ILUMINACE
Ročník 16, 2004, č. 4 (56)

Články

KINEMATOGRAFICKÁ A KINETICKÁ TÉMATA V ARCHITEKTUŘE MEZIVÁLEČNÉHO ČESKOSLOVENSKA

Jaroslav Anděl

Ve dvacátých letech minulého století se umělci a kritikové často vyznávali ze svého obdivu k filmu jako novému médiu a pojímali ho jako vzor tvorby pro různé umělecké obory. Jejich výroky představují svědectví o vlivu filmu na jednotlivá odvětví a přinášejí také podněty k reflexi na téma vztahů mezi různými médii, jejich dialogu a vývoje nových médií v budoucnosti. Příkladem takového výroku je názor švýcarského historika a kritika architektury Siegfrieda Giediona, který roku 1928 prohlásil: „Pouze film může novou architekturu učinit srozumitelnou.“[1)]

Prohlášení upozorňuje na důležitou roli filmového média v recepci architektury a nepřímo i celého urbánního prostředí – roli, která připravovala současné využívání multimediálních technologií v architektonickém a urbanistickém projektování a v prezentaci jejich výsledků. Přestože toto téma je díky rostoucí roli nových médií stále důležitější, neboť klade zásadní otázku, do jaké míry zachycení architektury na plátně či obrazovce mění její vnímání a jaký je dopad této zprostředkující funkce na architektonickou praxi, nevyčerpávají se jím zdaleka otázky vztahů mezi architekturou a filmem.

Le Corbusier, jehož jméno bylo v meziválečném Československu symbolem moderní architektury, prohlásil, že jedinými soudobými uměleckými formami jsou architektura a film.[2)] Měl zřejmě na mysli působení obou oborů na obecnou představivost, využití moderních technologií a nutnost týmové práce. Vztahy mezi filmem a moderní architekturou jsou však zakotveny ještě hlouběji, jmenovitě v nových možnostech filmového média vytvářet neobvyklé časové a prostorové konstrukce, v novém způsobu strukturování vyprávění, který je niterně spjat s moderní zkušenosti mobility, dislokace a fragmentace, s modernizačními procesy urbanizace a industrializace. Proto vztah mezi filmem

1) Siegfried Giedion to prohlásil s ohledem na Le Corbusierovy domy v Pessacu. Srov. François Penz – Maureen Thomas (eds.), *Cinema and Architecture*. London : British Film Institute 1997. Dále k tomuto tématu srov. David B. Clarke (ed.), *The Cinematic City*. New York : Routledge 1995.

2) Srov. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA : MIT Press 1994. Dále srov. M. Christian Boyer, *Le Corbusier's Cinematic Architecture*. www.restesurbain.sal.qc.ca/files/boyer.htm.

a urbanizací obecně a architekturou zvláště představuje pro studium bohatou oblast, které je teprve v poslední době věnována patřičná pozornost.

Tato stať, která původně vznikla jako kapitola knihy o stavebních typech meziválečné architektury a jejich zobrazování v dobové fotografii,[3] si prvotně všímá kinematografických a kinetických témat v architektuře meziválečného Československa, mezi nimiž nejdůležitější místo zaujímá kino jako stavební typ. Ukazuje však také, jak kino úzce souvisí s dalšími motivy velkoměstského prostředí, jako jsou světelné reklamy a projekce, a v závěru se dotýká některých paralel mezi postupy a charakteristikami filmu a moderní architektury.

V meziválečné době patřilo kino k místům, která byla oblíbená jak širokou veřejností, tak uměleckou avantgardou. Atmosféru kina, jak ji vnímali avantgardní umělci, sugestivně popsal Karel Honzík ve své vzpomínkové knize *Ze života avantgardy*:

> Z Národní kavárny i ze Slávie se chodilo na výstavy, do divadel nebo do kinematografů, většinou ne pro ukrácení chvíle, ale za účelem zhlédnutí díla, na které někdo poukázal. Neodolatelným magnetem byly pochopitelně premiéry Chaplinových filmů. Ale hvězdami nám často byli herci, kteří unikli široké veřejnosti, herci, které sláva nezahrnula svými vavříny [...]. Byla to například Lilian Gishová, Ala Nazimova nebo Hank Man. Gretě Garbo prorokovali u devětsilských stolků velkou budoucnost v době, kdy se objevovala v malých a nevýznamných filmech. [...] A bylo to umění beze slov. Pantomimické, klaunské, patetické, exaltované až k hysterii. Orchestry pod plátnem, které se snažily podbarvovat děj filmu, hlučely až k ohluchnutí. Bylo to krásné![4]

Okouzlení filmem vysvětluje, proč kino jako stavební typ bylo jedním z oblíbených témat avantgardních architektů. Edwin Heathcote ve své nedávno vydané knize *Cinema Builders* ukázal, že kino je typ moderní budovy, který transformoval tradiční strukturu divadla tím, že odmítl historismus a přijal jazyk nové architektury.[5] V meziválečném Československu lze tento vývoj dokumentovat řadou zajímavých příkladů. Například roku 1924 přinesl časopis *Stavba* „Návrh kinematografu" od Jana Kouly, jenž představuje ranou ukázku budovy biografu jako nově se konstituujícího stavebního typu, jehož program souzněl s programy umělecké avantgardy. Naznačuje to architektův popis projektu, jenž si zaslouží úplnou citaci:

> Disposice půdorysu je navržena tak, aby každý návštěvník musil projíti šatnami a odložiti dříve, než vstoupí do vlastních místností kina. Množství východů z postranních chodeb umožňuje rychlý útěk do volného prostoru v případě požáru nebo paniky v hledišti. Na obou koncích závětří jsou situovány pokladny; za nimi jsou místnosti pro lékaře a hasiče. Z promenoiru vedou na obou stranách schodiště do I. pořadí, kde jest foyer s buffetem, spojený výtahy s restaurační kuchyní

3) Kniha vychází v nakladatelství Slovart v anglickém a českém vydání pod názvem *The New Vision for the New Architecture: Czechoslovakia 1918 – 1938* a *Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918 – 1938*.

4) Karel H o n z í k, *Ze života avantgardy*. Praha : Československý spisovatel 1958, s. 60.

5) Edwin H e a t h c o t e, *Cinema Builders*. San Francisco : J. Wiley 2001.

Nezjištěný autor: Kino, Zlín, c. 1932
(architekt František Lydie Gahura, 1931–1932)
Soukromá sbírka

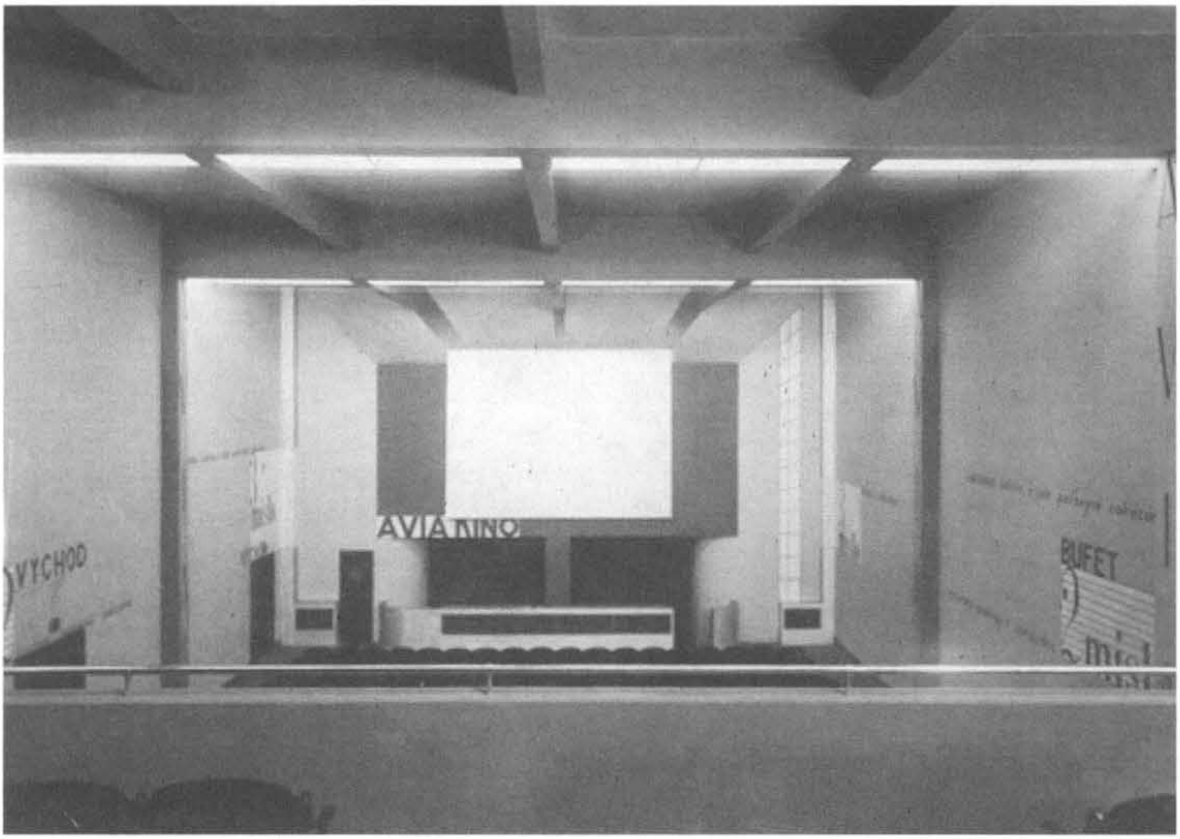
v souterrainu budovy. Na terasách v průčelí kina bylo by možno v létě zařídit kavárnu a restauraci. Do projekční kabiny kinooperatérovy, navržené nad buffetem, vede zvláštní točité schodiště v průčelí kina. Projekce s výšky jest sice méně výhodná, lze ji však paralysovati zvednutím po př. skloněním kinoplátna. Navrženým umístěním projekční kabiny získává se však nepřerušené místo pro buffet v 1. pořadí.
Ke kinematografu přičleněna jest menší scéna s příslušenstvím, aby se v budově dala též provozovati divadelní představení či přednášky nebo, aby mohly býti do kinematografického programu vsunuty varietní vložky, kabaretní výstupy, clowni, ekvilibristi, tanec a zpěv.
Kino jest určeno asi pro 1200 diváků.
Účel budovy resp. jednotlivých jejích částí jest v souhlase s exterieurem: Hlediště bez oken – fotografická temná komora; osvětlení denní popř. vrchem, kdež zařízena též ventilace hlediště. Buffet, foyer, entrée rozevřeny velkými, souvislými plochami zasklených otvorů, též z důvodů reklamních, vzhledem na přitažlivost osvětlených oken večer.
Vnitřní zařízení: Stěny hlediště úplně hladké a temné, aby kontrastovaly s bílým čtvercem kinoplátna, na něž má býti divák úplně soustředěn. Na stěnách hlediště bylo by možno instalovati světelné reklamy, jež by svítily při předehře nebo v přestávkách. Všechny ostatní místnosti hladké, jednobarevné, bez výzdoby. Nanejvýše: Reklamní nápisy, fotografie, fotomontáže. Nábytek z ohýbaného dřeva.[6]

6) *Stavba* 3 (1924/25), č. 11, s. 193. Koulův projekt je reprodukován také v knize Karel T e i g e, *Film*. Praha : Petr 1925, s. 76–77.

Rudolf de Sandalo: Divadlo Vlasty Buriana, Praha, c. 1930
(architekt Josef Karel Říha, 1928–1930)
Soukromá sbírka

Koulův text spojuje program budovy s ikonografií Uměleckého sdružení Devětsil, formulovanou v tvorbě a teoretických statích členů sdružení, zejména Karla Teigeho. Spojení s estetikou Devětsilu je nejpatrnější v odstavci, který zmiňuje „varietní vložky, kabaretní výstupy, clowny, ekvilibristy, tanec a zpěv". Tento odkaz lze ovšem také interpretovat jako připomínku kořenů nového média v populární kultuře na konci 19. století. Počátky kina jsou úzce spjaty právě s prostředím lidové zábavy, představované různými typy podívané, jako byly nejrůznější pouťové atrakce, varieté, kabaret apod.[7] Neméně zajímavé je Koulovo přirovnání hlediště kina k *fotografické temné komoře*, které lze vykládat podobným podvojným způsobem jako jeho citace tradičních forem populární kultury – jako přihlášení se k poetice Devětsilu, která zdůrazňovala význam médií fotografie a filmu, ale také jako narážku na prehistorii těchto médií a na jejich specifický aparát.
Je charakteristické, že kina byla součástí nových výstavních areálů, například na Zemském výstavišti v Brně, kde budova kina s kavárnou vznikla podle návrhu Emila Králíka. Ve Veletržním paláci v Praze bylo kino umístěno přímo ve výstavní budově, což stejně jako předchozí řešení dokládá příbuzenský vztah kina k jiným formám veřejné podívané. Kina byla také navrhována jako součást projektů víceúčelových budov,

7) Srov. Tom Gunning, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57.



Rudolf de Sandalo (?): Kino Avia, Brno-Černovice, 1929
(architekt Josef Kranz, 1927–1929)
Soukromá sbírka

například pražského Paláce Olympic od Jaromíra Krejcara nebo Paláce Morava od Arnošta Wiesnera v Brně.

Jednou z nejvýraznějších ukázek kina jako nového stavebního typu bylo brněnské kino Avia od Josefa Kranze (1927–1929). Projekt, spojující ve svém názvu moderní vynálezy kina a letadla, je architektonickou oslavou moderního života. Jemná hra světel a stínů na rovných i zakřivených plochách průčelí této budovy upomene na soudobou vilu Stein či vilu Savoy od Le Corbusiera. Další paralelou mezi Le Corbusierem a Kranzem je pozornost, kterou oba architekti věnovali fotografiím budov, jež projektovali. Snímky z Kranzovy pozůstalosti naznačují, že tento architekt se nejen podílel na úpravě fotografií svého díla pomocí výřezů a retuše, ale také navrhoval, odkud a za jakého nasvícení se příslušný snímek má pořídit. Jeho podíl nejzřetelněji dokládá speciální retušovací lak, pomocí něhož Kranz upravoval tonální podobu fotografického zobrazení budovy.

Série fotografií kina Avia má filmový charakter: sekvence jednotlivých architektonických motivů (jako jsou schodiště, balkón, reklamní nápisy) a využití kontrastů světel a stínů vyvolává dojem pohybu prostorem. Jiným účinným prostředkem této fotografické série je kontrast exteriéru a interiéru, dále umocněný střídáním denního a umělého světla, respektive světla a tmy.

Promítání na plátno definuje film jako formu kolektivní podívané, jejíž funkcí je umožnit dočasné mentální osvobození od reality a únik do jiného světa. Film nahradil divadlo

Nezjištěný autor: Filmové ateliéry společnosti A-B, Praha-Barrandov, 1934 (architekt Max Urban, 1931–1934)
Soukromá sbírka

jako tradiční formu podívané novým druhem zábavy s masovým účinkem. Budova kina proto získávala v městském prostředí postupně stále významnější místo. Náhrada divadla biografem je nejzřetelnější v nových městských zástavbách, jako byl Zlín, kde nový

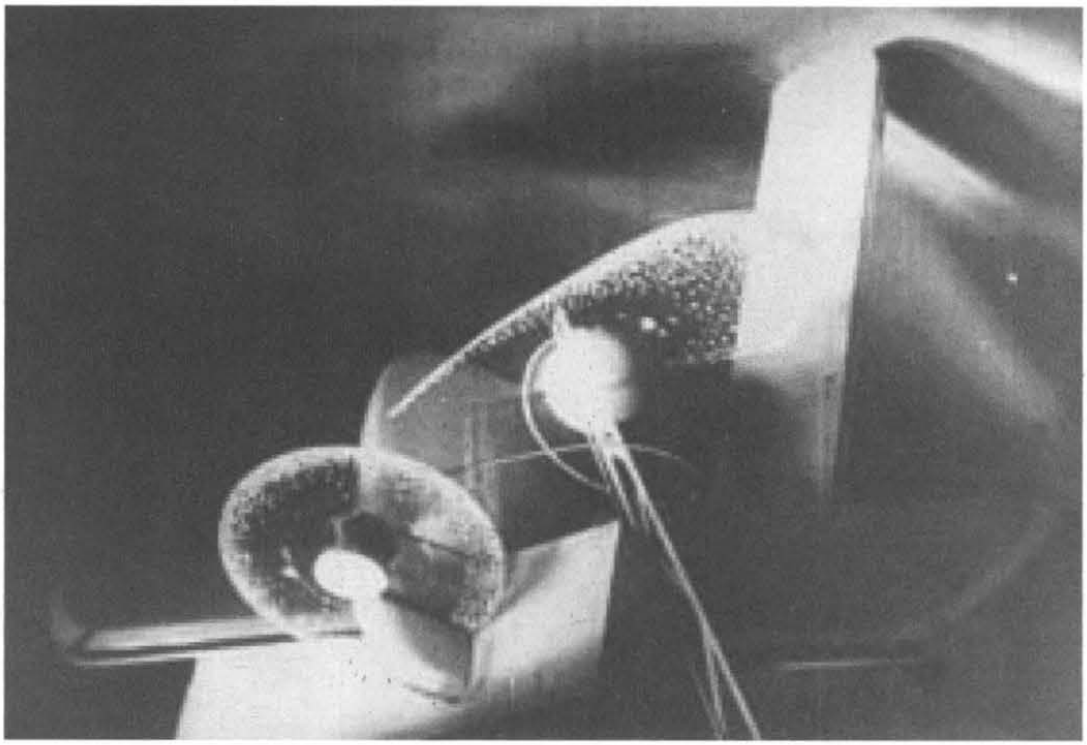
Nezjištěný autor: Kino Alfa, Ostrava, c. 1938
(architekti Lubomír Šlapeta, 1933, Čestmír Šlapeta a Arne Hošek, 1938)
Vladimír Šlapeta, Praha

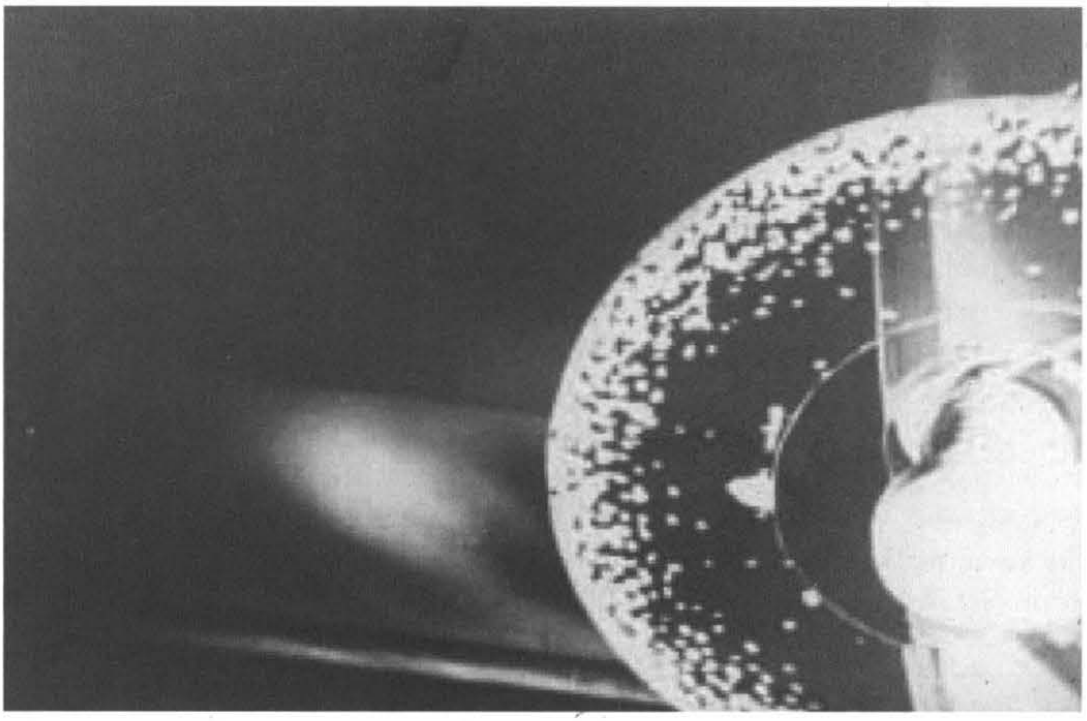
typ budovy zaujal ve veřejném prostoru ústřední postavení. V letech 1932–1933 byly ve Zlíně v provozu dvě kina s kapacitou dva tisíce diváků; jedno promítalo němé filmy, druhé filmy zvukové, a to pětkrát denně.[8] Nové kino stálo blízko obchodního domu – toto sousedství předjímá jeden z charakteristických rysů postindustriální společnosti, jímž je úzké sepětí nakupování a zábavy.

Novou etapu ve vývoji kina otevřel nástup zvuku, kdy nový typ stavby zaujal místo, jaké v 19. století náleželo divadlu. Úprava zvuku se stala důležitým oborem, což vedlo ke spolupráci odborníků na akustiku s architekty, jako byla spolupráce mezi Arne Hoškem, architektem, malířem a odborníkem na akustiku, a architektem Čestmírem Šlapetou, který projektoval rekonstrukci ostravského biografu Alfa (1938).[9]

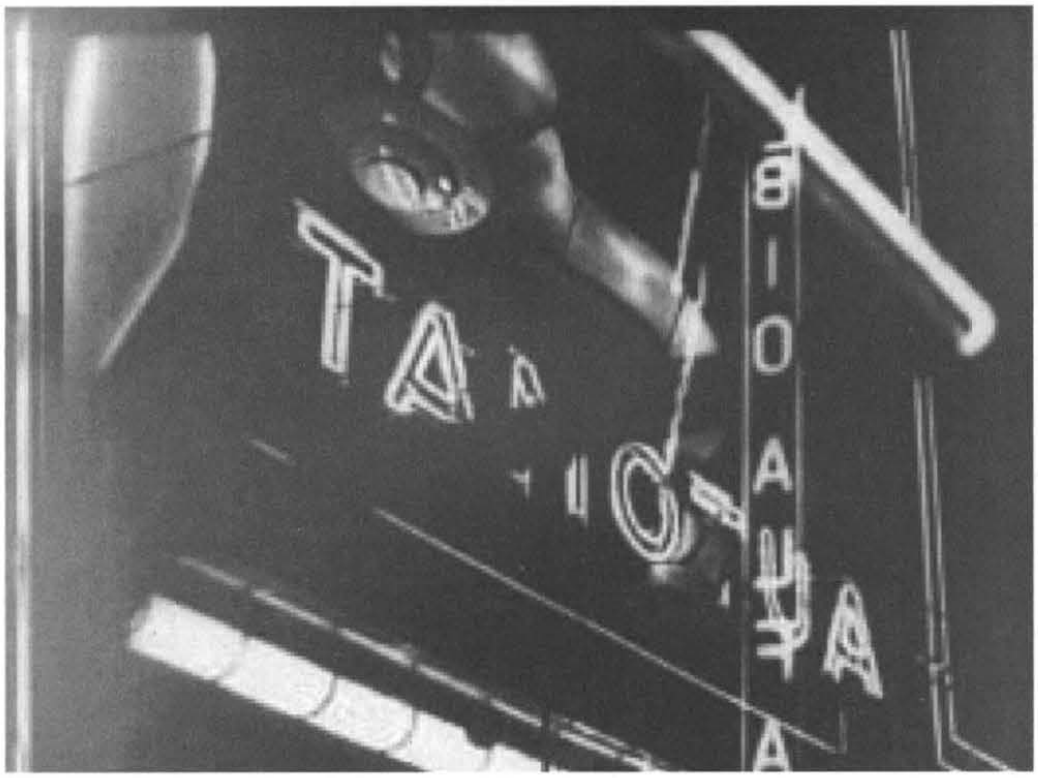
8) Srov. Václav K a p l i c k ý, Půl dne v království Baťově. *Žijeme 1932* 2, 1932, č. 3/4, s. 79–82. K Baťovým filmovým ateliérům srov. Petr N o v o t n ý, Kudlovská stodola. *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín : Státní galerie umění 1995, s. 109–115.

9) Arne H o š e k, Adaptace sálu pro kino Alfa v Moravské Ostravě. *Architekt* 1, 1939, s. 272. Hošek vydal několik článků o akustice právě tak jako textů věnovaných kinu, například Stavební akustika. *Stavba* 9, 1930/31, s. 179; či Kompozice, umění, film a divadlo. *Magazín Družstevní práce* 1, 1933/34, s. 277–279. K Hoškovu dílu a bibliografii srov. Hana R u s o v á (ed.), *Arne Hošek. Souvislost barev a tónů*. Praha : GHMP 1991. Dalším architektem, který psal o akustice a architektuře, byl Josef Kittrich. Srov. Josef K i t t r i c h, Organisace akustického prostoru. *Stavba* 11, 1932/33, č. 10, s. 145–151.





Otakar Vávra, František Pilát: Světlo proniká tmou, 1930
(zvětšená okénka z 35mm filmu)
Soukromá sbírka



Svatopluk Innemann: Praha v září světel, 1928
(zvětšená okénka z 35mm filmu)
Soukromá sbírka

Další pozoruhodnou vývojovou tendencí, která dokládá vliv filmu na divadlo, byly snahy obě oblasti spojit prostřednictvím nových multimediálních forem. Tuto tendenci ztělesňovalo avantgardní Divadlo E. F. Buriana, které rozvinulo multimediální formu zvanou Theatergraph, jež v sobě slučovala, jak jméno napovídá, prvky divadla a filmu.[10] Kromě toho, že Divadlo E. F. Buriana ve svých představeních využívalo filmových projekcí, organizovalo také přehlídky avantgardního výtvarného umění včetně festivalu avantgardních filmů.[11]

Motiv filmové projekce se uplatnil také v tvorbě avantgardních architektů, kteří zde následovali příkladu divadelních režisérů a jevištních výtvarníků ve snaze využít moderních sdělovacích prostředků a jejich kinetických efektů. Tato snaha se projevila například v návrhu pro věžový dům leningradských novin *Pravda* od Alexandra, Leonida a Viktora Vesninových (1924). Přítomna byla rovněž v tvorbě českých architektů, například Zdeňka Pešánka, který zapojil světlo a filmové projekce do svých nerealizovaných multimediálních projektů pro *Pomník padlým letcům* (1924–1929).[12] Motiv světla a filmových projekcí se objevuje také v díle Jaromíra Krejcara, zejména v jeho návrhu Československého pavilonu v Paříži (1936), nebo v Le Corbusierově projektu promítání filmů na strop Baťova pavilonu na Světové výstavě v Paříži roku 1937.[13]

Ve dvacátých a třicátých letech minulého století Zdeněk Pešánek přetvořil světlo a pohyb v základní výrazové prostředky své tvorby a stal se tak jedním z průkopníků kinetického umění. Byl také prvním umělcem-architektem, který do architektury zavedl kinetické prvky prostřednictvím kinetických plastik ve veřejném prostoru. Roku 1930 vytvořil pro pražskou Edisonovu transformační stanici světelně-kinetickou plastiku, sestávající z kruhu, koule, kolmých i vodorovných motivů a dalších kompozičních prvků, která předváděla barevně-světelnou podívanou naprogramovanou na děrné pásce.[14]

Pešánkova tvorba ukazuje, jak bylo téma filmové projekce úzce spjato s ideou kinetického umění na jedné straně a s životem velkoměstské ulice, zejména se světelnými nápisy a reklamami na straně druhé. Pešánek pracoval především s elektrickými světly a zářivkami, jichž využíval ve veřejných kinetických skulpturách i ve světelné reklamě a designu. Jednou z nejúspěšnějších realizací na tomto poli byl Pešánkův projekt světelných reklam pro pražský obchodní dům Löbl (1933–1934), tvořený vertikální světelnou věží na rohu budovy a horizontálními barevnými reklamními nápisy.[15] Pešánkův

10) Miroslav Kouřil – Emil F. Burian, *Divadlo práce. Studie divadelního prostoru*. Praha : Jaroslav Kohoutek 1938. K využití fotografie a filmu v českém divadle srov. Vladimír Birgus, Fotografie v českém avantgardním divadle. In: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha : Kant 1999, s. 273–280.

11) Srov. brožuru *Jarní festival D37*, 6. květen – 15. květen, 1937. Praha : D37 1937.

12) Srov. Jiří Zemánek,Ve znamení hvězd – pomník letcům. In: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*. Praha : Národní galerie 1998, s. 82–109.

13) K Le Corbusierově projektu srov. Zdeněk Lukeš, Vladimír Karfík vypráví. *Revolver Revue* 2000, č. 42 (leden), s. 272–310.

14) Jiří Zemánek, Světelné město. Počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s Elektrickými podniky hlavního města Prahy. In: J. Zemánek (ed.), c. d., s. 112–149.

15) Rostislav Švácha, Plánovitě, nenáhodně, výtvarně, Pešánkovy návrhy světelných reklam. In: J. Zemánek (ed.), c. d., s. 152–161.

Nezjištěný autor: Světelně kinetická plastika,
Edisonova transformační stanice, Praha, 1930
(sochař Zdeněk Pešánek, 1930)
Soukromá sbírka

záměr vystihl na své fotografii František Illek, když zmíněnou reklamu pojal jako monumentální světelnou skulpturu.

Umělé osvětlení, zejména světelné nápisy a reklamy, představovaly pro příslušníky umělecké avantgardy puls velkoměstského života. Přední architekty, například Josefa Chochola, zaměstnávala představa světelného města, jak dokazuje Chocholův článek *Světelná architektura Prahy* z roku 1929.[16] Již dva roky předtím Chochol vytvořil významný návrh budovy Osvobozeného divadla, v němž ji ukázal, jak by se jevila v noci, a na její střechu umístil reflektor, oblíbený motiv ruských konstruktivistických architektů. Součástí jiného klíčového a široce propagovaného projektu této doby, návrhu na obchodní a kancelářský dům Olympic od Jaromíra Krejcara, byla světelná tabule zabírající celou jednu boční stranu budovy.

Obdiv k elektrickým a neonovým reklamám se projevil i v řadě fotografií od autorů, jako byli Jaromír Funke, Josef Ehm a Viktor Schück, kteří opakovanými expozicemi zachytili pocit vzruchu a pohybu spjatého s nočním životem velkého města.[17] Ještě dříve se však toto téma objevilo ve filmu. Nejreprezentativnějším příkladem v tomto směru je středometrážní snímek Svatopluka Innemanna PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, jehož hlavním hrdinou je právě umělé světlo. Tento film patří do důležitého žánru filmů o životě velkoměsta, v němž zaujímá jedinečné postavení tím, že je kronikou městských dějů od soumraku do úsvitu.[18] Vznikl roku 1928, v němž Elektrické podniky pořádaly u příležitosti desátého výročí vzniku Československa slavnost nazvanou *Hold světla Praze*. Efektně nasvícené historické památky a budovy tehdy město proměnily v jedno veliké jeviště a celá událost byla zachycena na mnoha fotografiích a v k této příležitosti vydané knižní publikaci.[19]

Návštěvy biografů byly oblíbenou součástí večerního a nočního života ve městě. Rostoucí poptávka po filmových novinkách vedla nejen k rostoucímu počtu biografů, ale také k růstu filmové produkce a v jeho důsledku ke vzniku nového stavebního typu – filmového studia –, který sloužil novému průmyslu a představoval nový exemplář průmyslové architektury, příznačně nazvaný „továrna na sny". Tento vývoj se projevil i v meziválečném Československu vznikem moderních filmových ateliérů v Praze a Zlíně v třicátých letech.

Skutečnost, že moderní pražské filmové ateliéry navrhl architekt Max Urban, jeden z prvních filmových tvůrců a zakladatel ASUM, jedné z prvních českých filmových společností po roce 1910, je jedním z četných příkladů vzájemné symbiózy filmu a architektury. Ateliéry postavila společnost A-B na pražském předměstí Barrandov (1931–1934), jehož jméno se stalo synonymem českých celovečerních filmů právě tak, jako se americký film ztotožňuje s Hollywoodem.[20] Tyto postoje odráží fotografie ateliérů společnosti

16) Josef Chochol, Světelná architektura Prahy. *Věstník inženýrské komory* 8, 1929, s. 120–123. K Cholochovým názorům srov. R. Šváchа, c. d., s. 154.

17) Snímek Viktora Schücka *Čtyři expozice na jedné desce* je reprodukovaný v *Magazínu Družstevní práce* 1, 1933/34, č. 12, s. 295. K tématu světelné reklamy srov. například Hugo Häring, Problémy světelné reklamy. *Stavba* 7, 1929/30, č. 9, s. 129–130 (přetištěno z *Bauhaus* 2, č. 4).

18) Srov. Jaroslav Anděl, Artists as Filmmakers. In: Jaroslav Anděl – Anne W. Tucker (eds.), *Czech Modernism 1900–1945*. Houston : The Museum of Fine Arts 1989, s. 165–167.

19) *Ozářená Praha*. Praha : PVV, 1928.

20) Pavel Jirsa, *Barrandov I*. Praha : Gallery 2004.

A-B od Viléma Strömingera, profesionálního portrétního fotografa a autora mnoha snímků českých filmových hvězd. Jeho fotografie ateliéry zachycuje tak, jako by šlo o portrét úchvatné filmové hvězdy, o novodobý zámek zářící světlem na vrcholu kopce – o skutečnou továrnu na sny.

Ve druhé polovině třicátých let Baťa vybudoval filmové studio ve Zlíně-Kudlově za účelem výroby vlastních reklamních a vzdělávacích filmů. Architektem budovy byl Vladimír Karfík, který byl rovněž autorem řady dalších staveb ve Zlíně včetně hotelu Společenský dům a výškové správní budovy.[21] Baťovy závody byly pravděpodobně jediným průmyslovým podnikem na světě, který postavil vlastní filmové ateliéry, v nichž vyráběl filmy k propagaci vlastních výrobků – v nichž filmová produkce byla součástí průmyslové výroby.

Specifickým oborem, v němž se spojuje architektonická a filmová tvorba, je filmová scénografie, která by si zasloužila samostatné pojednání ve vztahu k moderní architektuře. Signálním dílem na tomto poli byla architektura navržená Bedřichem Feuersteinem pro film PŘED MATURITOU (1932), debut avantgardního spisovatele Vladislava Vančury, natočený ve spolupráci s režisérem Svatoplukem Innemannem.

Kinematografická a kinetická témata v architektuře meziválečného Československa mají svůj protipól v tématu moderní architektury v meziválečné filmové produkci. Filmy věnované moderní architektuře osvětlují vztahy mezi oběma obory z opačné strany a zasloužily by si svou vlastní monografickou studii. V rámci této statě se však omezíme jen na zmínku dvou nejvýraznějších příkladů tohoto specifického žánru, filmů STAVBA (1932–1934) od Jana Kučery a SVĚTLO PRONIKÁ TMOU (1930) od Františka Piláta a Otakara Vávry, jež dokládají úsilí avantgardních architektů a filmařů, charakterizované citovaným výrokem Sifgrieda Giediona, že „pouze film může novou architekturu učinit srozumitelnou".

Cílem Kučerova snímku bylo zachytit proces stavby první pražské výškové budovy – ústředí Všeobecného penzijního ústavu. Ve spolupráci s architekty Karlem Honzíkem a Josefem Havlíčkem usiloval Kučera rovněž o to, ukázat principy moderní architektury prostřednictvím specifických filmových postupů a zvláštních efektů včetně techniky časosběrného snímání. V článku *Film a stavba*, který vyšel ve *Volných směrech*, prestižním uměleckém časopise, vyložil autor filmu svůj záměr zkoumat povahu stavby jako procesu a její příbuznost s filmem. Tvrdil v něm, že konfrontací „řádu odpovídajícího úmyslu a zmatku vznikajícího z uskutečněného může se na plátně zrodit dramatičnost, přičemž určitý patos je obsažen v jednotlivých obrazech".[22] Film však naneštěstí zůstal nedokončen a jeho stopáž koupil Pierre Jeanneret (bratranec Le Corbusierův) a použil ji ve snímku L'ARCHITECTURE TCHÉCOSLOVAQUE D'AUJOURD'HUI (1934), vyrobeném společností Algiers Architects Association.[23]

Jiným, neméně zajímavým příkladem je snímek SVĚTLO PRONIKÁ TMOU od Otakara Vávry a Františka Piláta, věnovaný plastice Zdeňka Pešánka pro Edisonovu transformační

21) Srov. Vladimír Karfík, *Architekt si spomína*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska 1993, s. 118–123.

22) Jan Kučera, Film a stavba. *Volné směry* 30, 1933/34, č. 2, s. 40–42.

23) Srov. Jan Svoboda. Začátky Jana Kučery a okruh devětsilské avantgardy. *Umění* 35, 1987, č. 2, s. 158–166.

stanici v Praze a tématu elektřiny. Jeho autoři v něm zkoumali a dále rozpracovávali kinetické prvky Pešánkovy plastiky a její ikonografický program filmovými prostředky.[24] Jak již bylo řečeno v úvodu, filmové médium umožňovalo novou konstrukci časových a prostorových vztahů. Otevřelo statický rámec tradičního divadla, neboť rozbilo pevný ohraničující rám tím, že ho učinilo proměnlivým a přineslo pluralitu hledisek. Umožnilo tak působivě tlumočit nejen pohyb pozorovaných předmětů, ale i pohyb samotného pozorovatele. Paralely k tomuto dynamickému pojetí prostoru lze najít i u moderní architektury, která proti tradičním stavebním materiálům a konstrukcím dávala přednost novým technologiím, proti statické symetrické kompozici stavěla asymetrii, proti odděleným vnitřním prostorům otevřený kontinuální prostor, a proti stavění v uzavřených blocích, volnou řádkovou zástavbu. Podobně jako film i moderní architektura počítá s pohyblivým pozorovatelem: kinetické prvky v moderní architektuře či dokonce přímé spojení filmu a architektury se jeví jako logický důsledek paralel a vzájemných vztahů mezi oběma obory.

PhDr. Jaroslav Anděl (1949)

Vystudoval dějiny umění na Univerzitě Karlově a fotografii na FAMU. Autor četných publikací a výstav věnovaných modernímu umění, fotografii a filmu v Evropě a USA. Od roku 1982 působí v New Yorku jako nezávislý konzultant a kurátor. V letech 1996 až 1998 byl ředitelem Sbírky moderního a současného umění Národní galerie. V současné době působí jako umělecký ředitel projektu mezinárodního centra současného umění DOX, které se otevře v Praze-Holešovicích na podzim 2005. Jeho poslední knižní publikací je *Avant-Garde Page Design 1900 – 1950*, která vyšla roku 2002 v New Yorku. Další publikace viz rozhovor v tomto čísle *Iluminace*.

(*Adresa:* jaroslavandel@hotmail.com)

Citované filmy:

L'Architecture tchécoslovaque d'aujourd'hui (Pierre Jeanneret, 1934), *Praha v září světel* (Svatopluk Innemann, 1928), *Před maturitou* (Vladislav Vančura – Svatopluk Innemann, 1932), *Světlo proniká tmou* (Otakar Vávra, 1931).

24) J. A n d ě l, Artists as Filmmakers, s. 170. Dále srov. J. Z e m á n e k, c. d., s. 146–147.

ILUMINACE
Volume 16, 2004, No. 4 (56)

SUMMARY

CINEMATOGRAPHIC AND KINETIC THEMES IN CZECHOSLOVAK INTER-WAR ARCHITECTURE

Jaroslav Anděl

During the 1920s, artists and critics often expressed their admiration for film as an appreciation for new media, conceiving it as a creative model for various artistic spheres. Their assertions are a testimony to the influence of film on individual branches and also prompt reflection on relationships between various media, their dialogue and the development of new media in the future. While this theme, thanks to the growing role of new media, is increasingly more important, since it poses fundamental questions, namely to what extent capturing architecture on the big or small screen changes people's perception of it, and what effect this mediating function has on architecture in practice, the issues concerning the actual relationship between architecture and film are still very much open to discussion.

These relationships are anchored in new opportunities for film media to create unusual temporal and spatial constructions, in the new method of structuring the narration, which is intrinsically linked with the modern experience of mobility, dislocation and fragmentation, and with the modernising processes of urbanisation and industrialisation. Thus, the relationship between film and urbanisation in general, and architecture in particular, provides a rich field of study which has only been given appropriate consideration in more recent times.

This essay, which originally appeared as a chapter of a book about structural types in inter-war architecture and their depiction in period photographs, primarily perceives cinematographic and kinetic themes in Czechoslovak inter-war architecture, among which the most important place is assumed by the cinema as a structural type. However, it also shows the film theatre as narrowly associated with other motifs of the city environment, such as illuminated advertising and screenings, and, in conclusion, touches on certain parallels between the approaches and characteristics of film and modern architecture.

Translated by Linda Paukertová