

Radomír D. Kokeš

Vítězslav Nezval, role fotogenie a myšlenkový obrat

Jakou stopu zanechal Vítězslav Nezval v dějinách českého myšlení o filmu? Jeho úloha bývá historiky teorií marginalizována s ohledem na avantgardní tendence v českém filmu,¹⁾ v nichž hrály dominantní roli programově-teoretické příspěvky o filmu od Karla Teigeho.²⁾ Pokusím se však dokázat, že pozice Vítězslava Nezvala je významnější. A to i s vědomím, že hovoříme-li o filmově teoretizujícím programu napojeném na avantgardní východiska a teze Devětsilu, mají vskutku články Bedřicha Václavka, Jiřího Voskovce či právě Vítězslava Nezvala v porovnání s Karlem Teigem spíše střípkovitý, nahodilý či přinejmenším nesoustavný charakter.³⁾

Konkrétněji řečeno, Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl ve společné studii „České myšlení o filmu do roku 1950“ Nezvala staví především do vztahu poetismu české avantgardy spojené s Devětsilem a takzvaného filmového impresionismu avantgardy francouzské, přičemž centrálním spojujícím konceptem shledávají francouzský pojem *fotogenie*, když píší:

Teigeho koncepce poetistického filmu připomíná svými argumenty a pojmy Jeanerétův a Ozefantův program puristické malby, navazuje však bezprostředně také na Dellucovu teorii fotogenie. Dellucem popularizovaný pojem fotogenie našel

-
- 1) K pojmu avantgardních tendencí namísto avantgardy srov. Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČSFÚ 1992, s. 137. Bregant preferuje pojem avantgardní tendence, protože „pro dvacátá léta nemáme v českém filmu skoro nic „avantgardního“, jen teoretizující publicistiku Karla Teigeho a nemnoha dalších z okruhu Devětsilu.
 - 2) Srov. například Viktoria Hradská, *Česká filmová avantgarda*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 26–86, kde na texty Vítězslava Nezvala takřka nenarazíme a diskuze o filmové teorii je vedena majoritně na příkladech z Teigeho. K Teigemu srov. též úvodní studie Petra Krále v knize Petr Král (ed.), *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav 1966, s. 5–40.
 - 3) Mám nyní na mysli především dvacátá léta, jakkoli tyto diskuze pokračovaly dále — jak ukazuje nejen v citovaném článku Michal Bregant, ale třeba i Lucie Česálková, Shoraskrzněcopřes. *Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu*. In: Petr Ingrle – Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie 2014, s. 93–135.

důležité místo také v textech ostatních autorů Devětsilu, především u básníka Vítězslava Nezvala, a stal se ústředním tématem poetistické teorie filmu. [...] Na rozdíl od radikální Teigeho koncepce čistého filmu [...] Voskovec i Nezval volí kompromisnější přístup: vedle „světelné lyriky“ obrazu se podle nich fotogenická podstata filmu může realizovat i v dramatickém ději. [...] Zvláště v Nezvalově případě je zřejmé, že tato redefinice vychází z pragmatictější představy filmu jako formy populární kultury, která musí efektivně komunikovat s masovým publikem.⁴⁾

Podobně i Vladimír Mlčoušek umísťuje v knize *Vítězslav Nezval a film* Nezvalovu teoretickou činnost coby eklektickou na průsečík (a) české avantgardy — Karla Teigeho a experimentální filmařky i teoretičky Zet Molas, s níž měl Nezval milostný poměr, (b) francouzské avantgardy, představované zejména Louisem Dellucem.⁵⁾ Nakonec nicméně dospěje k závěru, který bohužel dále nerozvíjí, a sice že

tím ovšem nemá být řečeno, že by snad Nezval pouze přejímal cizí názory. V jeho přednášce je řada vlastních, osobitých postřehů (týkajících se např. specifčnosti filmového námětu, libreta, scénáře; dramatické funkce jednotlivých druhů záběrů apod.).⁶⁾

Lze ale tuto přednášku z roku 1926 zařadit pod filmově avantgardní tendence Devětsilu a postavit ji funkčně na roveň článků Karla Teigeho, Bedřicha Václavka nebo Jiřího Voskovce? Jistě, s pojmem fotogenie pracuje, ale zaprvé pouze částečně v rámci členitějšího systému uvažování a zadruhé poukazuje na jeho nejednoznačnost a významovou proměnlivost, když „jest chápán nejrůznějším způsobem“.⁷⁾ Právě odpověď na tuto otázku je jedním z pilířů mého problémově, nikoli přehledově vystavěného článku.

Mým *hlavním argumentem* totiž je, že mezi roky 1925 a 1926 došlo v myšlení Vítězslava Nezvala o filmu k významnému a docela překvapivému zvratu, když se v řadě ohledů postavil když ne do opozice, pak do značného nesouladu s tvrzeními raženými ještě o rok dříve. Přesněji, Nezvalovy příspěvky z roku 1925 — zejména „Teigeho kniha o filmu“ a „Fotogenie“⁸⁾ — lze považovat za blízké východiskům, rámcům i pojmosloví Devětsilu. Oproti tomu jeho příspěvky z roku 1926 — zejména „O filmových námětech“ a přednáška „Film“⁹⁾ — navzdory sdílení některých termínů reprezentují významný posun k nepo-

4) Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl, České myšlení o filmu do roku 1950. In: Týž (eds.), *Stále kinéma: antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 32–33.

5) Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. Praha: ČSFÚ 1979, s. 27–34.

6) Tamtéž, s. 34.

7) Vítězslav Nezval, Film. In: Týž, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 109.

8) Vítězslav Nezval, Teigova kniha o filmu. In: Týž, *Manifesty*, s. 42–49 (původně vyšlo v roce 1925 na části, první část v *Rudém právu* 19. dubna a druhá i třetí část v *Rozmachu*, a to 1. května a 15. května); Vítězslav Nezval, Fotogenie. In: Týž, *Manifesty*, s. 52–57 (původně vyšlo v časopise *Český filmový svět* v červnu 1925).

9) Vítězslav Nezval, O filmových námětech. In: Týž, *Manifesty*, s. 119–122 (původně vyšlo v časopise *Český filmový svět* v březnu 1926); V. Nezval, Film, s. 101–115. Přednáška byla přetištěna z rukopisu tužkou v PVN, vznikla v roce 1926, „snad jako skica ke knize *Dramatický film*, kterou Nezval měl v úmyslu napsat v roce 1926“. Milan Blahynka, Poznámky a vysvětlivky. In: Vítězslav Nezval, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 530.

měrně věcnějšímu, praktičtějšímu a zjevně kritičtějšímu způsobu myšlení. Mým *vedlejším argumentem* je hypotéza, že Nezval už ve své studii „Fotogenie“ zřejmě nezáměrně vpašoval do vymezení svého klíčového pojmu některé novátorské rysy, jež mu o rok později umožnily ho funkčně, ač s odlišnou rolí estetické hodnoty posouvat. Dokonce by se dalo říci, že proměňující se způsob jeho nakládání s tímto pojmem byl překvapivě blízký některým rysům uvažování o literárním díle u ruských literárněvědných formalistů. Tato korelace mohla být mimoděčná — leč nikoli nepatrná.¹⁰⁾

1925: fotogenie > námět

V recenzně pojatém článku „Teigova kniha o filmu“ se Nezval otevřeně přihlásil k Teigeho pojetí filmové teorie. Skutečnost, že Teigeho kniha *Film*¹¹⁾ je sestavena z poměrně samostatných článků, které vzájemně komunikují jen volně, je v Nezvalově recenzi potlačena na vrub snahy představit Teigeho projekt jako syntetizující, zahrnutelný pod obecnější rámce, koncepce a pojmy. Zřejmě nejobecnějším rámcem, koncepcí i pojmem je *poetism*. Zatímco na jedné straně nicméně Nezval o Teigem napíše, že „jeho metodou je fotogenie, jeho programem poetism“,¹²⁾ hned na té další prohlásí, že poetism „nechtěl být programem“, ale „metoda, jak nazírat na svět“.¹³⁾ Program, který nechtěl být programem? A jestli je fotogenie metodou poetismu coby programu, jaká je její role v poetismu coby metodě? Nakolik jsou podobné úvahy liché, odhalí o pár řádků níže finální tvrzení, že poetism „je umění budoucnosti, jež se teprve rodí, a jedním z jeho vyjadřovacích materiálů je filmový aparát“.¹⁴⁾ Mnohem nosnější pojmem než samotný ambiciózní, leč ve vztahu k filmu funkčně poněkud neuchopitelný poetism, je v Nezvalově recenzi i v jeho ostatních textech z pojednaného období již několikrát zmíněná *fotogenie*.

Jak píše Pavel Skopal:

V dějinách filmových teorií je pojem fotogenie úzce spjat se dvěma klíčovými tématy rané i klasické teorie: prvním je snaha definovat „esenci filmu“, vymezit film jako svébytné umění — fotogenie jako definiční znak nového umění (srov. Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs, Rudolf Arnheim); druhým je „epistemologický“ potenciál filmu, schopnost nového média pronikat za povrch věcí, odhalovat to, co je pouhým

10) S tím pak spíše jako *doplňkový argument*, který nebudu detailněji rozvíjet, ač vyplývá z povahy rozebírané přednášky, souvisí skutečnost, že Vítězslav Nezval se na rozdíl od Karla Teigeho jeden čas aktivně kriticky věnoval stavu a problémům dobové české kinematografie — a jeho články z roku 1926 by bylo možné spíše než k souvislostem programových příspěvků avantgardních teoretiků *analogicky* vztáhnout k některým praktičtější zaměřeným textům z dvacátých let, jakkoli tyto samozřejmě byly podstatně ambicióznější, podrobnější a rozsáhlejší. Srov. Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pokynů s praktickými příklady*. Praha: American Film Co. 1923; Karel Smrž, *Film*. Praha: Prometheus 1924; Jan Stanislav Kolár, *K filmu*. Praha: Fechtner a spol. 1927.

11) Karel Teige, *Film*. Praha: Václav Petr 1925.

12) Vítězslav Nezval, Teigova kniha o filmu. In: Týž, *Manifesty*, s. 48.

13) Tamtéž, 49.

14) Tamtéž.

okem neviditelné — fotogenie jako výsledek odhalení, realizovaného okem filmové kamery (Balázs, Epstein, Dziga Vertov, Walter Benjamin).¹⁵⁾

Ačkoli Guido Aristarco tento pojem připisuje už Riciottu Canudovi,¹⁶⁾ významným se stal díky textům Louise Delluca z let 1919 a 1920. Podle Richarda Abela pojem vyplýval z Dellucova „zájmu o jedinečnost filmového obrazu a prostředkující moc kamery/obrazu“.¹⁷⁾ Podle Abela „předpokládal, že ‚skutečné‘ (faktické, přirozené) je základem pro filmovou reprezentaci a signifikaci. Současně ale předpokládal, že ‚skutečné‘ bylo transformováno kamerou/obrazem — a to bez pozbytí ‚opravdovosti‘, změněné do něčeho zcela nového“.¹⁸⁾ Je ovšem otázkou, nakolik lze *obecně* o fotogenii uvažovat v souvislosti s formalistickým konceptem ozvláštnění automatizovaného,¹⁹⁾ jakkoli Jean Cocteau se mu vskutku blíží, když říká, že u věcí zprostředkovaných kamerou/obrazem „věříme, že je vidíme poprvé“.²⁰⁾ Podobně pak Dellucovu koncepci fotogenie v roce 1927 uchopil i ruský formalista Boris Ejchenbaum, když psal, že

fotogenie tvoří „zaumnou“ podstatu filmu, která je v tomto smyslu analogická „zaumnému“ prvku hudebnímu, slovesnému, malířskému, pohybovému a jinému. Pozorujeme ji na plátně mimo jakékoli vazby se syžetem — v postavách, v předmětech, v krajině. Nově vidíme věci a pociťujeme je jako neznámé. [...] Fotogenie využívána jako „výraz“ se mění na „jazyk“ mimiky, gest, věcí, rakurzů, záběrů apod., které jsou základem filmové stylistiky.²¹⁾

Jenže by bylo značně zjednodušující uchopovat fotogenii jen v tomto smyslu, protože její pojetí se v následujících diskuzích i koncepcích významně měnilo, když plnila úlohy výše zmíněné Pavlem Skopalem. Odhalování povahy filmové konstrukce bylo totiž nad rámec výše řečeného podle Davida Bordwella v teoriích tzv. francouzských filmových impresionistů založeno na dvou načrtnutých, problematických normativních konceptech: (a) popření, že si filmová struktura může cokoli vypůjčovat z dramatické nebo literární struktury, (b) tvrzení, že filmová struktura by měla být založena na „vizuálním rytmu“.²²⁾ Filmová konstrukce by měla stavět nikoli na vyprávění, nýbrž na rytmických vztazích

15) Pavel Skopal, *Fotogenie*. Cinepur 2006, č. 46.

16) Guido Aristarco, *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis 1968, s. 66.

17) Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 109–110. K fotogenii v raných francouzských filmových teoriích srov. též Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2001, s. 82–83.

18) R. Abel, s. 110.

19) Tamtéž.

20) Jean Cocteau, *Carte blanche. Paris-Midi*, 28. dubna 1919, citováno přes R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, s. 110.

21) Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej stylistiky*. In: Peter Mihálik (ed.), *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1986, s. 142.

22) David Jay Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. Iowa City: The University of Iowa 1974, s. 122.

mezi obrazy.²³⁾ Není přitom pro nás nyní určující, nakolik tito avantgardní umělci ve vlastních filmech svá programová prohlášení naplňovali či nenaplňovali,²⁴⁾ nýbrž jak je formulovali — a jakou (rozmanitou) roli v tom hrála fotogenie.

Karel Teige na jedné straně předložil fotogenicky založenou teorii čistého filmu, která v praktických příkladech hodně čerpala z německých filmů i teorií — a zdůrazňovala optický rytmus,²⁵⁾ a na druhé straně se Jiří Voskovec ve svém textu „Fotogenie a suprarealita“ z roku 1925 rétorikou blížil právě francouzským impresionistům, když sice přiznával filmu dějový rozměr, ale tento byl normativně omezován. Voskovec přitom rozlišil dva druhy kinografie: (a) čirá kinografie, (b) „dokonalá optická epika, film s dějem, jenž však nesmí být ani adaptací literárního románu, ani přepracováním divadelního kusu, film, jehož dějové zápletky jsou stejně suprarealistické jako filmované předměty“.²⁶⁾ Nezval ovšem k fotogenii přistupoval odlišně, jakkoli v roce 1925 stále převážně v souvislostech avantgardní rétoriky.

Vrátíme-li se k jeho recenzi na Teigeho knihu *Film*, je právě fotogenie jedním z jejich centrálních prostředků, když píše, že

v nejširším slova smyslu je [fotogenie] součet *filmových* složek ve vztahu k fotografické čočce, citlivé desce a dvoubarevnému valéru mezi černou a bílou, světlem a stínem. Teige právem nenalézá perspektiv filmu mimo tuto fotogenii. Proto zavrhuje vše literární, divadelnické ve smyslu dramatu. Film není v ději; je v nesmírném počtu fotogenických situací, jež skládají nový reálný útvar.²⁷⁾

Tvrzení je rozcestníkem k rozpravě o Teigeho sympatiích k americkým žánrům, francouzským impresionistickým filmům či k filmům abstraktním — i k nesympatiím k české kinematografii.²⁸⁾ Je rozcestníkem ke zdůraznění Teigeho pojetí dynamické optiky filmu, kdy „optické a výtvarné zákony jsou tedy podkladem Teigovy metody, jejichž přísným měřítkem je fotogenie“.²⁹⁾ Jinými slovy, Nezval v interpretaci Teigeho pracuje s fotogenií jako s relativně stabilním konceptem, jenž Teigemu umožňuje vystavět vlastní pojetí filmového poetismu.

Stále v roce 1925 nicméně vyšla nejen Voskovcova výše citovaná stať — ale především Nezvalův vlastní článek o fotogenii, přičemž je třeba zdůraznit, že francouzská diskuze

23) Tamtéž, s. 124–125.

24) Viktoria Hradská dokonce píše, že čeští avantgardisté sice na francouzských filmech týchž teoretiků obdivovali roli režiséra a objevné možnosti filmového aparátu, ale „odrazovala je [...] fabulační mělkost a tradiční interpretace tématu“. V. Hradská, *Česká avantgarda a film*, s. 36. Konkrétněji, „nové francouzské filmy stávaly na tradičním scénáři řízeném platnými zákony dramatické výstavby. Filmový děj zůstával konvenční, příliš pomalý, závislý na literární tradici.“ Tamtéž, s. 35–36.

25) Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*. In: P. Král, *Karel Teige a film*, s. 62–63.

26) Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*. In: P. Szczepanik – J. Anděl (eds.), *Stále kinéma*, s. 164. Původně vydáno roku 1925. Ke vztahu Jiřího Voskovce a filmu srov. též Michal Bregant, *Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film*. *Iluminace* 1, č. 1, 1989, s. 95–116, o pojednané stati pak s. 113–114.

27) V. Nezval, *Teigova kniha o fotografii*, s. 43.

28) V těchto souvislostech je třeba dodat, že Teige se hned v úvodu této kapitoly přiznává, že „nejsme oprávněni hovořit o českém filmu“, protože jich viděl málo. Karel Teige, *O českém filmu*. In: P. Král, *Karel Teige a film*, s. 76.

29) V. Nezval, *Teigova kniha o fotografii*, s. 44.

probíhala napříč dvacátými lety souběžně s tou českou, a tak čeští teoretici pracovali se stále živým a proměňujícím se pojmem.³⁰⁾

Hned v úvodu svého článku „Fotogenie“ Nezval vymezuje umění skrze jeho psychické působení na nitro člověka, v němž tak vyvolává druh harmonie pocítovaný při vnímání krásna: „Podle smyslů, jimiž je to které umění vnímáno, vytváří příslušné formy, jež je vyjadřují. Po této stránce je film nové umění ryze optické.“³¹⁾ Estetika filmu je tedy podle něj především estetikou nové optiky, přičemž jeho formovým materiálem shledává vše viditelné a pohybující se.³²⁾ Jelikož však o pár měsíců později stále v roce 1925 Nezval píše, že film estetiku „dosud naštestí nemá, [díky čemuž] má pro budoucnost o jeden zbytečný blok méně“,³³⁾ jde pro něj spíše o rétorické vstupní úvahy, jež ho vedou ke konkrétnějším problémům. Film coby optické umění, coby platónská krása harmonie, k níž necítíme žádné užitkové vztahy, coby nejvyšší estetický ideál je přístupný jen několika málo jedincům svého věku.³⁴⁾ Jak tedy film osvobodit i pro tzv. praktického člověka? A právě v tomto bodě Nezval mimoděk vytváří podmínky pro pozdější obrat k dominující narativitě. Odpovídá, že

aby se stala čistě výtvarná krása vnímatelnou množstvím, je třeba vložit mezi ní a člověka pojítka, jímž je předváděna a zprostředkována — a tím je děj. Děje čistě formové neuspokojí lidského zájmu, jsou samy o sobě obsahem a dějem [...]. Tedy estetiku filmu i s touto zlidštěnou stránkou třeba hledati v poměru optických a pohybových složek v ději.³⁵⁾

Rozlišuje tak dva typy diváků, člověka civilizovaného s vysokou estetickou senzibilitou, pro nějž tvar a pohyb jsou dramatem svého druhu, zaplétáním a rozuzlováním proměňujícího se poměru mezi přímkami, křivkami, pohyby. Pro člověka s menší senzibilitou je nicméně nutné tyto formové kvality předvést v dramatickém ději, takže děj je prostředníkem mezi čistou krásou a lidskými zájmy. A teprve z tohoto docela uchopitelného konceptu generuje Nezval svou *fotogenii*, jež je nicméně v souladu s načrtnutými tezemi dvouúrovňová:

Souhrn všech rodných prvků, jimiž operuje film, nazýváme fotogenií.
Fotogenie jest v důsledcích toho, co bylo řečeno, dvojího druhu: Fotogenie v onom čistě formovém slova smyslu je neustálé drama poměrů tvarů a pohybů ze světla

30) Významným je v této diskuzi například článek Jeana Epsteina „Kinematografie viděná z Etny“, který byl napsán až roku 1926, tedy řadu let po prvních návrzích pojmu fotogenie u Delluca či Cocteaua a pět let po Epsteinových prvních příspěvcích (např. „Dobrý den, filme“). Epstein tu píše: „Filmové umění bylo Louisem Dellucem nazváno fotogenií. Je to šťastně zvolený výraz, který by měl být používán. Co je taková fotogenie? Budu nazývat fotogenickým každý rys věci, bytosti a duši, který zvyšuje její morální kvalitu skrze filmové zobrazení. A jakýkoli rys, který není zvličen filmovým zobrazením, není fotogenický, není součástí filmového umění.“ Jean Epstein, *Kinematografie viděná z Etny*. In: Týž, *Poetika obrazů*, s. 144.

31) Vítězslav Nezval, *Fotogenie*. In: Týž, *Manifesty*, s. 52.

32) Tamtéž, s. 52–53.

33) Vítězslav Nezval, *Falešný mariáš*. In: Týž, *Manifesty*, s. 70.

34) V. Nezval, *Fotogenie*, s. 53.

35) Tamtéž.

a stínu. A fotogenie v širším slova smyslu je neustálé *drama poměrů tvarů a pohybů ze světla a stínu v ději*. [Zvýraznil RDK.]³⁶⁾

Zatímco první bod víceméně následuje východiska sdílená Teigem či Voskovcem ve variaci na dostupné informace o postupující francouzské diskuzi, v druhém bodě Nezval naznačuje dynamičtější vztah mezi stylem a narativní či nenarativní formou. Diskuze kolem míry zapojování tematické či narativní roviny do díla probíhaly i ve Francii,³⁷⁾ zejména za pomoci rozšíření pojmu fotogenie o koncept kinografie a pomocí stabilizace amerického filmového stylu.³⁸⁾ Delluc v této souvislosti chválil *INTOLERANCI* (1916):

[S]mělý rytmus, vzlet, mohutnost a skvělý důmysl tohoto rozsáhlého filmu si za-slouží náš obdiv a jsou krásným dokladem kinografické současnosti. Toto srovnání přítomnosti s minulostí, skutečnosti a vzpomínky obrazem, jest jedním z nejsvěd-nějších důvodů umění fotogenického. Neznám nic tak vášného jako přepsání v *mo-ving pictures* obcování se vzpomínkou nebo hluboké návraty minula.³⁹⁾

Jak ještě uvidíme, právě k těmto debatám lze Nezvalovu poznámku vztáhnout,⁴⁰⁾ protože jeho myšlení o filmu je už v této stati systémovější a instruktivnější než Teigeho, které se systemizaci spíše vzpírá. Nezval si například hned s definicí fotogenie klade několik klíčových otázek, na něž dále odpovídá: Co je výtvarnost z hlediska filmu? Co je pohyb z hlediska filmu? Co je děj z hlediska filmu? Co je podstatou moderního krásna?⁴¹⁾ Začíná poslední otázkou, kdy podle něj dvacáté století lze z hlediska umění charakterizovat epite-ty: spekulativní, činorodé. Počítá s jednoduchostí prostředků a s maximální dokonalostí a účinností tvaru, přičemž odhazuje ozdoby a stylizaci. Jde o *konstruktivní klasičnost*, při-čemž „film je netypičtějším produktem současné doby.“⁴²⁾ Výtvarnost filmu je dynamická, kdy film coby součet fází má pohyblivou kompozici. Každý jeho záběr (označuje jej jako scénu) coby součet fází tvořících stejnorodý optický rámec pak zanechává v paměti stopu. Je tedy třeba opticky usouvztažnit dva záběry, kdy jeden již existuje jen v paměti.⁴³⁾ Filmový děj tak je podle Nezvala jiného druhu než románový děj, protože je

podřízen všem optickým a pohybovým zákonům a vyplývá z charakteru, to jest ze senzibility, nikoli z fabule. [...] Děj slouží k tomu, aby skloubil a přiblížil divákovi

36) Tamtéž, s. 54.

37) Srov. R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, s. 102–116, 119–213. Je současně třeba reflektovat, že fran-couzská filmová avantgarda představovala mnohem rozmanitější filmařský i teoretický diskurs, v němž lze pozorovat nejen jisté nesouměřitelnosti mezi teoriemi a díly v rámci jednotlivých frakcí, nýbrž i mezi jed-notlivými frakcemi.

38) Tamtéž, s. 208.

39) Louis Delluc, *Filmová dramata*. Praha: Nakladatel Ladislav Kuncíř v Praze 1925, s. 12.

40) Sám ostatně o Dellucových librettech v roce 1926 psal, aniž by použil avantgardního žargonu: „Delluc se ob-divuje ve filmu především více než pohybu psychologické zkratce. [...] Má do velké míry antické citění dra-matické koncepce. Tam, kde film rozrušil jednotu místa, času a děje, Delluc je koncentruje.“ Srov. Vítězslav Nezval, Louis Delluc. In: Týž, *Manifesty*, s. 93.

41) V. Nezval, *Fotogenie*, s. 54.

42) Tamtéž, s. 54–55.

43) Tamtéž, s. 55.

filmové situace, jež jinak by byly toliko výsledek a jako výsek nedokonalé ve svém účinku. Odkud bereme děj, je konvencí. Jak ho přeložíme do jazyka fotogenie, jest podstatnou otázkou a vlastním řešením.⁴⁴⁾

Navzdory zdůrazňování děje jako prostředku pro realizaci dramatu vzájemně na sebe působících tvarů a pohybů ze světla a stínu je Nezvalovo pojetí fotogenie funkčně založené. Klíčové je pro něj hledisko funkčnosti prvku pro celek díla coby vztah jeho částí, kdy není důležitý jednotlivý součet fází (záběr), nýbrž vztah mezi těmito součty fází (vztah mezi záběry). Lze říci, že jestliže myšlení francouzských impresionistů korelovalo s formalistickými návrhy ozvláštňení, Nezval se k myšlenkovým rámcům ruského literárněvědného formalismu implicitně obrací mnohem signifikantněji.

Zprvč posouvá pojem fotogenie od spíše esencalistického konceptu do pozice mechanismu díla — k pojmu blízkému formalistickému vymezení formy, čemuž by ostatně napovídalo i užití pojmu fabule.⁴⁵⁾ Zadruhé, a to mnohem konkrétněji, se Nezvalova argumentace blíží Šklovského uvažování o vztahu mezi fabulí a syžetem, o materiálu a jeho zpracování — a analogii lze pozorovat rovněž v samotné strojové metafoře,⁴⁶⁾ v tendenci k svého druhu konstruktivistickému myšlení o umění.⁴⁷⁾ Nezval píše, že není důležité, odkud bereme děj, nýbrž jak ho přeložíme do jazyka fotogenie. Klíčový je pro něj poměr mezi částmi v celku díla (poměr tvarů, křivek, pohybů, záběrů). Šklovskij pak podobně jako jiní tzv. mechanističtí formalisté podle Petra Steinera připisoval materiálu (a tudíž i ději) roli spíše pomocnou a cenil si ho jen do té míry, do jaké přispíval k technice díla samého.⁴⁸⁾ Fabule — popis událostí, tj. děj — je i podle Šklovského „ve skutečnosti jen materiál pro syžetové zformování. Takovým způsobem syžetem *Evžena Oněgina* není románek hrdinův s Taťanou, ale syžetové zformování této fabule, prováděné vsunováním mnoha dějů přerušujících digresi.“⁴⁹⁾ Důležitý je pak pro Šklovského předpoklad, že „literární dílo jest čistá forma, není to věc, není to materiál, ale *poměr materiálů*“ (zvýraznil RDK).⁵⁰⁾ Třebaže tedy Nezval stále uvnitř avantgardního uvažování o filmu jako fotogenii rozvíjí koncept francouzských teoretiků, činí tak způsobem — ať už záměrně, či nezáměrně —

44) Tamtéž, s. 57.

45) To se v Nezvalově psaní o filmu před rokem 1925 neobjevuje. Možný nepřímý vliv ruského formalismu na Nezvalovo myšlení lze najít v přátelství mezi Vítězslavem Nezvalem a Romanem Jakobsonem, jež se podle Jakobsonova dopisu A. M. Ripellinovi rozvíjelo už během raných dvacátých let: „Do Prahy jsem přišel roku 1920 a v roce 1921 jsem se seznámil se Seifertem. O něco později, ale ještě na počátku dvacátých let, začalo mé přátelství s Bieblem a hlavně s Nezvalem. [...], zvýraznil RDK] Často jsem s lidmi z Devětsílu mluvil o výše zmíněných ruských básnících a o současných problémech tehdejší ruské poezie. Některá z témat ovlivnila rodící se „poetismus“, ale vliv moderní ruské poezie jako takové byl dost slabý, mnohem slabší než francouzské.“ Jindřich Toman, *Příběh jednoho moderního projektu*. Praha: Karolinum 2011, s. 240. Není to neopodstatněná myšlenka, Teige například v roce 1927 napsal studii, v níž se odkazuje jmenovitě nejen k Jakobsonovi, ale i ke Šklovskému. Srov. Karel Teige, Slova, slova, slova. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda 1972, s. 331–354.

46) Srov. Petr Steiner, *Ruský formalismus. Meta poetika*. Brno: Host 2011, s. 49–71.

47) Konstruktivismus se již dříve jinými cestami dostal i ke Karlovi Teigemu, který jeho rysy zanesl i do svého uvažování o umění. Srov. Otakar Máčel, Karel Teige a ruská avantgarda. In: *Avantgarda. Vztah české a ruské avantgardy. K 80. narozeninám Jiřího Fraňka*. Praha: Národní knihovna ČR 2002, s. 31–39.

48) Tamtéž, s. 56.

49) Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003, s. 202.

50) Tamtéž, s. 225. Srov. též P. Steiner, *Ruský formalismus*, s. 56.

spřízněným s raným, tzv. mechanistickým formalismem. I proto se jeho návrh fotogenie nedá jednoduše postavit na průsečík českých a francouzských vlivů, jakkoli šlo o projekt bez většího vlivu.

1926: fotogenie < námět

Z důvodů, jež lze jen těžko dovozovat, ale jedním z nich byl zřejmě vztah s filmovou kritikou a filmařkou Zet Molas (Zdenou Smolovou), ovšem nastal v Nezvalově myšlení o filmu mezi roky 1925 a 1926 neopominutelný posun. Posun od teoretického, spíše abstraktního uvažování k uvažování spíše praktickému, překvapivě instruktivnímu a odvozenému od kritického myšlení. Začal soustavněji psát do *Českého filmového světa* (na jehož vydávání se podílela i Zet Molas), začal polemicky komentovat stav a možnosti dobové české kinematografie — a především napsal článek „O filmových námětech“⁵¹⁾ a připravil rozsáhlou přednášku „Film“, která se nám dochovala v rukopise.⁵²⁾

Přejdeme-li jasný rozměr obhajoby zájmů Zet Molas, byly Nezvalovy příspěvky k českému filmu velmi cenné, založené na obeznámenosti s dobovou produkcí, schopnosti rozpoznat a komentovat slabá místa, stejně jako promýšlet souvislosti — přičemž v řadě ohledů lze říci, že některé jím načrtnuté návrhy představují téma diskuze dodnes:

Českým filmařům musí být jasno, že domácí film, i kdyby si udržel nynější konjunkturu, nemá pro ně valného významu, ježto film za těchto podmínek zůstal by dále na dnešní úrovni, o které víme všichni, že není dobrá, a jeho finanční prosperita může být řešena jen zahraničním odběrem. Jen odběr v cizině dá opravdové oprávnění a váhu domácí produkci. Toť cíl.⁵³⁾

Pro argumentaci této studie však hrají roli spíše pomocnou: reprezentovaly příklon Vítězslava Nezvala k praktičtějším otázkám filmové tvorby, které ačkoli byly soustředěny spíše ke světovému filmu, vztahovaly se právě i k domácímu filmovému prostředí, do něž

51) Vítězslav Nezval, O filmových námětech. In: Týž, *Manifesty*, s. 119–122.

52) Vítězslav Nezval, Film. In: Týž, *Manifesty*, s. 101–115.

53) Vítězslav Nezval, Vyhlídky domácí filmové výroby. In: Týž, *Manifesty*, s. 99. V této souvislosti je zajímavé i to, že český scenárista a režisér z desátých a dvacátých let minulého století Jan Stanislav Kolár v životopisném rozhovoru přiznává, že „do takového šestadvacátého roku se vůbec nerozlišovala kvalita filmů nebo tvůrčí nějaký záblesk. Film jako film, název-název.“ Rozhovor s Janem Stanislavem Kolárem vedl Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Myrtil Frida, Luboš Bartošek, dr. S. Zvoniček. Národní filmový archiv, sbírka zvukových dokumentů. Jde tedy po několika letech produkční krize (1923–1924) o období počínající diskuze o budoucnosti, možnostech a podobě české filmové výroby, což umožnila i významnější konjunktura. Jan Stanislav Kolár přiznával zásluhy o zásahy do dějin českého filmu Vladislavu Vančurovi, leč Nezvalovi je upíral, ačkoli ani v jeho případě neplatilo tvrzení, „celý Devětsil i Karel Teige čerpali materiál pro svá stanoviska jen ze světového filmu, k českému filmu se chovali přezíravě a nezajímal je. Nehci přehlédnout jejich zásluhy o filmovou kritiku a organizaci filmového tisku, ale pro konkrétní filmové dění skutečně mnoho nepřinesli.“ NFA, f. Kolár Jan Stanislav, k. 3, inv. č. 55, Strusková Eva: Vzpomínání nad sedmdesáti lety — stroj. kopie rozhovoru s Janem Stanislavem Kolárem pro *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 21. Za upozornění na tento rozhovor děkuji Martinu Kosovi.

se začal Nezval ostatně od konce dvacátých let aktivně zapojovat jako scenárista a dramaturg.⁵⁴⁾ Určující jsou pro rozpoznání této změny přitom již zmíněné texty „O filmových námětech“ a „Film“, které oba vznikly v roce 1926, jen není možné rozhodnout v jakém pořadí, protože přednáška „Film“ je nedatovaná — a bohužel na několika místech pouze v poznámkách, které Nezval dále rozvinul během proslovu, což mrzí zejména u načrtnutí reflexe dějin českého filmu.⁵⁵⁾

Východiskem krátkého článku „O filmových námětech“ je důraz na problematiku námětu *na úkor* čistě fotogenické povahy kinematografie, když v případě americké kinematografie Nezval nepovažuje v duchu argumentů výše za samospasitelné, že „americké filmy mají tu nespornou výhodu, že jsou filmové. Dovedly těžit z pohybu.“⁵⁶⁾ Jde dílem o axiologickou kritiku, kdy americké filmy reprezentují nežádoucí hodnoty, a dílem o kritiku dramaturgickou: „[T]ito fyzičtí hrdinové, toť naivnost a konvence sama. [...] Veškeré toto americké hrdinství spočívalo v tom, že si nastavělo množství naivních překážek, k jejichž překonání bylo třeba fyzické obratnosti.“⁵⁷⁾ Aby mohl pro svou argumentaci zachránit Douglase Fairbankse, jehož v dřívějších letech obdivoval, musí mu připsat další hodnotové vlastnosti jako rovnováhu fyzického a spirituálního, plus je podle něj spíše výkvětem španělských románů než synem americké naivní divočiny.⁵⁸⁾ Stejně tak americké náměty kritizuje i v rovině příběhů o boji za svobodu, načež píše, že

vděčíme Americe za její filmovou techniku, kterou Evropa již dostihla. [...] Ale po stránce ducha se od ní záhy definitivně odvrátíme. [...] Bude třeba vytvořit dramata, jež by se dotýkala srdcí, zmítala jimi a vedla je cestami peripetií a krizí k štěstí.⁵⁹⁾

Jinak řečeno, hodnotový poměr se oproti výše pojednaným textům z roku 1925 obrací — téma již není podřízeno hře tvarů, přímek a pohybů, nýbrž tyto jsou podřízeny *námětu a dramatickým kvalitám*.

Nejsoustavnějším nositelem Nezvalova posunu postoje ke kinematografii je nicméně přednáška „Film“, ve které nabízí svého druhu systémový teoreticko-kritický návrh komplexnějšího pojetí filmového fenoménu. Prvním významným posunem je samo třikrát v různých souvislostech opakované východisko, že *film je víc než umění*. Je podle Nezvala všestranný jako elektrina, je nositelem rovněž funkcí zpravodajských i vědeckých, je stejně spíše vyjadřovacím prostředkem — řečí, dokáže sbližovat národy, umožňuje nám cestovat, být očitými svědky událostí, odhaluje nám jiné kultury. „Film směřuje civilizace. Je stejně zábavný jako poučný, vědecký jako umělecký. Film je více než umění. [...] Stal se též

54) Srov. V. Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*; v průmyslových souvislostech po roce 1945 rovněž Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

55) Nezval se omezuje jen na bodový soupis: „Český film: 1. potíže a) finance, b) technika; 2. fáze napodobování (*Bílý ráj* [1924]); 3. fáze čistě racionální; 4. fáze konvenční; 5. chyby; 6. výsledek jejich práce; Lamač, Ondráková, Binovec, Veverka, Nedošínská; 7. teoretikové; 8. Zet Molas; Útok na cizinu“ [středníky mezi jednotlivými body doplněny RDK]. V. Nezval, *Film*, s. 115.

56) V. Nezval, *O filmových námětech*, s. 120.

57) Tamtéž.

58) Tamtéž.

59) Tamtéž, s. 121.

řečí umění“ [zdůraznil RDK].⁶⁰⁾ To není perspektiva sdílená s Karlem Teigem ani Jiřím Voskovcem, jde spíše o perspektivu blízkou tzv. systémovým ruským formalistům (jejichž představitelem byl i Roman Jakobson)⁶¹⁾ — a v jistých aspektech i funkční perspektivě českých strukturalistů, kteří o filmu psali až v příštím desetiletí (např. Jan Mukařovský, Roman Jakobson, ale i avantgardě i strukturalismu velmi konvenující Jan Kučera⁶²⁾). Současně jde nicméně o východisko mířící nikoli tolik k abstrahujícímu teoretickému pohledu na filmový fenomén, nýbrž spíše k paradoxně znějící *praktické teorii* nebo *teorii umělecké praxe*. Nezval totiž vzápětí píše:

Nuže, nás zajímá tohoto večera především film jakožto projev umělecké práce. I tento druh filmu není vytvářen toliko lidmi, jež [sic!] se obvykle nazývají umělci. Rozeberme [sic!] film na jednotlivé jeho složky a uvidíme, že jest dílem kolektivu nejrozumnějších odborníků.⁶³⁾

Nezvalova praktická teorie přitom začíná opět u námětu, kterému přiřkl důležitou roli již ve výše pojednaném textu — a který i tentokrát chápe jako nadřazený vlastnostem dříve spojovaným s fotogenií:

První otázkou je, co film vyjadřuje. Je to otázka námětu. Film je schopen vyjádřiti jakýkoli námět. Každá i sebehodnotnější myšlenka či idea může být zfilmována. A přece, dosud si film liboval v námětech určitého druhu. Film volil námět, jenž sám o sobě tkvěl vnějškově v pohybu.⁶⁴⁾

Námětu rozumí (a) jako duši filmu, jež mu dává vnitřní pravdivost,⁶⁵⁾ (b) jako velmi úzce propojenému s žánry. Tyto přitom chápe historicky — a zhodnocuje jejich dějinnou roli stejně jako ustupující význam (kovbojka „již vykonala svou funkci“⁶⁶⁾) a námětovou nedostatečnost („Většina dnešní americké produkce jest po stránce námětů chabá.“⁶⁷⁾). Pojednává o kovbojce, detektivce, historickém filmu, sentimentálním filmu, grotesce a psychologickém filmu, jež vztahuje k americkému i evropskému kontextu. Jakkoli však námět pojímá v souladu s výše řečeným jako duši filmu, záleží podle něj „na tom, je-li dokonale filmově zpracován“.⁶⁸⁾ Fotogenie? Kdepak, libreto a scénář.

V otázkách libreta se přitom Nezval ještě okázaleji přiklání k pravidlům a tradicím, jež byly v česko-francouzské avantgardní diskuzi spíše zpochybňovány až potlačovány. Musí totiž podle něj mít „všecky vlastnosti dokonalé dramatické skladby. Rozvržení děje na expozici, konflikt, zauzlení, peripetii a katastrofu či tzv. katarzi.“⁶⁹⁾ Ano, jestliže o rok dříve

60) V. Nezval, *Film*, s. 101–102.

61) Srov. P. Steiner, *Ruský formalismus*, s. 100–135.

62) Srov. Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007.

63) V. Nezval, *Film*, s. 102.

64) Tamtéž.

65) Tamtéž, s. 104.

66) Tamtéž, s. 103.

67) Tamtéž.

68) Tamtéž, s. 104.

69) Tamtéž, s. 104–105.

rozuměl Nezval ději toliko jako prostředku k realizaci dramatu tvarů, vystupuje nyní do popředí nejen námět, ale především logika syžetové výstavby v libretu. Filmové libreto Nezval chápe jako dramatickou kostru, která při adaptaci románu musí přepracovat jeho vnitřní uspořádání — a zároveň zachovat ducha románu a řídit se jeho myšlenkou. „Libretista jest [přitom] především dramatikem,“ zatímco „všecky filmové vlastnosti mu [libretu] dá teprve scenárista. Scenárista jest vlastním filmovým tvůrcem. Musí proměnit dramatickou koncepci filmového libreta ve film. [...] Dává filmu styl.“⁷⁰⁾ Toto teoretické východisko Nezval v roce 1926 aplikoval i analyticky, a sice v článku „Scénario k *Mademoiselle de Maupin*“, v němž rozebírá adaptaci Zet Molas:

Scénario svým laděním se kryje s laděním románu, po stránce konstrukce jest značně přetvořeno [...]. Jest tu jakási dvojí dramaticčnost. Čistě situační a dějová. [...] Tento dějový kontrapunkt dodává situační dramaticčnosti ještě druhého napětí, ježto již od počátku dává tušit kritický bod, k němuž děj neodvratně spěje. [...] Strídání jednotlivých velikostí scén [opět myšleny zřejmě záběry, pozn. RDK], jejich poměr, logika, trvání, úsporná práce s titulky, vše jest propracováno s definitivní platností až k značení metrů a obrátek při clonění či prolínání.⁷¹⁾

Pro nás je přitom důležitý samotný způsob jeho praktického uvažování, který odpovídá téžím rozvíjeným v přednášce „Film“.⁷²⁾ Ve výkladu o scénáriu přitom navrhuje velikosti rámování (záběrů, v jeho slovníku scén), jež funkčně charakterizuje a vztahuje k rolím ve filmovém dílu, stejně jako posléze prolínání (prolínáčky), zatemnění (zatmívačky), překopírování (dvojexpozice) — a flashbacky.⁷³⁾ I v tomto případě se vzdaluje od některých tezí francouzských kolegů, když navrhuje se detailům spíše vyhýbat a využívat je diskrétním, nevtrávným způsobem (na rozdíl kupříkladu od Jeana Epsteina⁷⁴⁾), stejně jako značně pragmaticky uvažuje i o flashbacích (jež Delluc oslavoval v ukázce pojednané výše).

Naopak roli režiséra pojímá jako mnohem praktičtější a spíše organizační v porovnání s tím, co bychom vzhledem k výhradní roli režiséra u francouzských impresionistických teoretizujících filmařů očekávali — a naopak spíše v souladu s pohledem onoho pozdějšího filmového dramaturga, který klade důraz na scénář jako svého druhu „modrotisk“ vznikajícího filmu:

Režisér musí pochopiti přesně smysl scénária. Zodpovídá za herecké a fotografické výkony. Musí přesně revidovati líčení a kostým herce, míti na zřeteli souvislost jednotlivých scén [tj. záběrů, pozn. RDK], musí působiti na herce sugestivně, aby

70) Tamtéž, s. 105.

71) Vítězslav Nezval, *Scénario k Mademoiselle de Maupin*. In: Týž, *Manifesty*, s. 95–96.

72) Jinými slovy, není pro nás podstatné, nakolik se Nezvalovi podařilo vyvážit poměr mezi kritickou nezaufatostí a osobní zaujatostí, tedy nakolik bylo, či nebylo pozitivní vyznění jeho rozboru ovlivněno vztahem k autorce libreta.

73) V. Nezval, *Film*, s. 105–106.

74) Z řady jeho pojednání o detailech srov. např. krátký, ale v důrazu na fotogenickou roli detailu výmluvný text z roku 1922 Jean Epstein, *Režie detailu*. In: Týž, *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann a synové 1997, s. 117–119.

z něho dostal nejpřílehavější výkony od chůze až k mimice. Musí revidovati činnost operátora, osvětlovačů, architekta a konečně musí aranžovati střihání filmů.⁷⁵⁾

Režisér je klíčový realizátor, organizátor a aktér s největší měrou zodpovědnosti, ovšem není mu přinejmenším implicitně přikládána tak silná umělecká úloha jako na jedné straně libretistovi se scenáristou a na druhé straně hercům, kterým Nezval věnuje velkou část zbývajících rozsahu přednášky. Právě skrze ně Nezval interpretuje použití konkrétních filmových technik či se jejich prostřednictvím opětovně vztahuje k dějinám žánrů, kdy herci spíše než režiséři — s výjimkou D. W. Griffitha — jsou mu klíčem k estetickým dějinám amerického filmu: Douglas Fairbanks pro kovbojku, Charles Chaplin pro grotesku a jako režisér pro psychologický film — a pak řada hereckých hvězd bez konkrétního zařazení, např. Mary Pickfordová, Gloria Swansonová, Lon Chaney, Max Linder, Harold Lloyd, Buster Keaton či Jackie Coogan. A úplně na závěr shrne naopak prostřednictvím režisérských osobností stav francouzské kinematografie — a bohužel jen v bodech bez rozvinutí nabídne nerekonstruovatelný model vývoje české kinematografie. K ní se dokonce váže i posledních několik vět, stvrzujících praktický rozměr přednášky: „A nestačí jen kritizovati. A dnes český film má za sebou již mnoho práce, i když její výsledky nejsou vyhovující. Je třeba nových lidí. Film je především pro nové lidi.“⁷⁶⁾ Ovšem co fotogenie?

Fotogenie se dostává do nových souvislostí: Zprv je označena za technický termín. Zadruhé text skýtá svého druhu přehled některých existujících pojetí, Dellucovo, Teigeho nebo Zet Molas, jež podle něj nabídla přesnější definici, že „fotogenie jest vlastnost filmu. Fotogenie jest podle ní ideální dosažení rovnováhy mezi všemi filmovými složkami. Fotogenie jest harmonický součet všech těchto složek. Závisí tedy jednak od libreta, scénária, režie, jednak od fotografie.“⁷⁷⁾ Jde o alternativu Nezvalovy poslední věty z jeho vlastního článku o fotogonii: „Fotogenie tvoří tedy stejnou měrou libretista jako scenárista, režisér, herec i operátor. Fotogenie vzniká jejich absolutně zharmonizovanou spoluprací.“⁷⁸⁾ Není tolik důležité, zda sám tuto myšlenku převzal od Zet Molas nebo v jisté tendenci oslavovat Zet Molas přiřkl jí myšlenku původně svou, podstatná je změna role fotogenie v systému myšlení o filmu. V případě článku z roku 1925 šlo o tvrzení pronášené v souvislostech relativně abstraktní teorie filmu, kde fotogenie byla nadřazena složkám dějovým či obecněji tematickým. Oproti tomu v případě přednášky z roku 1926 jde o tvrzení v souvislostech překvapivě konkrétní teorie filmové praxe, kdy fotogenie je skutečně možný výsledek složitého procesu tvůrčí spolupráce, esteticky motivovaného úsilí o harmonii, o organickou jednotu — přičemž „vše, co porušuje rovnováhu filmu, není fotogenické“.⁷⁹⁾ Jde sice stále o abstraktní, leč vskutku funkčně založený model estetického ideálu, který *může být výsledkem* strukturních vztahů v díle — a *měl by být cílem* konkrétní spolupráce mnoha konkrétních filmových tvůrců.

75) V. Nezval, Film, s. 107.

76) V. Nezval, Film, s. 115.

77) Tamtéž, s. 109.

78) V. Nezval, Fotogenie, s. 57.

79) V. Nezval, Film, s. 109.

Závěr

V článku jsem chtěl poukázat na několik důležitých aspektů filmového uvažování u Vítězslava Nezvala. Ten bývá v porovnání s Karlem Teigem jako autor textů o filmu spíše marginalizován, ovšem ve výše pojednaných aspektech a rámcích představuje docela svébytný, jakkoli třeba unikavý jev v dějinách českého myšlení o filmu. Zprvve v tom, jak nečekaný a významný byl jeho obrat od jednoho způsobu interpretace filmového fenoménu k druhému během jednoho roku. A to nezávisle na tom, jakými důvody byl zapříčiněn: Vztahem se Zet Molas? Přátelstvím s Romanem Jakobsonem? Nebo úplně jiným, jenž nelze dovodit a ani ve svých pamětech k tomu nenabízí klíč?⁸⁰⁾ Jednalo se (a) o obrat rétorický. Oproti spíše abstrahujícímu, teoretizujícímu postoji zaujal postoj výrazněji kritický, konstruktivní a více zaměřený na konkrétní tvůrčí praxi. Ale stejně tak (b) šlo o obrat hodnotový. V roce 1925 navrhoval pojetí fotogenie, které bylo zaměřené na abstraktní výtvarné kvality filmu a využívalo námět i dějový rámec coby prostředky zvyšující přístupnost díla pro širší, méně esteticky senzibilní publikum. Avšak v roce 1926 Nezval tento poměr obrátil a do řídicí role postavil naopak námět a kvality dějové výstavby. Zadruhé jsem se snažil podpořit tvrzení, že Nezvalovo myšlení o filmu bylo v obou těchto fázích blízké některým rysům uvažování ruských literárněvědných formalistů⁸¹⁾ i českých literárněvědných strukturalistů.⁸²⁾ To mohlo být způsobeno sdíleným vlivem konstruktivismu přes Karla Teigeho, vlivem setkávání s Romanem Jakobsonem či jednoduše tendencí k praktičtějšímu uvažování o (filmovém) umění. S ním souvisela rovněž tendence dopátrat se logiky vnitřních mechanismů fungování díla i jeho výroby. Popsaný Nezvalův myšlenkový obrat v letech 1925 a 1926 vedl rovněž k rozvoji jeho kritické i komentátorské činnosti na poli české kinematografie. A třebaže tato oblast stála mimo problémově založené cíle tohoto textu, Nezvalovy argumenty na poli chápání stavu, problémů i cílů české kinematografie se nyní více než dříve jeví jako podstatné výzkumné téma — a to nikoli tolik ve vztahu k Nezvalovu působení v české avantgardě, ale zejména vzhledem k jeho pozdější filmařské praxi. Může to však být další důvod, proč považovat stopu Vítězslava Nezvala v dějinách českého myšlení o filmu za zřetelnější, než jak dosud byla rozpoznávána.⁸³⁾

Radomír D. Kokeš

Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a zákonitosti výstavby velmi dlouhých filmů. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje a průběžně doplňuje svou filmovou databázi *Počítadlo filmových zá-*

80) Srov. Vítězslav Nezval, *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel 1978.

81) A to navzdory tomu, že ve svých pamětech se od formalismu vysloveně distancoval (nikoli však od konkrétních formalistů, k Jakobsonovi se často hlásí), což ovšem nelze považovat vzhledem k pověsti formalismu a strukturalismu po únorovém převratu za příliš směrodatné. Tamtéž, s. 106–107.

82) S nimi byl v živém profesionálním i lidském kontaktu zejména ve třicátých letech, srov. Ondřej Sládek, *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host 2015, s. 126–135.

83) Za podněty k první, vskutku hrubé verzi tohoto textu děkuji oběma anonymním recenzentům.

běří (douglaskokes.cz/pdz) a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016).

E-mail: douglas.kokes@gmail.com

Citované filmy:

Bílý ráj (Karel Lamač, 1924), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916).

SUMMARY

Vítězslav Nezval, the Role of Photogénie and a Turn of Thought

Radomír D. Kokeš

The article looks at a number of significant features of the film theory and criticism of the poet and representative of Czech interwar avant-garde Vítězslav Nezval. Nezval tends to be somewhat marginalized as an author of texts on cinema in comparison with Karel Teige but, considering these features and frameworks, he represents a quite unique, albeit somewhat elusive, phenomenon in the history of Czech film theory. First of all, an unexpected and significant turn of thought in his interpretation of the phenomenon of cinema occurred within just one year. The turn was (a) rhetorical. In contrast to his earlier abstracting and theorizing approach, he later adopted an approach considerably critical, instructive and more focused on specific filmmaking practice. The turn was also related to (b) values. He proposed a concept of photogénie in 1925 which was focused on the abstract and visual qualities of cinema and employed the subject matter and story as devices in order to make the work more approachable to a wider, less aesthetically sensitive, audience. Nezval reversed the ratio, however, in 1926 and made the subject matter and quality of story construction the main driving force. Second, The article has attempted to support the claim that Nezval's film theory has affinities, during both these phases, with certain aspects of the theoretical thinking of both Russian literary formalists and Czech literary structuralists. This may have been caused by the shared influence of constructivism through Karel Teige, through encounters with Roman Jakobson, or simply because of a tendency towards practical thinking about (film) art. This practical thinking was also related to an interest in discovering the logic of the inner mechanisms of work and its production.