

Články

SÍTĚ UMĚNÍ,
FILMOVÁ AVANTGARDA
A NÁSTUP ZVUKU

Malte Hagener

Takzvaná klasická či kanonická avantgarda, která působila v Evropě ve dvacátých a třicátých letech, není pro filmovou historii novým tématem. V přítomném textu nepředkládám ani tak podrobnou analýzu specifické řady problémů jako spíše rámec a obecný přehled, který by umožnil prozkoumat některé v minulosti příliš často opomíjené otázky. Navrhuji, abychom o avantgardě dvacátých a třicátých let uvažovali ne jako o množině jednotlivých umělců a jejich děl, ale jako o síti. Tato síť sestává z aktivit v sektoru předvádění a distribuce, z publikací a událostí, cirkulujících diskursů a rozmanitých referenčních rámců. Tradiční přístupy, vycházející z dějin umění či literární vědy, avantgardu zkoumaly prostřednictvím životopisných studií o jednotlivých autorech či na základě formalistické a estetické analýzy jednotlivých objektů, které byly takto vytrženy ze svého kontextu. Zde naproti tomu budu filmovou avantgardu nahlížet jako alternativní síť vzhledem k dominantní filmové kultuře, s níž vytváří spojení, vzájemné výměny a fúze na několika různých rovinách: kulturní, osobní, ekonomické, estetické, diskursivní.

1. 1929/30 – situace

V létě roku 1929 došlo k řadě zdánlivě nesouvisejících událostí, které nicméně měly rozhodující vliv na další vývoj alternativní filmové kultury. V květnu roku 1929 Tobis – evropská společnost, která v Evropě prosazovala zavádění zvuku, čímž současně pro Německo a další země hrála roli, jakou naplňovaly ve Spojených státech¹⁾ Warner Bros. – představila na hudebních dnech v Baden-Badenu, festivalu věnovaném modernistickým a experimentálním tendencím v takzvané „nové hudbě“, ²⁾ program experimentálních

-
- 1) Viz soubor esejů: Jan Distelmeyer – Erika Wottrich (eds.), *Tonfilmfrieden – Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München 2003 (připraveno k vydání).
- 2) Právě na tomto festivalu měla svou premiéru rozhlasová hra Bertolda Brechta *Der Lindberghflug*. Viz Klaus Schultz (ed.), *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927 – 1929. Texte, Bilder, Programme*. Baden-Baden 1977; viz také: Hans-Christian v. Hermann, *Psychotechnik versus Elektronik. Kunst und Medien beim Baden-Badener Kammermusikfest 1929* a Sebastian Klotz, *Der Lindberghflug von Brecht – Hindemith – Weill (1929) als Rundfunkproblem*. Oba texty in: Stefan Andriopoulos – Bernhard Dotzler (eds.), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, s. 253 – 267 a 268 – 287.

zvukových filmů. Právě na tomto festivalu měl svou premiéru snímek Hanse Richtera VŠECHNO SE OTÁČÍ, VŠECHNO SE HÝBE. V létě roku 1929 doprovázela jednu fotografickou výstavu ve Stuttgartu (šlo o expozici *Film- und Fotoausstellung* pořádanou svazem Deutsche Werkbund³⁾) rozsáhlá přehlídka avantgardních filmů, jejímž kurátorem byl Hans Richter a kde se osobně objevily tak vynikající osobnosti jako například Dziga Vertov.⁴⁾ Nato se v září téhož roku ti nejlepší z nejlepších (*crème de la crème*) z evropské filmové avantgardy setkali na starém zámku ve Švýcarsku poblíž La Sarraz u příležitosti akce, která vstoupila do učebnic dějepisu jako vůbec „první filmový festival“ a „nejdůležitější filmová událost na švýcarské půdě“. ⁵⁾ Současně v létě roku 1929 zástupci evropského a amerického průmyslu učinili marný pokus o vyřešení bezvýchodné situace týkající se sporů o patenty na systémy synchronního zvuku ze Spojených států a z Evropy. Průmysl měl přechod ke zvukovému filmu ještě před sebou a vyžadoval ohromné kapitálové investice, přičemž si nikdo nemohl být jistý, co přijme obecenstvo a jak vyřešit patentovou válku. Postoje obou skupin se zdály být protichůdné: zatímco filmový průmysl strašila vidina krize, avantgarda, jak se zdálo, právě dosáhla rozhodujícího ohlasu a byla jen krůček od toho stát se skutečně masovým hnutím.

Abychom porozuměli situaci, v jaké se avantgarda v tomto rozhodujícím roce 1929 nacházela, musíme se vrátit na začátek dvacátých let a podívat se nejen na vývoj v jednotlivých zemích, ale na tendence přítomné v celé Evropě, neboť tyto události se odvíjely na scéně mnohem větší, než byl kterýkoli národní stát. To, co dnes známe jako klasickou filmovou avantgardu, existovalo o deset let dříve sotva v zárodečné podobě. Na konci první světové války bylo mnoho pozdějších představitelů avantgardy buď příliš mladých na to, aby dělali filmy (Joris Ivens), nebo dosud pracovalo v jiných médiích, jako je malířství (Walter Ruttmann, Hans Richter) či divadlo (Sergej Ejzenštejn). Ale avantgardní hnutí, jak jej chápu já, nevytvořila v první řadě skupina dvaceti umělců-auteurů a jejich umělecká díla, nýbrž spíše „síť umění“. Tato síť, svým vyznáním i rozsahem evropská, se rodila na několika různých místech a v různých časech, až začaly v polovině dvacátých let události nabírat na obrátkách a sblížování jednotlivých skupin, měst a diskursů začalo být zjevné. K uzlovým bodům této sítě patřila Paříž, Londýn, Berlín, Amsterdam,

- 3) *Deutsche Werkbund* byl německý svaz sdružující avantgardní výrobce, obchodníky, architekty, designéry a spisovatele, založený v Mnichově roku 1907. Klíčovými zakládajícími členy byli architekt Hermann Muthesius a designér Peter Behrens. *Deutsche Werkbund* usiloval o pozdvižení kvality designu německých průmyslových výrobků prostřednictvím prosazování nových materiálů, principů funkčnosti, abstrakce, racionálního řádu a standardizace v opozici k ornamentu a individualistickému výrazu (pozn. red.).
- 4) Výstavu provázely dvě programové publikace: kniha Hanse Richtera (Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Berlin 1929) pojednávala o filmu, zatímco kniha Richterova přítele Wernera Gräffa (Werner Gräff, *Es kommt die neue Photographie*. Berlin 1929) se věnovala fotografii.
- 5) Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*. Lausanne 1987, s. 80. Rekonstrukce a dokumenty týkající se setkání v La Sarraz viz Freddy Buache, *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet*. „Travelling. Cahiers de la Cinémathèque Suisse“ 1979, č. 55 (léto) a 1980, č. 56/57 (jaro); Roland Cosandey – Thomas Tode, *Le 1er congrès international du cinéma indépendant. La Sarraz, Septembre 1929*. „Archives, Perpignan“ 2000, č. 84 (duben), s. 1 – 30; a Helma Schleif, *Stationen der Moderne im Film. II. Texte, Manifeste, Pamphlete*. Berlin 1989, s. 200 – 219; podrobnou bibliografii lze nalézt in: Thomas Tode, *Auswahlbibliographie zu La Sarraz*. „Filmblatt“ 1999, č. 11 (podzim), s. 31 – 33.

Brusel, Moskva a Frankfurt.⁶⁾ Současně s tím, jak jisté sbližování přivedlo tyto skupiny blíže k sobě a vytvořilo tak mezi lety 1928 a 1931 něco, co se současníkům jevilo jako evropské hnutí, byly již zasety zárodky rozrůznění, které měla přinést léta třicátá.⁷⁾ Příchod zvuku představuje moment největšího sblížení, ale stejně tak již začátek rozvět-
vování.

Připomeňme si stručně genealogii zvukového filmu: zvukový film má rozvětvený rodokmen a během prvních třiceti let dvacátého století prošel velice spleťtým vývojem. Od chvíle, kdy Edison uvedl na trh svůj fonograf i kinetoskop, se nabízela myšlenka tyto dva přístroje, mechanicky reprodukující zvuk a obraz, vzájemně spojit.⁸⁾ V průběhu dvacátých let se snahy o vývoj synchronizovaných projektorů na reprodukci zvuku a obrazu zesílily vlivem kapitálových investic ze strany amerického elektroprůmyslu.⁹⁾ Poté, co se americkému průmyslu podařilo v sezoně 1928/29 zvukový film bezpečně zavést na domácí půdě, zaměřila se hollywoodská mašinérie na další země, aby nové technologie využila k posílení své moci na zahraničních trzích. Současně na výnosné technologii pro zvukový film pracovala i skupina držitelů patentů a akcií průmyslových podniků spojených s UFA v Německu. Po finančních obtížích bylo od těchto experimentů kolem roku 1926 převážně upuštěno. Na jaře roku 1929 na evropský trh energicky vtrhla hlavní americká studia s hollywoodskými filmy. Ve Spojených státech se již přechod od němého

-
- 6) V posledních letech se objevilo několik významných studií, které se zaměřují buď na vývoj avantgardy ve specifických městech nebo na hnutí uvnitř národního státu. Informace o původních pařížských *ciné-mas d'art et d'essai* viz Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris 1999. Starší, ale přesto stále užitečný přehled francouzské avantgardní scény podává: Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915 – 1929*. Princeton 1987; viz rovněž sborník: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907 – 1939* (2 sv.). Princeton 1993. Více o holandské organizaci *Filmliga* viz Céline Linssen – Hans Schoots – Tom Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927 – 1933*. Amsterdam 1999. Více o Frankfurtu viz Thomas Elsaesser, *Die Stadt von Morgen: Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik*. Text napsaný v rámci projektu DFG: *Geschichte des deutschen Dokumentarfilms bis 1945*. Stuttgart 2003 (připraveno k vydání). Více o Velké Británii viz Jamie Sexton, *The Emergence of an Alternative Film Culture in Inter-War Britain*. Norwich 2001 (nepublikovaná disertační práce) a rovněž Sextonův článek: *The Film Society and the creation of an alternative film culture in Britain in the 1920s*. In: Andrew Higon, *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896 – 1930*. Exeter 2002. Více o kinematografických vztazích mezi Moskvou a Berlínem viz antologii: Oksana Bulgakova (ed.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau – Berlin“*. Berlin 1995. Více o návštěvě Dziga Vertova v Paříži viz Thomas Tode, *Un Soviétique escalade la Tour Eiffel: Dziga Vertov à Paris*. „Cinémathèque“ 1994, č. 5 (jaro), s. 68 – 85.
- 7) Tyto události, dráhy a síť kladu do širšího kontextu ve své disertační práci, ke které v současnosti provádím výzkum a kterou píš na Amsterdamské universitě.
- 8) Raným experimentům s kombinováním zvuku a obrazu před polovinou dvacátých let se v posledních letech věnovala filmová historiografie. Užitečným sborníkem, syntetizujícím patnáct let výzkumů je: Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington 2001.
- 9) Dvě nejnovější studie, odlišující se určením i záběrem a pojednávající o přechodu ke zvukovému filmu ve Spojených Státech, představují autoritativní svazek D. Craftona: Donald Crafton, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926 – 1931*. New York 1997. (History of the American Cinema 4) a populárnější kniha Scotta Eymana: Scott Eymann, *The Speed of Sound. Hollywood and the Talkie Revolution*. New York 1997.

filmu na zvukový v převážné míře uskutečnil, a tak bylo zapotřebí dobývat nové trhy: v Glasgow zlomil JAZZOVÝ ZPĚVÁK veškeré rekordy, totéž se stalo v kině na pařížských Champs-Élysées; v Haagu měl nanejvýš úspěšné uvedení film DVA MILENCI, v Amsterdamu zase snímek BROADWAY MELODY. Když na evropský trh vstoupil americký průmysl se zvukovým filmem, několik společností se ve strachu z drtivé nadvlády Hollywoodu odhodlalo spojit v syndikát, aby vyvinuly alternativní zvukový systém. Spojením holandského rizikového kapitálu a německého elektrotechnického a filmového průmyslu, a s využitím švýcarských a dánských patentů se syndikátu Tobis-Klangfilm podařilo zastavit americký „útok“ (abychom použili terminologie oné doby, která o soudních sporech hovořila jako o „válce zvukového filmu“ /*sound film war*/) na evropský trh, a to prostřednictvím vlny soudních nařízení za porušení patentů. V létě roku 1929 jednání uvízla v mrtvém bodě, čímž se na většině hlavních evropských trhů zavádění zvuku do kin a další šíření zvukového filmu zastavilo.¹⁰⁾ Jednání mezi americkými a evropskými koalicemi ztroskotala a filmový průmysl vstoupil do sezony 1929/30 s chmurnými pocity. Avantgarda naopak podzim roku 1929 přivítala s optimismem a pocitem pokroku.

2. Dvacátá léta – nově vznikající diskursivní pole

Poté, co jsme načrtli situaci oněch rozhodujících let 1929 a 1930, bude zapotřebí vzít na zřetel to, jak si filmová teorie v průběhu třicátých let vyvinula svůj vlastní přístup a styl, neboť příchod synchronního zvuku zastihl kritiky a autory píšící o filmu v problematické chvíli. Film začal být seriózně teoreticky zkoumán až v průběhu dvacátých let. Následující dlouhý výčet knih poslouží jako ukazatel toho, kolik závažných prací bylo filmu zasvěceno. V roce 1924 to byl Béla Balázs, jehož kniha *Der sichtbare Mensch* zahájila řadu knižních studií věnovaných dějinám a teorii filmu. Následovaly knihy *Naissance du cinéma* Léona Moussinaca a *Let's Go to the Pictures* Iris Barryové, obě v roce 1925. Přehlídka filmu a fotografie pořádanou svazem Deutsche Werkbund doprovázela studie Hanse Richtera *Filmgegner von heute – Filmfreude von morgen* (1929). V roce 1930 vyšla druhá filmověteoretická práce Bély Balázse *Der Geist des Films*. V těchto letech je v oběhu také velká řada překladů z ruské teorie: v roce 1928 bylo k dostání německé vydání Pudovkinovy knihy *Filmregie und Filmmanuskript*, v letech 1933 – 1935 vyšlo v překladu Ivora Montagy jeho *Film Technique und Film Acting*, zatímco stránky malých časopisů zdobilo množství článků od Ejzenštejna a dalších. V roce 1928 se objevil *Der kommende Film* Guido Bagiera a *Le cinéma soviétique* Léona Moussinaca. Jen o dva roky později rozšířil tuto řadu Paul Rotha z London Film Society se svým spisem *The Film Till Now*

10) Nejlepší popis zavádění zvuku v Evropě podává: Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928 – 1933*. Amsterdam 1993. Mezi další užitečné studie patří: Harald Jossé, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg 1984 a Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999. Pro přehledy v angličtině viz také: Douglas Gomery, *Tri-Ergon, Tobis Klangfilm, and the Coming of Sound*. „Cinema Journal“ 16, 1976, s. 51 – 61, a Douglas Gomery, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. „Yale French Studies“ 1980, č. 60, s. 80 – 93.

(1930), po kterém následoval další jeho spis *Celluloid. The Film To-Day* (1933). Dalšími díly, která zaslouží zmínku, jsou *Cinema C. A. Lejeune, Die Traumfabrik* Ilji Ehrenburga, vydaná v němčině v roce 1931, a *Film als Kunst* (1932) Rudolfa Arnheima,¹¹⁾ vycházející z jeho žurnalistické práce pro „Weltbühne“ a další noviny. Tyto knihy a množství článků ve specializovaných časopisech vypovídají především o kolektivní snaze povýšit film do stavu umění.

Velká část tohoto teoretizování se – věrna estetice modernismu – soustředila na vymezení a popis „podstaty“ filmu, tedy neměnného jádra, které by film vystihovalo a odlišilo jej od ostatních uměleckých forem. Stejně důležitá byla i příbuzná otázka tzv. „věrnosti materiálu“ („Materialtreue“; koncept, který byl zvláště důležitý pro výtvarníky a architekty *nové věčnosti*); daný materiál umělci do značné míry předurčoval způsob a styl práce. Hlavním ohniskem teoretické debaty, kterou na počátku dvacátých let zahájili Louis Delluc a Ricciotto Canudo a od poloviny dvacátých let prohlubovali Ejzenštejn, Richter, Balázs a další, bylo popsat specifičnost filmu, která se chápala jako něco, co překračuje foto-realistické možnosti filmové kamery (či je dokonce jejich protipólem). Protože kamera – jak zněl dobový názor – pouze kopírovala to, co bylo vidět před aparátem, umělecký faktor bylo nutné najít v jiném aspektu tohoto média. Počínaje *fotogenií* Louise Delluca (prchavé momenty) k *filmovému smyslu* Sergeje Ejzenštejna (montáž), od *Geist des Films* Bély Balázse (detail) k *cinéma pur* Henriho Chometta (tok obrazů podobající se subjektivitě), bylo na výslunní pozornosti hledání něčeho, co bylo možné definovat jako podstatu filmu. Zvuk, který ke vnímaným reproduktivním schopnostem média přibyl, býval v této době často nahlížen jako realistický přídavek, odvádějící film od jeho nerealistické podstaty. Diskuse se odehrávala na stránkách knih a odborných časopisů, které se redigovaly, vydávaly a četly v jednotlivých evropských centrech. Ta byla do značné míry propojena a vzájemně si vyměňovala texty, autory, myšlenky i diskursy.

Dalším bodem, kolem kterého se točily tyto rané teoretické debaty o filmu, byla otázka vztahu filmu k ostatním uměním. Mnoho názvů raných filmů Vikinga Eggelinga, Hanse Richtera, Oskara Fischingera a Waltera Ruttmanna poukazuje na podobné hledání, spojující filmový prostor a hudbu (HORIZONTAL-VERTIKAL ORCHESTER, Viking Eggeling, 1919; DIAGONALSINFONIE, Viking Eggeling, 1924) nebo odkazující k relativně otevřeným kategoriím z oblasti umění jako dílo či studie (OPUS 1 – 4, Walter Ruttmann, 1921 – 1925; FILMOVÁ STUDIE, Hans Richter, 1926), nebo až k vágně abstraktním kategoriím hudebním (RHYTHMUS 23, Hans Richter, 1923; MEZIHRÁ, René Clair, 1925). Podobně navrhovali někteří raní filmoví tvůrci či teoretici definice filmu, které připomínaly existující umělecké formy: „plastika v pohybu“ (Vachel Lindsay), „hudba světla“ (Abel Gance),

11) Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*. Wien – Leipzig 1924; Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*. Paris 1925; Iris Barry, *Let's Go to the Pictures*. London 1925. Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Berlin 1929; Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Halle 1930. Vsevolod Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin 1928; Guido Bagier, *Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird?* Stuttgart ad. 1928; Léon Moussinac, *Le cinéma soviétique*. Paris 1928; Paul Rotha, *The Film Till Now. A Survey of the Cinema*. London 1930; C. A. Lejeune, *Cinema*. London 1931; Ilja Ehrenburg, *Die Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin 1931; Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin 1932.

„malířství v pohybu“ (Leopold Survage), „architektura v pohybu“ (Elie Faure).¹²⁾ Přesně v kulminačním bodě tohoto vývoje vstoupil na scénu zvukový film a způsobil, že byl tento diskurs rázem zbytečný. Realisticky užívaný zvuk, jenž mimetickým způsobem využíval možností aparátu, stál v diametrálním protikladu k většině teoretických pozic klasické teorie němého filmu. Odtud také ono nepřátelství, které mnozí pozorovatelé jako např. Rudolf Arnheim vůči zvukovému filmu projevovali. Jejich slavný verdikt znějící: „stumme Schönheit und tönender Unfug“¹³⁾ (němá krása a zvučící zlořád) zůstal i po následujících letech heslem kritiky. Synchronizovaný zvukový film se tedy objevil ve chvíli, kdy film rétoricky dobyl prostor v kulturní aréně respektovaných uměleckých a estetických způsobů vyjádření. Ekonomické instituce filmového průmyslu nyní zbořily vše, čeho se za uplynulých patnáct let dosáhlo, v honbě za novinkou, která v očích soudobých pozorovatelů nebyla ničím než pouťovou atrakcí, zbraní proti tržní konkurenci a způsobem, jak propagovat něco nového. Filmová teorie před rokem 1930 na zvuk, který – jak přesvědčivě dokazuje současný výzkum¹⁴⁾ – provázel němý film od samého začátku (hudba, komentáře, reakce publika atd.), běžně zapomínala nebo jej ignorovala.

Pozdější kritici znovu opakovali dobový názor, který zvukový film z estetických důvodů označoval za hrozbu. Texty z doby kolem roku 1930 zřídka berou na zřetel ekonomická rizika – a také příležitosti – se zvukovým filmem spjaté, ale spíše argumentují na půdě estetiky. Další postoj z období přechodu od němého filmu ke zvukovému oplakává konec němého filmu, aniž by přitom obviňoval film zvukový; v této argumentaci vstupují do rovnice zřetele ekonomické, když se říká, že ekonomika nedovolí oběma stylům filmu existovat bok po boku. Zde je ale do němého filmu projektován předkapitalistický stav, který má být následně rozdrčen nápor talkies. Povšimněme si geologické a biologické metaforičnosti, kterou Kenneth MacPherson v červenci roku 1929 uplatnil v článku pro časopis *Close Up*. V jeho pohledu se zvukový film podobá přírodní katastrofě, která ohrožuje malou skupinu lidí: „Umělci čekají a čekají. Světový odbyt, trhy, vykořisťování, zisky, to vše je omezuje a krátí jejich příležitosti a prostor. [...] Všude tichá eroze. Pak jako obrovská příbojová vlna – nápor zvukového filmu. Z tiché eroze je rázem rychlý pád a sesuv země. Nazpět deset, patnáct let.“¹⁵⁾ Zatímco MacPherson odhaluje příčiny na straně filmařů (tedy spíše jejich pasivitu), zvukový film přichází bez jakéhokoli vnějšího přičinění. Často se hovoří o „předčasné smrti němého filmu“. Retrospektivní idealizace němého filmu jakožto „čistého média“ z velké části nedotčeného ekonomickými zájmy, spojená s nenávistí avantgardy k filmovému průmyslu, který rázem trhu vnutil zvukový film, vedla ke znevažujícím poznámkám mnoha dobových kritiků na adresu talkies. Nevydám se po těchto vyšlapaných cestách, ale pokusím se raději

12) Tento seznam definicí filmu přebírám z knihy: Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA, Oxford 2000, s. 33.

13) Rudolf Arnheim, *Stumme Schönheit und tönender Unfug*. „Weltbühne“ 1929, č. 41 (8. 10), s. 557 – 562; přetištěno a citováno podle: R. Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film* (ed. Helmut H. Diederichs). Frankfurt 1979, s. 217 – 221.

14) Viz základ výzkumu za posledních patnáct let in: R. Abel – R. Altman (eds.), c. d.

15) Kenneth MacPherson. „Close Up“ 1929, č. 1 (červenec), s. 7n. Přetištěno a citováno podle: James Donald, *From Silent to Sound: Introduction*. In: James Donald – Anne Friedberg – Laura Marcus (eds.), *Close Up, 1927 – 1933. Cinema and Modernism*. London 1998, s. 79 – 82, zde s. 80.

předestřít odstíněný a rozrůzněný obraz dopadů zvukového filmu na alternativní filmovou kulturu.

3. 1929–1931 – zvuk jako katalyzátor

Vraťme se nyní k mému původnímu historickému náčrtu: Pohlédneme-li z léta roku 1929 do roku následujícího, je zřejmé, že se historie odvíjela velmi odlišně. V létě roku 1930 uzavřely evropské a hollywoodské průmysly „pařížskou úmluvu“ (rovněž známou jako „pařížský mír zvukového filmu“), která svět účinně rozdělila do dvou sfér vlivu. Výrazně koloniálním gestem tak byly národy uvrženy buď pod vládu amerického trustu pod vedením Western Electric, nebo pod vládu evropské skupiny kolem Tobis-Klangfilm. Jen některá vymezená teritoria byla otevřená pro konkurenci. Bylo by ale nesprávné vinit samotný zvukový film z toho, že se kvůli němu ocitl v troskách ten film, který lidé znali před příchodem zvuku. Zvukový film nebyl příčinou pádu avantgardy, nýbrž spíše katalyzátorem, který proměnil filmovou kulturu jako celek (komerční, alternativní i amatérskou), což obratem vedlo k restrukturalizaci mnoha činností avantgardy. Nebyly to ani estetické aspekty zvukového filmu, jež se ukázaly být pro avantgardu fatální či ohrožující, ani žádný inherentně realistický program, jenž byl v trójském koni zvaném zvukový film ukryt, nýbrž spíše zvukový film coby ekonomická síla, která transformovala každou část filmové kultury. Zvuk jako takový by bývalo bylo možné snadno spojit s většinou alternativních a uměleckých praktik konce dvacátých let,¹⁶⁾ ale tím, jak zvukový film proměnil kinematografie komerční, také hluboce zasáhl kulturu filmu alternativního. Tyto sektory byly totiž propletené více, než se všeobecně bere na vědomí. Měli bychom rozlišovat mezi zvukovým filmem coby estetickým médiem a následky, který měl pro průmysl, filmaře a obecnost. Rok po setkání v La Sarraz ukázal druhý *Congrès international du cinéma indépendant* v Bruselu (CICI),¹⁷⁾ jak křehká jednota to byla: projevil se propasti a trhliny v řadě otázek, jako je například zvuk a jak jej používat, realismus či abstrakce a konečně i otázka politické angažovanosti. Právě toto poslední téma vedlo k přerušení setkání CICI až do doby, než došlo k jejich oživení v dalším období, vyznačujícím se velkými nadějemi na politickou změnu a společenskou transformaci politiky – v roce 1963.

Hovoříme-li o účincích změn, nesmíme v celkovém pohledu zapomenout rozlišovat jednotlivé segmenty instituce filmu: kritici měli totiž velmi odlišný program než filmaři, dramaturgové kin se museli potýkat s jinými problémy než redaktoři časopisů. Navíc debaty kupříkladu z ledna roku 1929 se výrazně liší od debat z listopadu téhož roku, neboť každý měsíc přinesl nové filmy, fakta a zkušenosti. Jak jsem právě ukázal, kritici zůstávali ke zvuku spíše nepřátelští, ale pokud se obrátíme k filmařům, jejich postoj tváří v tvář zvukovému filmu byl mnohem ambivalentnější. Sám zvuk, tedy jeho inherentní estetický charakter, pro ně problém nepředstavoval (jako např. pro Arnheima a mnoho dalších

16) Mnoho pozdějších filmařů obvykle typicky označovaných za avantgardní používalo zvuk neotřele a novátorsky.

17) Viz Laura Vichi, *Un point de départ: le Congrès international du cinéma indépendant de Bruxelles*. In: Laura Vichi, Henri Storck. *De l'avant-garde au documentaire social*. Crisnée (BE) 2002.

kritiků, kteří obhajovali status umění němého filmu). K proslulým příkladům patří sovětské režiséry Ejzenštejn, Alexandrov a Pudovkin, kteří zvuk přivítali ve svém slavném manifestu, poprvé vydaném za hranicemi Sovětského svazu v říjnu roku 1928 (originálně vyšel v srpnu roku 1928): „Hýčkaný sen o mluvícím filmu se stal skutečností. [...] S uplatněním této konstrukční metody již film nebude spoután hranicemi žádného národního trhu, jak tomu bylo v případě divadelních dramát a bude v případě ‚zfilmovaných‘ divadelních dramát, nýbrž naskytne se ještě větší příležitost než dříve k tomu rozšířit po celém světě ideje, které lze filmem vyjádřit, a bude nadále možné pronajímat filmy po celém světě.“¹⁸⁾ Proto sovětské režiséry nejenže nazývali zvukový film „hýčkaným snem“, ale dokonce hájili názor, že zvukový film povede ke zvýšení mezinárodního oběhu, který byl často jedním z klíčových argumentů filmových kritiků proti zvukovému filmu. Nebo si povšimněme výroku Waltera Ruttmanna ze září 1928: „Zvukový film je tím, o čem se dnes všude mluví. Zvukový film jítří emoce, rozněcuje debaty a je vystaven hlasům, které jej ukvapeně přijímají či zavrhuje. Nemá ve skutečnosti smysl dohadovat se o jeho společenském uplatnění, ale otevírají se velké možnosti ve smyslu uměleckém.“¹⁹⁾ Dokonce ještě předtím, než měli umělci se zvukem nějakou praktickou zkušenost, projevila většina z nich zvědavost a zájem si práci s touto novou technologií vyzkoušet a dosáhnout některých z oněch „velkých možností“, o kterých hovořil Ruttmann. Nikdo si v tuto dobu nedokázal představit, že němý film zmizí tak rychle, ale zvuk připadal filmařům jako velká šance a naděje.

Pro filmový průmysl byl zvukový film motorem, který nastolil nové způsoby hospodaření a zvýšil náklady produkce. To v důsledku vedlo k zefektivňování a menšímu experimentování v rámci velkých výrobních společností, které v praxi zavíraly štěrbiny a niky, jež v předcházejících letech využívala avantgarda. Tomuto uzavírání ale předcházelo několik let, během kterých dřívější avantgardní filmaři ze skulin mezi průmyslem a avantgardou těžili. Například Walter Ruttmann: vyráběl krátké filmové reklamy na noviny, pneumatiky, alkoholické nápoje a další spotřební výrobky,²⁰⁾ přispěl některými sekvencemi do komerčních uměleckých filmů Fritze Langa (*NIBELUNGOVÉ*, 1924) a Paula Wegenera (*LEBENDE BUDDHAS*, 1924), spolupracoval na dvou krátkých filmech, určených pro projekce na pozadí divadelních představení,²¹⁾ a připravil německou verzi *DER FLORENTINERHUT* (1928) Clairova *SLAMĚNÉHO KLOBOUKU* (1927), přičemž současně pracoval na sérii čtyř abstraktních nefigurativních krátkých snímků (*OPUS 1 – 4*), které byly jeho

18) S. M. Eisenstein – V. I. Pudovkin – G. V. Alexandrov, *The Sound Film. A Statement from U.S.S.R.* „Close Up“ 1928, č. 4 (říjen). Přetištěno a citováno podle: J. Donald – A. Friedberg – L. Marcus (eds.), c. d., s. 83n (poprvé vyšlo v ruštině 5. srpna 1928 v leningradském časopise *Žizň Iskustva*).

19) Walter Ruttmann, *Prinzipielles zum Tonfilm (1)*. „Reichsfilmblatt“ 1928, č. 35 (1. 9.). Přetištěno a citováno podle: Jeanpaul Goergen (ed.), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, s. 83.

20) *DER SIEGER* (1922) na pneumatiky Excelsior, *DAS WUNDER* (1922) na Kantorowiczův likér, *DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES* (1925) na květiny, *DER AUFSTIEG* (1926) pro zdravotní vzdělávací program „*GeSoLei – Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge, Leibesübungen*“, *SPIEL DER WELLEN* (1926) na rádia firmy AEG.

21) *WOLKENHINTERGRUNDSFILM* (1927) jako doprovod Strindbergovy hry *Ein Traumspiel* inscenované Fritzem Hollem v berlínském Theater am Bülowplatz; *HOPLA, WIR LEBEN!* (1927) jako doprovod hry Ernsta Tollera *Hoppla, wir leben!* inscenované Erwinem Piscatorem.

časopisů, filmařských svazů, dělnických filmových klubů atd. – nesla nástup zvukového filmu těžce. O novinku projevilo zájem mnoho lidí, ale instalace zvukového zařízení do kin vyžadovala nemalé investice. Místa alternativního předvádění se často nacházela ve víceúčelových prostorech, kde se filmy promítaly jen jeden či dva večery v týdnu – peníze nutné pro zavedení zvuku bylo proto obtížnější vydělat. Zatímco velká kina v městských oblastech se při splácení investic do zvukového zařízení mohla spolehnout na stálý přísun populárních a nových zvukových filmů, alternativní podniky musely často čekat, až se peníze vyberou prostřednictvím sbírky nebo až ceny technického vybavení klesnou. Navíc třebaže existovaly i zvukové filmy, které by se více hodily pro síť alternativní kinařské praxe, promítaly se v první řadě v kinech komerčních, neboť počet zvukových filmů obecně byl stále ještě omezený. Alternativním sítím tak nezbylo než reprízovat němé filmy, což těmto kruhům získalo zpátečnickou pověst, a to je problematická konotace pro hnutí, které se ztotožňuje s označením „avant-garda“, předvoj. Tyto sítě nicméně úspěšně přetrvaly do let třicátých, ne již jako část aktivistické avantgardy, prahnoucí po tom změnit politické, ekonomické a institucionální omezení státu, ale spíše jako zvláštní zájmová skupina.

V době příchodu zvuku toto hnutí právě nabylo takové síly a hybnosti, že pro filmový průmysl představovalo skutečné nebezpečí. To vyplývá i z případu *ciné-clubu* Léona Moussinaca „Les amis de Spartacus“: této filmové společnosti, jež byla ve Francii aktivní od března do listopadu roku 1928, se podařilo ve velmi krátkém čase získat desetitisíce členů po celé zemi (podle toho, ke kterému zdroji se přikloníme²⁶⁾). Klub tak enormně vzrostl díky své jasné profilaci – zaměřoval se na předvádění sovětských filmů, které cenzori ve Francii zakázali – a dobré propagaci: byl pro jistou část obecnstva vysoce viditelný, pořádal projekce pro tisk atd. Pokud jde o důvody přerušení činnosti po pouhých osmi měsících, retrospektivní názory se v této věci rozcházejí. Někteří tvrdí, že činnost klubu byla zastavena kvůli cenзуře, která se v době, kdy se (údajně) komunistická činnost ve Francii velmi razantně potlačovala, projevovala velmi tvrdě. Jiní vyslovují názor, že zasáhl filmový průmysl, a to ze strachu, že nový soupeř příliš zesílí a stane se skutečnou konkurencí. V každém případě, ať z důvodů politických či ekonomických, se růst filmových společností setkal s podezřením ze strany autorit v oboru (cenzoři a profesionální asociace). Podobný případ lze nalézt v životopisu Adriana Brunela, kterého jeho zaměstnavatelé ve filmovém průmyslu přiměli rezignovat na jeho místo v čele London Film Society, neboť měli obavy z nové konkurence.²⁷⁾ Zdálo se, že komerční sektor filmové kultury měl z takových zdola organizovaných organizací, jaké reprezentovaly filmové společnosti a *ciné-cluby*, strach, a to ne kvůli nějakému estetickému či formálnímu programu, ale z důvodu oné blízké hrozby celkové restrukturalizace vztahu obecnstva

26) Počty se podle různých zdrojů pohybují od 8 do 80 tisíc členů. Viz J e a n d e r, *Les ciné-clubs*. In: Marcel D e f o s s e (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*. Paris 1949; Vincent P i n e l, *Introduction au ciné-club. Histoire, théorie, et pratique du ciné-club en France*. Paris 1964; Timothy B a r n a r d, *From Impressionism to Communism: Léon Moussinac's Technics of the Cinema, 1921 – 1933*. „Framework. The Journal of Cinema and Media“ 2000, č. 42 (léto), dostupné online na: <http://www.frameworkonline.com/42tb.htm> (6. 2. 2003). Viz také: Christophe G a u t h i e r, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris 1999, s. 169 – 181.

27) Viz jeho autobiografii: *Nice Work. The Story of Thirty Years in British Film Production*. London 1949.

k filmovému produktu. Zvukový film však filmové společnosti zasáhl na jejich nejslabším místě: na jedné straně se těmto zdola se rodícím iniciativám zpravidla nedostávalo kapitálu, a tak byl pro ně rychlý přechod ke zvuku takřka nemožný, na druhé straně je institucionální struktura klubu zvlášť nevhodná pro rychlá a radikální rozhodnutí, obzvláště pokud se tyto skupiny původně daly dohromady pod praporem snah o změnu kultury němeého filmu.

4. Třicátá léta: sbližování avantgardy s průmyslovými a státními zájmy

Zvukový film, jak jsem právě ukázal, vedl k většímu funkčnímu rozrůznění filmové kultury. A protože opravdové nezávislosti lze sotva kdy dosáhnout, projevovaly se účinky tohoto rozrůznění ještě dlouho v průběhu let třicátých. Mnoho umělců a aktivit, kontaktů a kvalifikací, institucí a sítí namísto toho, aby přestalo existovat nebo se zcela vytratilo do neznáma, bylo i nadále aktivních, ač v odlišném kontextu a někdy dokonce za jiných politických okolností. Celkově si filmaři museli vybrat mezi výrobou reklamních a průmyslových snímků (Hans Richter), prací pro státní instituce na reformistických dokumentárních filmech, zaměřených na sociálnědemokratickou změnu uvnitř existujícího rámce národního státu (griersonovská škola, Pare Lorentz) a podporou stranické politiky (Leni Riefenstahlová a Walter Ruttmann v nacistickém Německu, Jean Renoir a další pro Lidovou frontu Léona Bluma). Navýsost vzdálené „babylonskému zajetí“, jak vyličil dokumentární filmy „třetí říše“ Alexander Kluge, tyto filmy třicátých let představovaly odlišný model možností filmové kultury, než jaký převládal v letech dvacátých, ale mnoho hlavních zájmů přetrvalo – vážný přístup k filmu jakožto estetickému a společenskému faktoru a snahy ovlivňovat politiku s cílem (společenské, kulturní, estetické) změny.

Zvukový film dále urychlil sbližování avantgardy s průmyslem. Značně napomohl vývoji, který započali ruští konstruktivisté a ve kterém pokračoval německý Bauhaus. Po zavedení zvuku na sebe tento vývoj bral různé podoby. Zájem Griersona a Lorentze o sociální a kulturní důsledky modernity tvoří část tohoto sbližování, stejně jako francouzský film z doby Lidové fronty nebo mezinárodní tvorba Jorise Ivense, ale též nonfikční snímky Leni Riefenstahlové a Waltera Ruttmanna, napomáhající fašistické propagandě a válečnému stroji. Některé společnosti pokračovaly ve své spolupráci s avantgardními umělci až do sklonku let třicátých, jako třeba Philips v Nizozemí (Joris Ivens, Hans Richter a George Pal byli všichni v různých dobách zaměstnáni u společnosti Eindhoven) nebo Bařova továrna na boty v Československu. Blízkost technologického a estetického novátorství (avantgardy) trvala přinejmenším do vypuknutí druhé světové války. Stalinismus v Sovětském svazu mezitím ukončil experimenty s montáží a vpád zvukového filmu vedl také zde – jako všude jinde v kapitalistických zemích – ke zvýšené diferenciaci, která v důsledku napomohla rozmanitosti mezinárodní filmové kultury, ale jejímž krátkodobým důsledkem bylo vměstnání všestranných aktivistů avantgardy do specifických příhrádek.

I když se různé instituce alternativní filmové kultury zvukovému filmu příliš dobře nepřizpůsobily, jejich aktivity sahaly až do poloviny třicátých let. Narůstající funkční diferenciace nakonec hnutí, které bylo už několik let sjednocené pod společným praporem

rozdělila. Velká řada jeho protagonistů se vydala jinými směry: vedoucí členové hnutí se stali hlavními hráči v prvních institucích zasvěcených shromažďování a prezervaci filmů. Iris Barryová, veterán hnutí Film Society v Anglii, stanula v čele nové filmové sekce Muzea moderního umění v New Yorku (později v rozhodujících chvílích pomohla a zaměstnala Jaye Leydu, Siegfrieda Kracauera a Luise Buñuela, kteří byli také různě aktivní v alternativních sítích předválečného období). Henri Langlois a Georges Franju založili v Paříži Cinémathèque française (s pomocí Germaine Dulacové ve třicátých letech a Lotte Eisnerové od let čtyřicátých). Ve Velké Británii se Olwen Vaughanová, dcera Reverenda Hemminga Vaughana, zakladatele Film Society v Merseyside, a Ivor Montagu, klíčová postava London Film Society, podíleli na založení londýnského British Film Institute. BFI je zajímavý tím, že původně nebyl koncipován pouze jako archiv, ale jako vzdělávací instituce s národní dotací. Kromě dokumentárního, politického, reklamního a průmyslového filmu²⁸⁾ byla dědicem filmových společností a malých časopisů částečně činnost archivní a vzdělávací. Pojmy jako repertoár a klasika, myšlenky prezervace a prezentace, to vše je výsledkem prvních snah o vytvoření kánonu ve filmových klubech z let 1925 až 1935. Řadu kořenů toho, co dnes tvoří filmovou historii a teorii, je takto možné vystopovat až v oné fascinující epoše. Další cesty z těchto alternativních sítí vedly k nakladatelské a publikační činnosti (Paul Rotha, Georges Sadoul) či k jiným politickým aktivitám mimo oblast kinematografie (Léon Moussinac).

Závěr

Alternativní filmová kultura, situovaná v evropských městech dvacátých a třicátých let, podporovaná filmaři a *ciné-cluby*, komunikující prostřednictvím malých časopisů a aktivistů a těžící z komerčních zakázek a společenskopolitického idealismu, nakonec neztroškotala, jak psalo mnoho pozdějších komentátorů; spíše se přetransformovala, rozvětvila a dala vzniknout nejrůznějším filmařským postupům, diskursům a způsobům, jak sledovat filmy. Síť FIAF a SCMS (Society for Cinema and Media Studies), institucionalizovaná *film studies* a velká řada odborných filmových časopisů, ale také dokumentární tvorba a propaganda, jak ji známe – to všechno jsou svým způsobem dlužníci oné zakladatelské činnosti aktivistů alternativního filmového hnutí v meziválečném období. Toto hnutí bylo úspěšné tím, že se zasazovalo nejen za odlišnou filmovou estetiku, ale rovněž za odlišný způsob chápání filmu jako celku; neboli – abychom parafrázovali Godarda – neukázalo jak vytvářet a sledovat jiné filmy, nýbrž jak vytvářet a sledovat filmy jinak.

Přeložil Jakub Kučera

28) Německou situaci nonfikčních filmů v evropském kontextu zkoumá Peter Zimmermann – Kay Hoffmann (eds.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilm vor 1945 im internationalen Vergleich*. Konstanz 2003.

Citované filmy:

Berlín – symfonie velkoměsta (Berlin – Symphonie einer Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933), *Diagonalsinfonie* (Viking Eggeling, 1924), *Dva milenci* (Two Lovers; Fred Niblo, 1928), *Filmová studie* (Filmstudie; Hans Richter, 1926), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Konec světa* (La Fin du monde; Abel Gance, 1931), *Horizontal-vertikal Orchester* (Viking Eggeling, 1919), *Lebende Buddhas* (Paul Wegener, 1924), *Melodie světa* (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1923), *Německý rozhlas/Zvučící vlna* (Deutscher Rundfunk/Tönende Welle; Walter Ruttmann, 1928), *Nepřítel v krvi* (Feind im Blut; Walter Ruttmann, 1931), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Opus 1 – 4* (Walter Ruttmann, 1921 – 1925), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1929/30), *Rhythmus 23* (Hans Richter, 1923), *Slaměný klobouk* (Un chapeau de paille d'Italie; René Clair, 1927), *Všechno se otáčí, všechno se hýbe* (Alles dreht sich, alles bewegt sich; Hans Richter, 1929), *Weekend* (Walter Ruttmann, 1930).

Poznámka o autorovi:

Malte Hagener (nar. 1971, Hamburg) studoval média a literaturu na univerzitách v Hamburku, Norwichi (Velká Británie) a Amsterdamu. Publikuje filmové recenze, překlady odborných textů a vědecké statě o filmu a jiných médiích. Pracuje pro Goethe-Institut, Cinegraph a AG Kino. Od roku 2001 je doktorandem a asistentem na Amsterdamské univerzitě, kde participuje na výzkumném projektu Thomase Elsaessera „Cinema Europe“. Žije v Amsterdamu a Berlíně. Malte Hagener napsal přítomný text speciálně pro *Iluminaci*.

Hlavní knižní publikace: (ed. s Janem Hansem) *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm 1928 – 38*. Edition text + kritik, München 1999; (ed.) *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino*. Edition text + kritik, München 2000; (ed. s Michaellem Tötebergem) *Film: An International Bibliography*. J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2002; (guest ed.) *Filmexil* 2002, č. 16 (zvláštní číslo o portugalském filmu). Stiftung Deutsche Kinemathek, Filmmuseum Berlin / Edition text + kritik, Berlin 2002. Hlavní články: (s Janem Hansem) *Jan Kiepura – der Filmstar im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Armin Loacker – Günter Krenn (eds.), *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*. Filmarchiv Austria, Wien 2002, s. 299 – 333; (s T. Elsaesserem) *Walter Ruttmann: 1929*. In: Stefan Andriopoulos – Bernhard Dotzler (eds.), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, s. 316 – 349; *German Stars of the 1990s*. In: Tim Bergfelder – Erica Carter – Deniz Göktürk (eds.), *German Cinema Book*. British Film Institute, London 2002, s. 98 – 105.