), *Hřšíné ženy boomske* (La Kermesse héroïque; Jacques Feyder, 1935), *Krásná Niverňanka* (La belle Nivernaise; Jean Epstein, 1923), *Krev básníka* (La Sang d'un poete; Jean Cocteau, 1930), *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1934), *Mogulský lev* (Le Lion des Mogols; Jean Epstein, 1924), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Opatrovna* (La Maternelle; Jean Benoît-Lévy, 1933), *Paříž spí* (Paris qui dort; René Clair, 1923), *Pension Mimosa* (Jacques Feyder, 1934), *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Velká hra* (Le Grand jeu; Jacques Feyder, 1933), *Věrné srdce* (Coeur fidele; Jean Epstein, 1923), *Zázrak vlků* (Le Miracle des loups; Raymond Bernard, 1924), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

44) Tamtéž. V článku Zvukový film Chevalierův (viz pozn. č. 25) Weiner jasnozřivě charakterizoval Hollywood jako „zlacenou past na evropské chlapíky“ a dodával: „každý tam nechá kůži“.

SUMMARY

THE CINEMATOGRAPH AS SEEN THROUGH THE EYES OF RICHARD WEINER

Martin Gaži

The importance of Czech poet, prose writer, translator and journalist Richard Weiner (1884 – 1937) has not, with certain exceptions, been adequately appreciated by cultural historians. Only recently have there been growing efforts to study his vision of the world. The author of this article has tried to collect evidence of Weiner's interest in the phenomenon of a then newly-constituting art-form – film. The work draws mainly on the copious source of Weiner's journalistic columns.

Weiner's first encounter with the "cinematograph", according to available sources, occurred during his first stay in Paris (1912 – 1914). It is, indeed, interesting that he certainly did not consider the cinematograph a phenomenon that could be in harmony with the organically developed French (and therefore also European) cultural tradition. He put the expansion of this phenomenon in connection with anti-artistic futurism, with the crisis of the classical theatre and especially with the megalomania of the newly emerged cultural super-power – America. And yet, unlike K. Horký, he did not want to perceive films as mere brainless relaxation or attractive shows. He applied purely artistic criteria to them and rejected them only after comparing them with "high" art. Nevertheless, he included reflection on the cinematograph into the framework of reflection on the overall state of European art. Not even during the war did he admit that *reproduction of reality* or *evocation of the impression of reality* deserved merit as true art, but he did start becoming aware of the connection between the expressive means of film and Cubist amplification of insight into ordinariness applied in art and literature. Besides reflection on artistic form, film brought him also to comparison of "national specific features" of individual cinematographies. In the early twenties, at the time when he worked as Paris correspondent of Lidové noviny, Weiner for the first time admitted in public that film could be beautiful. He was thus influenced by the films of R. Bernard and, especially, R. Clair and J. Epstein. He fell under the spell of French cinematography and its verve of: "*fascinating 'loutish years'*" and, gradually, wrote that it had opened up its "*inexhaustible resources*" to him. The article places Weiner's reflections on film into the context of and as a counterpoint to the thoughts of K. Čapek, F. Šrámek, F. Langer, V. Tille, S. K. Neumann, K. Teige, J. Durych and of the young members of the Czech avant-garde. It describes the enthusiasm experienced by Weiner while watching Chaplin's THE GOLD RUSH and also his disappointment after seeing the ambitious works of Gustav Machatý. Following the massive onset of sound film distribution, Weiner – like many others – expressed his sorrow over the loss of the qualities achieved by silent film. Nevertheless, thanks to quality films of, especially, French directors (R. Clair, J. Renoir, R. Bernard, A. Glance, J. Cocteau, J. Feyder, and others), in which he discovered "*poetic moments*", he managed to shed this prejudice. He never came to terms, however, with the expansion of large American distributors, nor with the transformation of the viewer-co-creator into a consumer. He probably anticipated this would be the gate through which mankind would enter the "primitivising" age of television shows. The research into Weiner's commentaries shows one aspect of the thinking of the great Czech poet. That of an admittedly non-specialised, yet in his time typical film viewer and critic.

Translated by Nad'a Abdallaová