

Články

ESTETIKA DEZINFEKCE

*Film, sport a hygiena v české kultuře
dvacátých let 20. století*

Lucie Česálková

*All men walk
but the man who walks fast
is the one most apt to be noticed.*
Douglas Fairbanks (1924)¹⁾

Když v roce 1922 uvedla společnost Lloyd film do distribuce dokumentární snímek HYGIENA MANŽELSTVÍ, doboví recenzenti neskřývali nadšení. Film označovali například za: „Záslužný, neocenitelný a nehynoucí dar profesora Rubešky veškerému československému národu.“²⁾ Z retrospektivního hlediska vyvstávají nad otevřenou adorací didakticky zaměřeného filmu v běžném tisku nejrůznější otázky: Proč byla ve dvacátých letech oblíbená medicínská osvěta poučující manžele o skladbě lidského těla či o postupech oplození? Z jakých důvodů lákalo dobové diváky sledovat varování před chorobami pohlavních orgánů? Co pro ně bylo přitažlivé na filmové výzvě k adekvátní prevenci onemocnění v tělocvičnách sledem nejrůznějších svalových a dýchacích cvičení? Náležitě posoudit charakter faktorů, které se mohly na podobě dobového přístupu k tomuto druhu filmové produkce podílet, bude možné pouze v případě, vezmeme-li v úvahu individuální, společenský a kulturní i ekonomický význam sportu a fyzické kultury v poválečném Československu.

Chápání sportu a tělovýchovy se ve dvacátých letech neomezovalo pouze na ideu rozvíjení tělesné aktivity směřující k fyzické zdatnosti, v inspiraci americkým přístupem ke sportování přestala být sportovní činnost koncipována pouze jako specializovaný druh rekreačního vyžití, sport byl pojmán jako neodmyslitelná součást nejrůznějších oblastí společenského života. Od konce 19. století stoupal především ve Spojených státech a ve Francii, ale i v jiných evropských zemích, počet sanatorií specializovaných na cvičení a zeštíhlovací programy. Sport formoval soudobý ideál tělesné krásy, měl významný vliv

1) Rudolf M y z e t, Hollywood – pásmo obrázků z říše filmu. *Pásmo* 1924, č. 10, s. 1. Všichni chodí, ale ten, kdo chodí rychle, zasluhuje nejvíce pozornosti.

2) -an-, Hygiena manželství. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 42, s. 2. Dále též -an-, Hygiena manželství. *Film* 1922, č. 6, s. 10.

na tvarování společenského postoje k tělesné hygieně, zdravému stravování, ale například i bydlení.³⁾ Období po první světové válce je spojeno rovněž s masivním nárůstem počtu veřejných sportovišť a sportovních stadionů, neboť sportování se stalo oblíbenou zábavou nejen ve smyslu aktivním, ale i diváckém.

Proces přesunu sportu z veřejných prostor dvorků a plácků do budov či specializovaných sportovišť s adekvátním zázemím je možné mimo jiné vykládat jako proces „orámování podívané“, který umožňuje vnímat sport jako estetický a kulturní jev. Sport zapadl do společenské a ekonomické struktury dvacátých let jako fenomén potvrzující kulturní hodnoty typu efektivního výkonu, individualismu, kooperace, tvrdé práce, mládí, odvahy a podobně. S americkým národním prostředím bylo dobové vnímání pohybově aktivního fenoménu asociováno nejen proto, že většina sportovních disciplín a se sportem souvisejících aktivit dvacátých let měla svůj původ právě ve Spojených státech, ale například také díky tomu, že již v letech 1923–1924 byly do češtiny přeloženy práce Franka B. Gilbretha, jenž využíval poznatků analýzy pohybů každodenních lidských činností k zvýšení efektivity práce dělníka. Účelné pohyby podle instrukcí obsažených v jeho podrobných studiích spořily energii a eliminovaly časové i ekonomické ztráty.⁴⁾ Z důkladných rozborů pohybových forem vycházely nejen teorie práce, ale i umělecké kultury. Pod pojmem rytmika se ve dvacátých letech například pro francouzského esteta Emile Dalcrozeho skrýval esenciální předpoklad vnitřního uspořádání hudebního, tanečního, ale i jakéhokoli jiného uměleckého díla. Stylovou vyrovnanost díla podle něj určovala pohybová plastika, tedy „smysl pro dekorativní linii, kázeň, rovnováha a dynamika“⁵⁾. Jako jedny ze základních činitelů ovlivňujících obecná etická i hodnotová měřítka se tyto priority, bezprostředně spojované se sportem, v různých podobách odrážely i v dobových estetických kritériích.⁶⁾ Společenská instituce sportu svou logikou usměrňovala každodenní chování a životní návyky, způsoby dosahování cílů i postupy řešení problémů. Promítala se do požadavků a estetických nároků soudobých teoretiků umění, u nichž lze artikulaci esenciálních hodnot sportu spatřovat zejména v preferencích určitých žánrů a strukturních rysů konkrétních uměleckých textů.

V oblasti dobové filmové produkce odpovídaly požadavkům odvozeným ze sportu nejzjevněji nonfikční filmy o hygieně, léčení, režimu ozdravných zařízení (například STÁTNÍ EPIDEMICKÁ AUTOKOLONA /1923/, TUBERKULOSA /1924/, SPRÁVNÁ VÝŽIVA /1928/) a filmy

-
- 3) O společenském a kulturním významu sportu v souvislosti s urbanismem, industrializací a automatizací viz též A. S. Daniels, *The Study of Sports as an Element of the Culture*. In: John W. Loy – Gerald S. Kenyon (eds.), *Sport, Culture and Society*. London : Macmillan 1969, s. 13–22. Sut Ihally, *Cultural Studies and the Sports/Media Complex*. In: Lawrence A. Werner, *Media, Sports and Society*. London : Sage Publications 1989, s. 70–93. Hygienické aspekty sportování reflektuje Ulrike Thomsová, *Zeštíhlování světa. Zdraví, krása a sebekázeň v 19. a 20. století. Dějiny a současnost* 2005, č. 7, s. 30–33. V sebereflexi z 20. let např. L. G., *Hygienu – pěstění krásy. Salon* 1925, č. 1, s. 1.
- 4) Frank B. Gilbreth – Lillian M. Gilbrethová, *Studium pohybů (Motion Study). Metoda jak zvýšiti účinnost dělníka*. Praha : Masarykova akademie 1923. F. B. Gilbreth – L. M. Gilbrethová, *Základy vědeckého řízení práce*. Praha : Masarykova akademie práce 1924.
- 5) Emile Jacques Dalcroze, *Rytmus*. Praha : Průlom 1927.
- 6) K obecným otázkám uvažování o souvislostech sportu a umění ve 20. letech srov. Vilém Hohler – Jiří Kossl, *Sport v umění*. Praha : Olympia 1989, s. 161–162.



*Sportovní úbor / ženy / mostní pilíř / Harold Lloyd / Charles Chaplin:
kolážová Apoteóza smíchu Evžena Markalouse z roku 1926*

Foto archiv

o cvičení a pobytu v přírodě – tedy filmy skautské a sokolské (např. BUĎ PŘIPRAVEN /1923/ nebo VIII. SLET VŠESOKOLSKÝ /1926/). Ze sportovního tématu byla částečně odvozená i samotná podstata americké grotesky, filmového žánru vycházejícího z obvykle poměrně náročných pohybových dovedností: honiček, šplhání, seskoků a pádů. Některé specializované druhy sportů byly ve filmech uchopovány přímo, byly zapracovávány do fikčního světa. V rámci groteskní stylizace interpretoval tímto způsobem sportovní námět Emil Artur Longen již v roce 1911 ve snímku RUDI SPORTSMAN, v němž nemotor-
ný hrdina Rudi zkoušel své schopnosti jako cyklista, fotbalista, tenista, jezdec na koni či překážkový běžec. Syžetovou linku přímo postavenou na osudech sportovce měl snímek Václava Binovce ROMÁN BOXERA z roku 1921. Další z možných variant zahrnutí tělesných aktivit do diegetického světa filmu představoval v českém prostředí hojně diskutovaný americký film FAIRBANKSOVO SANATORIUM⁷⁾, jenž fikčním způsobem zpracovával osvětový apel, typický pro dokumentární filmy. Hlavní hrdina v něm nejrůznějšími druhy cviků a formou sportovních klání úspěšně napravoval enormní hypochondrii

7) -an-, Fairbanksovo sanatorium. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 46, s. 3.

pacientů. Prismatem sportu nenahlíželi doboví filmoví publicisté, z většiny členové umělecké společnosti z okruhu Devětsilu, jen filmy se sportem tematicky spřízněné, sportovní kritéria se stala interpretačními vodítky, které bylo možné aplikovat takřka na veškerou soudobou filmovou produkci.

Většina domácí filmové výroby dvacátých let byla zpravidla napadána zejména za zbytečnou sentimentalitu, jednou z neopominutelných příčin jejího odmítnutí v kritických ohlasech však bývala též dějová rozvolněnost, nedramatičnost. Touhu po „rychlém střídání místa děje“⁸⁾, po neustálé proměně prostředí, v nichž se příběh odehrává, naplňovaly v první polovině dvacátých let především hollywoodské žánrové etudy, a to zejména snímky Douglase Fairbankse s překotným dějovým spádem, jinými slovy „detektivky s překážkami, koncerty odvážných činů, jízd, žertů, životu nebezpečných skoků, házení lasem, virtuosního šplhání...“⁹⁾ Doboví recenzenti na nich obdivovali zejména nápaditost, s jakou je Fairbanks schopen uniknout nepřátelům vždy novým osobitým způsobem a pokaždé překvapit neznámými atletickými kousky.

Douglas Fairbanks patřil jednoznačně mezi sportovní ikony dvacátých let, jejichž společenská obliba byla udržována kultem těla a zdraví. Podle toho také dobová reflexe Fairbanksovy osobnosti formulovala fixní model popisu jeho fyziognomie zvýznamňující neustálý úsměv, ústa plná zářivě bílých zubů, pružné končetiny či mužně opálenou hrud'.¹⁰⁾ I Fairbanksovy standardní portrétní fotografie v časopisech akcentovaly jeho lásku k pohybu zasahující do jakékoli oblasti lidské činnosti, neboť v jejich podtitulcích stála hesla typu: „Když s vámi chci mluvit, musím vždy někam šplhati.“¹¹⁾ Sportovní kritéria charakteristická pro každodenní vnímání okolního světa se ve filmové recepci dvacátých let příznačně promítala jak do preferencí žánrových, tematických a syžetových, tak do upřednostňování pohybově pestřejších typů vývoje zápletky, a sehrála svou významnou roli i v otázce příklonu k pohybově založenému herectví v prostých kulisách.

Filmové herectví bylo ve dvacátých letech podrobováno silné pohybové kritice. Fyzická zdatnost herců byla vnímána velice citlivě, za vizuálně neatraktivní, nepřijatelné až pobuřující byly považovány jakékoli tělesné vady a zdánlivě nepatrné asymetrie. V českém prostředí vyhovoval vedle Vladimíra Slavínského prototypu hrdiny-sportovce nejlépe Vlasta Burian, jakási lokální náhražka herce Fairbanksova typu:

Burian oplývá zdravím a silou atletického těla, vládne přemírou hlasového orgánu jako tur [...] je to silný vzrostlý muž, sportsman, má veliký nos jako Cyrano, očička jako trnky, je hotov válet se po zemi, skákat přes stůl, padat, boxovat, rvát se se spoluhráčem do únavy.¹²⁾

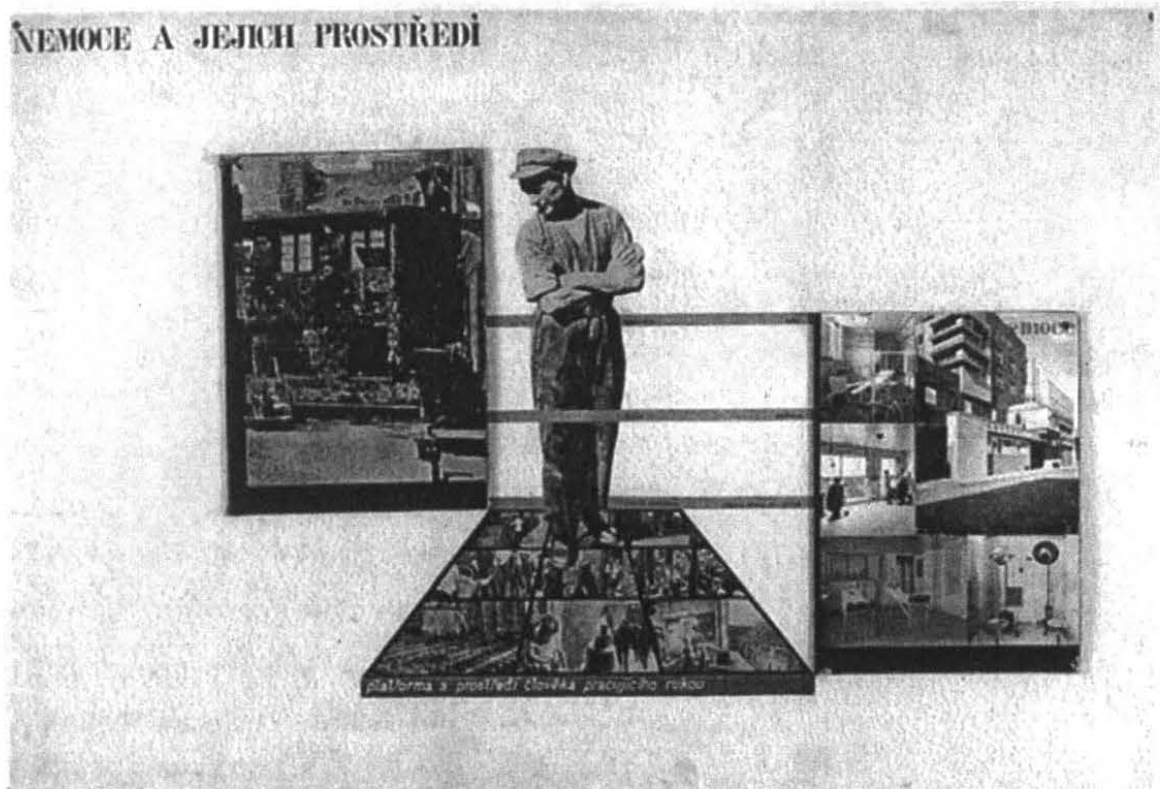
8) Např. Jiří V o s k o v e c, Fotogenie a suprarealita. *Disk* 1925 (jaro).

9) -an-, Douglas Fairbanks. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 12, s. 2.

10) Např. Julius S c h m i t t, Zorro-muž a kavalír. *Film* 1921, č. 3/4, s. 19; Julius S c h m i t t, Tři mušketýři překonají i Zorra. *Film* 1922, č. 12/13, s. 16; -an-, Robin Hood. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 39, s. 4; -an-, Černý pirát. *Český filmový svět* 1923, č. 1, s. 19; Rudolf M y z e t, Černý pirát. *Pásmo* 1925, č. 4, s. 50 apod.

11) *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 12, s. 1.

12) E. A. L o n g e n, Vlasta Burian. *Rozpravy Aventina* 1926/27, č. 18, s. 205.



*Hygienický program v kolážové umělecké studii Jiřího Krohy: Nemoce a jejich prostředí
(Sociologický fragment bydlení z let 1932–1933)
Foto archiv*

Oč kontrastněji pak ve srovnání s vlastnostmi tělesné elity reprezentované filmovými hvězdami vyznívalo podobně nadsazené pohrdání tělesnými nedostatky prostých lidí: „křivé nohy pekařů a číšníků, vpadlá prsa švadlenek s hektickými skvrnami na tvářích, ohnutá záda žáků, anemické tváře továrních dělnic“.¹³⁾ Herecký projev před kamerou měl v divákovi vzbuzovat příjemnou tvarovou emoci, kterou nedokonale formované tělo nezaručovalo. Herectví tohoto druhu nebylo herectvím psychologizujícím, ale herectvím gesta, které nehodnotí, neklasifikuje, ale vypráví. Slovy Jindřicha Honzla: „[herectví gesta] zvnějšňuje akci, [...] gestem se neříká ‚zelený‘, ‚červený‘ ale ‚žijí‘“. Uspokojující herecký projev předpokládal precizní organizaci pohybů, choreografii založenou na „moderním kritériu fyziologické zákonitosti svalového pohybu, jímž je stroj“.¹⁴⁾ Jedině organismus napodobující dispozice průmyslového mechanismu byl schopen dostát ideálu dokonale fungujícího nástroje, který by pracoval na bázi opakování a variací, dílčích odchylek a improvizací povolených v rámci zavedeného standardu.

Příkladem tohoto druhu uvažování může být průřezový pohled na recenze či zprávy o natáčení Fairbanksových filmů, uveřejňované v českém tisku. Ty dokládají trvalý obdiv k Fairbanksovým stálým přednostem: k zmechanizovanému úsměvu, vzorově vypracovanému svalstvu, bezchybným pohybům, na nichž je založena krása perfektně provedených

13) Evžen Markalous, Sport. *Pásmo* 1925, č. 2, s. 36.

14) Jindřich Honzl, Herec. *Pásmo* 1924, č. 3, s. 2–3.

sportovních kousků. Velmi pečlivě byla ovšem reflektována také skutečnost, že si Fairbanks při každém novém filmu osvojuje vždy nové dovednosti. Ve ZLODĚJI V BAGDÁDU létá na koberci, ve TŘECH MUŠKETÝRECH se učí šermu, v ROBINU HOODOVI střelbě z kuše, v DONU Q. ovládá tzv. bolaso. Podmínkou k realizaci takových akrobatických schopností byla pohybová volnost, kterou zaručovala z hlediska uspořádání mizanscény decentní scénická úprava, oproštěná od zdobnosti, bohaté výpravy či velkolepých kostýmů.

Přílišná stylizace, dekorativnost kulis a ornamentalismus kostýmů byly vytýkány například Fairbanksovu ZLODĚJI Z BAGDÁDU, neboť bránily hercově pohybu v prostoru, ladnosti pohybů uvnitř rámu, požitku z abstraktní hry linií a tvarů.¹⁵⁾ Z reakcí na ZLODĚJE Z BAGDÁDU je patrné, že podle dobových představ vzbuzoval v divákovi intelektuální i emocionální uspokojení pouze herecký projev založený na pohybové akci.

Film byl vypočítán na pokušení očních váček, lechtání bránice, svrbění v okolí srdečního tuku nebo jinde a vůbec na podnícení nejružnějších úkonů, [...] je to hra rotací, torsí, skoků, jaké to dráždilo pro oči.¹⁶⁾

Přeplněnost mizanscény kladla naopak odpor přenosu účinků pohybové aktivity vlastní sportovním kláním, tanci nebo akrobacii na pasivního diváka. Řečeno slovy Vítězslava Nezvala, „akrobatika uprostřed ohavného orientálního haradurdí scénického a kostýmového“ byla pokládána za zneužití filmových prostředků, které film nabízí, doslova za „zneužití materiálu“. Stylizační a dekorativní pestrost byla považována za zapření vlastní podstaty filmu, neboť se neshodovala s imanentními atributy sportu: pohybem, dynamikou a rytmikou, jež byly ve dvacátých letech ztotožňovány s esenciálními rysy filmového média.

Dobově aktuální definici filmového média abstrahoval český jazykovědec František Trávníček ve dvacátých letech pro účely nového českého výkladového slovníku z řady konkrétních literárních či publicistických textů v přeneseném významu jako „řadu obrazů a dějů rychle za sebou probíhajících“.¹⁷⁾ Vznikla tak formulace mírně naivní, ale pro dvacátá léta příznačná, neboť položila důraz na tehdy zřejmě nejreflektovanější znaky filmu, na vizualitu, dynamičnost, rychlost a pohyblivost. Toto pojetí nebylo součástí pouze jazykového, ale v nejtěsnějším sepětí s ním i širšího společenského úzu, vystihovalo dobové chápání média. V myšlení Trávníčka a jeho současníků bylo adjektivum kinematografický ekvivalentní slovům rychlý, měnlivý, letící či běžící.

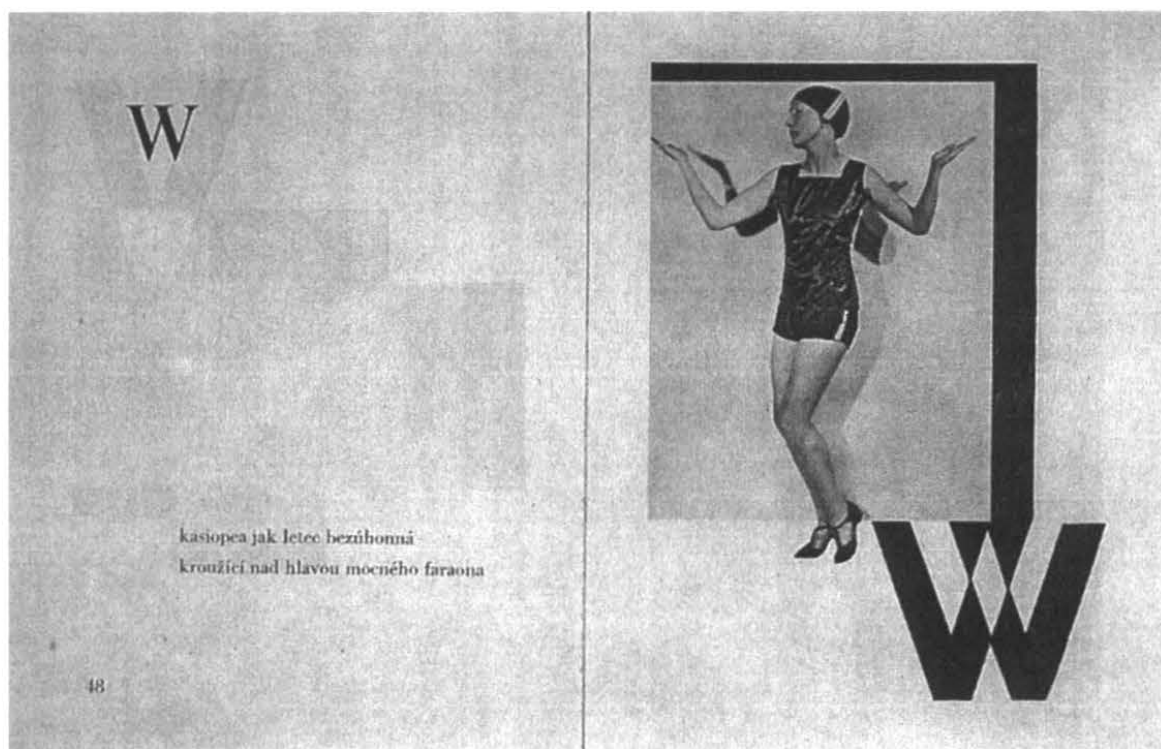
Pohyb a rychlost byla ve dvacátých letech vnímána jako klíčový prvek mediální podstaty filmu označované termínem fotogenie. Ačkoli byl tento pojem užíván hojně v různých kontextech, nabýval specifických významů zejména na rovině tématu, obrazu či montáže. Vítězslav Nezval definoval fotogenii v užším smyslu jako „neustálé drama poměru tvarů a pohybů za světla a stínu“, v širším smyslu jako totéž uplatněné v ději.¹⁸⁾ K fotogenii

15) K požadavku abstrakce v čistém umění viz např. Vítězslav Nezval, O čistotě umělecké práce. *Národní osvobození* 1925, č. 62, s. 1–2.

16) Ctibor Haluz, Film není uměním. *Tvorba* 1927, č. 8, s. 245–254.

17) *Příruční slovník jazyka českého*, hesla film, kinematografický.

18) Vítězslav Nezval, Fotogenie. *Český filmový svět* 1925, č. 9, s. 5–6.



Milča Mayerová tančí figuru W z Nezvalovy Abecedy (1926)

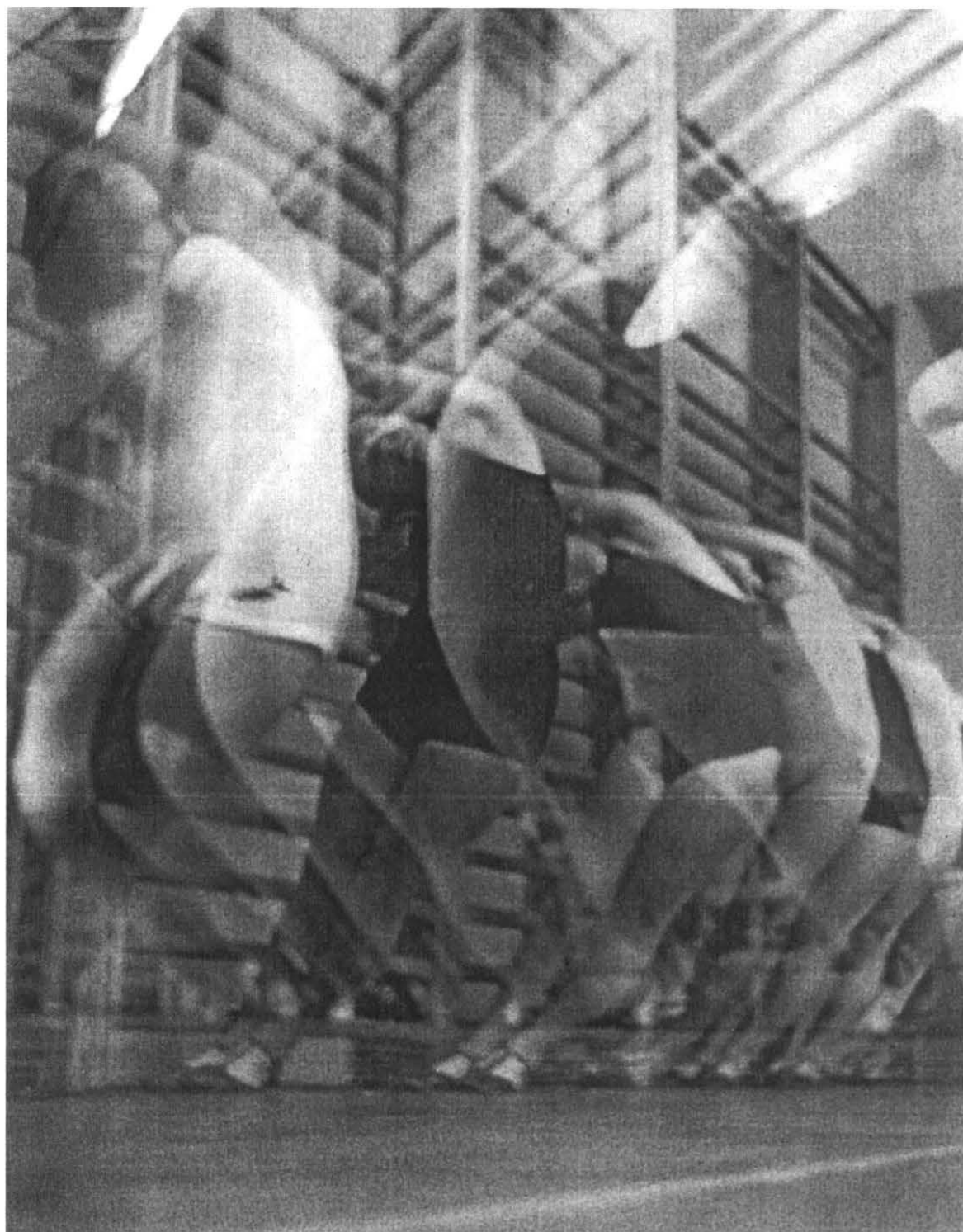
Foto archiv

chápané ve významu abstraktní vizuální dramatickosti přidal dějový rozměr fotogenie a stejně jako Jiří Voskovec v ní viděl také rozšíření spektra filmových možností o schopnost přetvářet skutečnost, zachytit realitu jinak, než jak ji běžně vnímá lidské oko, obohatit ji o novou, estetickou dimenzi, všedně nezakoušenou, neobsaženou v realitě samé.¹⁹⁾ Jako takový film sdílel se sportem potenciál mobilizovat perspektivu a prozkoumávat prostor. Film i sport byly spojovány s percepční zkušeností člověka konfrontovaného s mobilizovaným světem, se zážitky rychlosti a dynamiky a s účinkem sérií atraktivních, provokativních a šokujících vizuálních stimulů. V dobových básnických textech proto mnohdy sloužil sportovně pohybový slovník k reprezentaci plynulosti a hladkosti chodu filmu, filmové metaforu naopak zpětně fungovaly jako zástupné modely pro popis sledu pohyblivých atrakcí.

Vilém Závada v básni *Horečky* píše, že „tisíc a jedna krajina jako ve filmu se posunuje / a střídá s nebesy“. V básni *Lampy Jupiterovy* Míly Pachnerové se svět „dokolečka točí / kolem zvědavých elektrických očí“. Podobné motivy používá Stanislav Kostka Neumann v básni *Film*: „Miluji také film, když bláznivě letí, / pobádán bičí zběsilé hudby, / zpívej mi vodopáde věcí a lidí, stromů, strojů, dětí, / když se tak řítíš mezi břehy věčně dvojité sudby světla a stínu [...] / řítíš se, potácíš, plyneš a jdeš.“²⁰⁾ Za všemi těmito pohyby je

19) J. Voskovec, c. d.

20) Míla Pachnerová, *Lampy Jupiterovy*. *Revue Filmu* 1925, č. 2, s. 3; Vilém Závada, *Horečky*. In: V. Z., *Panychida*. Praha: Čs. spisovatel 1973 (1. vyd. 1927); S. K. Neumann, *Film*. In: S. K. N., *Rudé zpěvy*. Praha: Večernice 1923.



*Tělesné křivky prolnuté se sportovním náčiním na umělecké fotografii Václava Jirů:
Švédský žebřík (1929)
Repro archiv*

možné hledat zájem o film jako pás nebo pásmo, o jeho pohyb od okénka k okénku asociující strojový pohyb mechanické výrobní linky. Jako technický vynález kinematograf dokonale zapadal do ideální vize mechanizované budoucnosti, společnosti založené na



Trénovaná muskulatura Douglase Fairbankse byla ikonou estetického programu dezinfekce ještě dříve, než Fairbanks v roce 1924 natočil Zloděje z Bagdádu

Foto archiv

aparátch s bezporuchovým, spolehlivým a přesným chodem. Ve prospěch filmu jako umění budoucnosti hovořil fakt, že z větší části spočívá na strojové výrobě a uskutečňuje svůj pohyb velmi čistě, protože mechanizace eliminuje nebezpečí chyby, kazovosti. Exaktní pravidelnost a organizovaná souhra byla analogicky spatřována i v racionalizaci, standardizaci a specializaci pohybových atrakcí, které nabízely různé sportovní disciplíny.

Adekvátní formu verbálního uchopení dynamičnosti a preciznosti sportovních výkonů nacházeli doboví publicisté ve stylistických prostředcích schopných zachovat rytmickou plynulost popisovaného dění, v odborné terminologii, v použití matematických znamének či postupu enumerace:

Sport = čistá sensace aktivity svalové. Řada pohybů, harmonických gest vyjadřovaných rozličnou nuancí, acceleranda, ritiranda, kontrakce, synesse, vzos, nečekané zpomalení. Synkopace překážkového běhu, pravidelnost plynulého sprintu přerušovaného přeskokem přes překážku. Ekvilibrační vyrovnání po doskoku. Briskní rotace, piruetní švihnutí při vrhu diskem. Instinktivní metrická stylisace auxiliárního vypětí vůle při skoku vysokém.²¹⁾

Nutnost rytmizace textu určující zákonitosti filmové montážní estetiky, detailní a často expresivně vyhocená líčení těl v pohybu a obdiv elegantnímu, harmonickému rytmu

21) Evžen Markalous, Sport. *Pásmo* 1925, č. 2, s. 36.

kolektivní souhry sportovců měly svůj původ ve zvláštním druhu strachu, který byl vyjadřován pomocí rozšířené metafory nemoci jako poruchy rytmu.

Nedostatek dramatických situací, pasivita hereckého projevu, neumělá montáž či například zastavení filmového pásu během promítání²²⁾ byly dobovými diváky vnímány jako zpronevěra pohybové podstatě filmového média, pro kterou ve svých textech používali obrazy vyjadřující hrůzu z ustrnutí pohybu či strach z křeče. Karel Teige používal jako synonymum úpadku filmové výroby metaforu chronického onemocnění filmu, film zavrhoval, byl-li nakažen literárností a divadelností, doslova „divadelní epidemií a endemií“²³⁾, která dokazovala krizi specificky filmových vyjadřovacích prostředků.

Opakování týchž pohybů, monotonie prodlužovaných výdrží, pohyby připomínající spíše záchvat paranoika, křečovitost podle předpisu škatulkového diagramu, nemohou zaujmout naši senzibilitu na rozdíl od filmu, který běží bez arytmií, křečí a stahů a hladí smysly neustálým kouzlem.²⁴⁾

Podle Vladimíra Raffela měl pak takový film „sklon k idyličnosti, neboť mírní kontrast čistoty a špíny. Myje svět a zvyšuje jeho čistotu, pokud je čistý.“²⁵⁾ Zachycení předkamerové reality na celuloid považoval Raffel za dezinfekční působení a vyjadřoval se tak k očištné kapacitě filmového média zmiňované již výše v souvislosti s fotogenií.

Posedlost představou znečištění pocházela ve dvacátých letech zřejmě ze zkušeností válečného období, nahlíženého zpětně prismatem chronotopu hrůzy a děsu, jehož prostřednictvím byla v kulturním povědomí udržována a prohlubována konotace minulosti s motivy špíny, temna, s obrazem panoptika přeplněného postavami s tělesnými vadami. Odstrašujícím příkladem filmové tvorby uplynulé dekády byl KABINET DOKTORA CALIGARIHO. Přetrvávající příznaky paranoidního válečného klimatu byly ve dvacátých letech částečně přítomné v negativním vnímání prostoru kina, v němž patřila mezi nejdráždivější faktory znepříjemňující představení zejména špatná klimatizace.

Vzduch v kinech, zvláště nyní na jaře, kdy celá Praha i republika voní bezem a čilimníkem a jarní vánky ovívají tváře naše, je přímo smrtící. Horko a těžké pachy, které stříkáním lesní vůně se spíš zhoršují, než zlepšují. Ventilace, podle všeho, jsou ve všech kinech přísně zakázány, aby tam snad nevniklo nějakou tou dírou rušící světlo.²⁶⁾

Snahou teoretiků a intelektuálů rozvíjejících ve svých textech vize dokonalého moderního umění bylo naopak představit vizi ideálního filmu jako kinoplastického uměleckého druhu, jehož základní vlastnosti jsou odvozeny jak ze sportovní pravidelnosti, z dynamiky instinktivních pohybů, tak z hygienické sterility.

22) Např. „Zmizí-li náhle obraz na projekční stěně a na jeho místě objeví se náhle fantastické míhající se pruhy, obecnost zmocní se neklid...“ Karel Smrž, Nebezpečí požáru v divadlech kinematografických. *Vinobraní* 1917, č. 7, s. 100.

23) Karel Teige, FOTO-KINO-FILM. *Život. Sborník nové krásy* 1922, s. 153–168.

24) E. Markalous, Sport, s. 36.

25) Vladimír Raffel, Kino – fotografie. *Studio* 1929, č. 2, s. 38.

26) -ika-, Byl jsem v kinematografu. *Rozpravy Aventina* 1925, č. 144, s. 1–2.

Navzdory diváckým zkušenostem s nezdravým prostředím projekčních místností v kinech přenesli básníci z hlediště do poezie úctu k „bílé desce“ – plátnu. Vezmeme-li v úvahu, že například Kamil Bednář v roce 1963 zpětně reflektuje plátno z biografů svého dětství pouze jako plátno²⁷⁾, bude lépe patrné, jak odlišné společensko-historické podmínky upozadily dříve důležitý motiv, jak časový odstup příznakovost bělosti smazal. V poezii dvacátých let se zobrazení plátna či pohledu na něj neobešlo bez atributů čistoty, jasnosti a světelnosti.

Základ básnického slovníku tvořily „bílá stěna (kina)“, „bílá deska (kina)“, „bílé plátno“. Filmové plátno bylo obvykle zasazeno do básnického obrazu poklidného venkovského nebo přírodního prostoru. František Branislav staví v básni *Z večera k půlnoci* prostředí kina do kontrastu s výjevem z nevěstince v podzemní hospodě, „v biografu ukazuje plátno bílé / vesničku vaši v horách, ukrytou v zahradách...“ Sledovat plátno znamená pro Ludvíka J. Příbu v básni *V kinu* zakoušet, kterak „život jak světlo / prostý / sestoupil v oči / bílými zvonky jitřními / s tichým požehnáním / jako v otcovský dům“. Idylickost přecházející v sakralizaci bělostného plátna je vyhrocena v Seifertově básni *Plátno v kinu*, v níž je plátno přirovnáváno postupně k „obláčku bílému“, který lidé „přibíli dlouhými pohledy zraků na zeď do kina“, k „prostěradlu z Prokrustova lože“ a konečně i k „rouchu, / které Veronika podala Kristu na křížové cestě“.²⁸⁾ Ztotožnění plátna s nebesy, posvátnými artefakty, jeho zasazení do idylického chronotopu vesnice, do prostoru harmonie a svátosti, posiluje kult očistění a posouvá jeho vyznění do podoby glorifikace zdraví a hygieny. Filmové plátno a v podstatě celá filmová instituce představovaly v programové argumentaci umělců alegorii čistoty a zdraví, která odolává svodům nezdravé, nečisté, kalné a odpadkové uměleckosti a akademičnosti.

Očistné požadavky, které v různých podobách pronikly do estetického cítění publika a zásadně ovlivnily sportovně a hygienicky podmíněnou recepci filmu, byly v základních tezích formulovány již na počátku dvacátých let. V roce 1922 byly v *Životu – Sborníku nové krásy* přeloženy stati Ozenfanta a Jeannerta či Le Corbusiera-Saugniera o purismu ve výtvarném umění, zejména v architektuře. S puristickým stanoviskem se v Československu ve svém uměleckém programu nejzjevněji ztotožnil Karel Teige, jenž jej sám ve stejném čísle *Života* rozebral v rámci stati *Umění přítomnosti*.²⁹⁾

Purismus ustanovil za klíčové zákony ekonomii, účelnost a preciznost, které měly být mimo jiné dodrženy decentní až strohou mizanscénou, námětovou schematičností a montážní rytmičností. Podle diktátu purismu mělo jakékoli vizuální umění zaujmout zcela univerzálními prostředky, nepřikrášlenými, nedeformovanými, původními geometrickými praty, hrou světelných objemů a ploch. „Tradice přeplněná zhoubnými elementy“ měla být vyčištěna, vystřídána estetikou dezinfekce, exaktnosti, řádu a minima. Jediné použití minimalizovaných, nezkreslených, neodvozených geometrických tvarů zaručuje

27) Kamil Bednář, Film. In: K. B., *Čas kočárů a lamp*. Praha : Čs. spisovatel 1963, s. 35–38.

28) František Branislav, *Z večera k půlnoci*. *Host* 1922, č. 4, s. 146–147; Ludvík J. Příb, *V kinu*. *Kmen* 1920, č. 30, s. 350; Jaroslav Seifert, *Plátno v kinu*. In: J. S., *Dílo Jaroslava Seiferta sv. I. Město v slzách*. Praha : Akropolis 2001, s. 52. (Sbírka *Město v slzách* vyšla poprvé v roce 1921 v nakladatelství Rudolfa Reimana nákladem Komunistického knihkupectví.)

29) Karel Teige, *Umění přítomnosti*. *Život. Sborník nové krásy* 1922, s. 125–128.

předvídatelnost účinku na lidské smysly. Mezi základní puristické imperativy patřila nutnost vzbuzovat konkrétními vyjadřovacími prostředky zcela určité, anticipovatelné reakce.

Puristická hesla konstruovala vizi uměleckého díla s absolutní předvídatelností reakce v závislosti na akci, uměleckého díla totální záměrnosti, provizorně vylučujícího moment náhody. Umělecká tvorba vycházející z těchto požadavků byla činností ryze funkční a účelovou, její zásady byly srovnatelné s klíčovými premisami teorie sportovní taktiky, podle nichž je sport vykládán jako plánovaná, kontrolovaná a regulovaná aktivita. Jako taková je logika sportu, charakterizovaná dále též zkušeností souboje a pravidel hry, plodné rivality, aplikovatelná na různých rovinách organizace moderního společenského zřízení, v pracovním procesu či v obchodu a podmiňuje i chování jedince v těchto podmínkách. Lidské jednání přejímá vzory pohybu stroje. Již člověk dvacátých let je „šílený automat [...]“. Pěstuje sport, chodí do kina a s dívkou. [...] Trochu čte. Později umře a dost.“³⁰⁾ Chápeme-li sport ve významu organizované souhry, racionality, organizace, přísného řádu, efektivity či kooperace, můžeme v zákonitostech většiny populárních sportů spatřovat replikování rysů moderní racionalizované průmyslové produkce. Jak dokazuje příklad české recepce filmu ve dvacátých letech, může rétorika sportu na druhou stranu sloužit jako interpretační rámec umožňující ospravedlnit důležitost těchto obecných hodnot v umělecké tvorbě.

V textech intelektuálů dvacátých let nacházely sportovní a hygienické požadavky svůj odraz nejen v obecných metaforách nemoci, ochromení a špíny, jako nedostatků, s nimiž je třeba se bezodkladně vypořádat, ale také v rámci hodnocení filmových námětů a témat, vývoje narativu a dynamiky zápletky, stříhové skladby i obrazové kompozice. Ideální umělecké dílo mělo být jednoduše dynamické, rytmické, pohybově nápadité, bezporuchové, čisté a zdravé. „Vzdáleny jakékoli šmíry“³¹⁾ jevíly se filmy americké: jasné, názorné, s vytříbeným měřítkem figur i detailů. Převládající rétorické figury čistoty a dezinfekce využívaly metaforiky podmíněné celospolečenským, americkým sportovním nadšením inspirovaným důrazem na kult zdraví, pohybu a sportu, a tak jednotlivé texty sdílely podobná estetická kritéria i přesto, že základní argumenty implicitního estetického programu nebyly vymezeny v rámci žádného koherentního manifestu.

Lucie Česálková (1983)

Studentka Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

(Adresa: lucie.cesalkova@seznam.cz)

30) J. L. T e i n, Šílený automat. *Trn* 1926, č. 5, s. 1.

31) Josef Č a p e k, *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum 1920, s. 41.

Citované filmy:

Bud' připraven (1923), *Don Q.* (Don Q. Son of Zorro; Donald Crisp, 1925), *Fairbanksovo sanatorium* (The Nut; Theodore Reed, 1921), *Hygiena manželství* (1922), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922), *Román boxera* (Václav Binovec, 1921), *Rudi sportsman* (E. A. Longen, 1911), *Správná výživa* (1928), *Státní epidemická autokolona* (1923), *Tři mušketyři* (The Three Musketeers; Fred Niblo, 1921), *Tuberkulosa* (1924), *VIII. Slet všesokolský* (1926), *Zloděj v Bagdádu* (The Thief of Bagdad; Raoul Walsh, 1924).

SUMMARY

THE AESTHETICS OF DISINFECTION

Film, sport and Hygiene in Czech Culture during the 1920s

Lucie Česálková

The idea of sport as an important activity for society as a whole, accompanied by the cult of physical attractiveness, slenderness and health, goes back to the 1860s when, during what was still the Austro-Hungarian monarchy, all kinds of collective and individual activities were being systematically developed, a variety of sports associations were established, affiliating enthusiasts of various sports disciplines, industrial plants and private companies began specialising in the production of sports equipment and aids, which also prompted the formulation of sports fashion codes, inspired by foreign standards and so on. During the early 20th century, and then primarily during the period following the First World War, the era when the Czechoslovak Republic was founded, the basic principles of sporting logic were clearly projected into the shaping of ethical and aesthetic criteria. The cultural significance of the universal phenomenon of cleanliness was not only a matter of hygiene, healthy eating and healthy living. On the contrary, it also considerably influenced period understanding of the art work – although the key elements of disinfection poetics, formulated as a coherent programme declaration, arose from a heterogeneous mosaic of period writings – poems, novels, cultural commentaries, publicist glosses, essays, reviews, and also short news reports – as a set of aesthetic requirements, to a large extent arranged internally. In its essential mechanical nature, the film medium appeared through this aesthetic prism as the ideal mediator of disinfection values. Period cultural criticism viewed the appropriate film rendition of disinfection aesthetics through the dynamic montage of a subject based on dramatic action, which favours movement and sporting conduct, and allows the able-bodied actor absolute freedom of movement in a non-decorative, simple setting.

Translated by Linda Paukertová