

*Edice a materiály***Arne Hošek a film**

Příchod zvukového filmu ve třicátých letech minulého století jakoby vrátil kinematografii znovu k jejím samým začátkům, a to nejen v tvorbě, ale i v teoretické a kritické reflexi filmu. Bylo nutné znovu zkoumat základní otázky filmového média, jeho vztahy k divadlu, literatuře a výtvarnému umění, nově vymezovat možnosti relace pohyblivých obrazů a zvuku. Na tuto situaci reagoval také architekt Arne Hošek studií *Poznámky k estetice filmu*, neboť vztahy viditelného a slyšitelného patřily k jeho základním tématům.¹⁾

Arne Hošek²⁾, architekt, urbanista, akustik, badatel-synestetik a autor abstraktních muzikalistických obrazů publikoval o estetice filmu pouze jednu studii. Zmínky o filmu však obsahují i jeho další studie a deníkové záznamy, které dokumentují jeho dlouhodobý zájem o toto médium a jeho výrazové možnosti. Dosvědčuje jej i poznámka jeho přítele, hudebního skladatele a teoretika Aloise Háby v článku o zvukovém filmu z počátku třicátých let. Napsal tehdy, že natočit hudební skladbu jako absolutní hudební film „by dovedl však zatím jen jediný člověk – ing. Hošek, který má jedinečné nadání metamorfosy – organické proměny hudby v příslušný tvar a barvu.“³⁾ Arne Hošek byl nejen zasloužilým členem Svazu architektů a patřil do okruhu avantgardní revue Stavba, ale pohyboval se i v hudebních kruzích: publikoval své úvahy v nezávislé revue soudobé hudby Klíč, v časopisu Česká hudba a navštěvoval dokonce Hábovy kurzy čtvrttónové hudby. Také jeho podíl na dobových diskusích pražské umělecké avantgardy nebyl zanedbatelný.⁴⁾

V roce 1927 uveřejnil Hošek v časopisu Stavba studii s názvem *Je melodie základem umění?*⁵⁾ Položená otázka nebyla míněna jako metafora, nýbrž opírala se o pythagorovskou symboliku čísla. Hošek uvažoval o možnosti formování melodických struktur podle geometrických zákonů různě členěného a řešeného architektonického prostoru, příp. architektonických slohů a stylů. Práce, předjímající autorovy další synesteticky orientované studie, zaujala mj. všestranného umělce,

1) Arne Hošek, *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40“. Sezona 1939 – 1940. Časopis pro umění, 24. října 1939, s. 15 – 18.

2) Ing. arch. Arne (Arnošt) Hošek (Ernest Hoschek, 24. 4. 1895 – 30. 10. 1941, Uherský Ostroh). Architekt Hošek pracoval v letech 1910 až 1925 na Zemském úřadě v Praze, později byl vrchním odborovým radou na Ministerstvu veřejných prací. Jeho vytížení v úřední pozici patrně zapříčinilo, že počet jeho vlastních architektonických projektů byl omezený. Návrhy, jež získaly ocenění porot, se však nerealizovaly (např. variabilní Divadlo-Studio, budova průmyslové školy v Hradci Králové, pavilon pro Světovou výstavu v Paříži 1937 aj.).

3) Alois Hába, *Zvukový film a opera*. „Klíč“ 2, 1931 – 1932, s. 58.

4) Když v roce 1941 architekt Hošek předčasně zemřel, věnoval mu časopis Architektura (11. 3. 1941, s. 257 – 263) větší část čísla. Kromě nekrologu šéfredaktora Oldřicha Starého a studie Miroslava Kouřila přetiskl časopis několik Hoškových textů (*Architektura a hudba; Akustika přednáškových síní; Základy devátého umění; Oheň, teplo a chlad v umění; Mona Lisa; Barevný hexachord*) a publikoval ukázky jeho architektonických i scénografických projektů a také reprodukci jeho poslední výtvarné práce (pastel na téma „Duchovní koncert u sv. Jakuba“).

5) Arnošt Hošek, *Je melodie základem umění?* „Stavba“ 5, 1926 – 1927, s. 121 – 123.

hudebníka, průkopníka čtvrttónové hudby a později dirigenta Miroslava Ponce.⁶⁾ Ten měl – údajně jako Arne Hošek – schopnost synestetického vnímání a za berlínského pobytu experimentoval s propojováním hudebních a výtvarných výrazových systémů.⁷⁾ Podle Hany Rousové se staly významným impulsem pro Hoška právě Poncovy barevné partitury z let 1924 – 1925, reagující na podněty berlínského Sturm a Moholy-Nagyho. Někdy kolem roku 1925 došlo prý k prvnímu osobnímu setkání Ponce s Hoškem.⁸⁾

Vztah hudby a malířství, vztah slyšeného a viděného a s tím související pojem synestézie⁹⁾ patří k tématům, jež procházejí dějinami filosofického i estetického myšlení, umělecké tvorby a experimentování (*clavier des couleurs*). Pro avantgardu 20. století se staly znovu živou výzvou v oblasti výtvarného umění (Delaunay, Kupka, Klee, orfický kubismus aj.), hudby (Skrjabin) a filmu¹⁰⁾ (Ginna, Cora, Ruttmann, Eggeling, Richter, Fischinger ad.). Karel Teige vítal na počátku dvacátých let tuto orientaci jako počátek zrodu „nového umění optofonického“.¹¹⁾

Hošek přijímal synestézii jako nauku duchovní povahy. Ve shodě s teosofickým učením chápal synestézii jako cestu k absolutní umělecké tvorbě, k dosažení harmonie a rovnováhy mezi duševním a vnějším životem. Svým skeptickým odstupem k technikou zmechanizovanému světu, obdivem k antice i dikcí svých úvah působil Hošek do jisté míry anachronicky, jakoby mimo kontext moderny a stal se zřejmě jedním z našich prvních kritiků konzumního života. I když přiznával např. hodnoty funkcionalismu a Bauhausu, neuspokojoval ho jejich vyhraněný důraz na technické vědy a utilitární funkce. Vytvářel naopak vizi absolutního umění (Allkunst), které překoná panující disonance, kdy se prosadí melodie a harmonie, kdy dojde k rovnováze civilizace a kultury, rozumového a citového a kdy estetika se bude pojit s etikou.

Hoškovy synesteticky orientované práce se současně opíraly o jeho hluboké znalosti architektury,¹²⁾ matematiky, filosofie, psychologie a dějin umění.

6) Viz Jaromír P a c l t, *Miroslav Ponce, Neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*. Praha 1990.

7) Viz reprodukce akvarelu Miroslava Ponce „Skica k barevné filmové hudbě“ z roku 1925. In: J. P a c l t, c. d.

8) *Arne Hošek, souvislosti barev a tónů. Muzikalistická tvorba třicátých let*. Katalog. Galerie hl. města Prahy 1991.

9) Synestézie – podle psychologických slovníků je výraz vymezen takto: pův. matení smyslu, čichání barev, vidění zvuků a barevné slyšení; fyziologický děj, kdy určitý vjem nebo představa vyvolává prožitky dalších smyslů, např. sluchový vjem vyvolá představu určité barvy apod. Je charakterizován též jako mnohonásobné vnímání, souznění smyslů. Synestézie jako projev určité organické poruchy mozku je předmětem studia klinické psychologie, nověji neurofyziologie a neurologie.

Pojem synestézie využívají také různá spirituální učení jako např. teosofie a antroposofie (k příznivcům patřili Skrjabin, Hába, Hošek a mnoho dalších umělců), rozvíjející pythagorovskou nauku o významu číselných vztahů mezi jednotlivými součástmi našeho světa, mj. i vztahů mezi hudebními a barevnými škálami.

10) Podle Williama Moritze z kalifornského Institute of the Arts, který se otázkou „barevné hudby“, její prehistorie a filmové historie systematicky zabývá, vytvářeli již v letech 1911 – 1912 italští bratři Arnaldo Ginna a Bruno Corra filmy, v nichž studovali vztahy kinetického média a výtvarných, hudebních a lyrických struktur. In: William Moritz, *Abstract Film and Color Music*. Los Angeles 1987. K tématu viz dále: T ý ž, *The Dream of Color Music, And Machines That Made it Possible*, „Animation World Network“ 1997; T ý ž, *The Films of Oskar Fischinger*. „Film Culture“ 1974, č. 58 – 60, s. 26 – 40, 70 – 72, ad.

11) „Básnictví, malba a hudba se tu spájí navzájem netušeným způsobem. Tento nový druh filmu ukazuje skutečně, že umění jest jedno, a tímto uměním je obsáhlá optimistická poesie barev, světla, tvarů a zvuků.“ Karel T e i g e, *Film*, Praha 1925; cit. dle Petr Král, *Karel Teige a film*, Praha 1966, s. 106.

12) Hošek byl mj. velmi vzdělaným a citlivým komentátorem moderní architektury, jak ukazují jeho referáty ze zahraničních cest publikované např. ve Zprávách veřejných technických a ve Stavbě.



Arne Hošek
Foto archiv

Důležité odborné zázemí našel Hošek na Hamburském psychologickém institutu, kde pod vedením prof. G. Anschütze probíhaly výzkumy vnímání barvy a tónu. Zúčastnil se všech čtyř kongresových jednání (1927, 1930, 1933, 1936), která vytvářela platformu pro setkání umělců různých oblastí a pro prezentaci jejich experimentální tvorby. Hostem zde byl – do nástupu nacistů – např. Anschützův přítel Oskar Fischinger. V roce 1930 přednesl Hošek na kongresu přednášku *Elemente der Allkunst*.¹³⁾ Spolu s Hoškem se účastnil kongresu i sochař a architekt, představitel kinetismu Zdeněk Pešánek, který zde doprovodil předvedení svého barevného klavíru přednáškou *Bildende Kunst vom Futurismus zur Farben- und Formkinetik*. Zřejmě i pro Pešánka měl hamburský program význam, jak o tom svědčí jeho citace přednášky Ludwiga Hirschfeld-Macka v knize *Kinetismus*.¹⁴⁾ V dalším roce se Hošek zúčastnil mezinárodní soutěže na téma *Die Erneuerung der Bühne*, pořádané v souvislosti s hamburským kongresem. Jeho projekt *Divadlo-Studio*, který získal II. cenu, pro-

vázal komentář „Poznámky k obnově jeviště“. Na základě exkurzu do historie divadelních scén se zabýval vztahem architektonického řešení prostoru a jeho akustických kvalit. Požadoval ohled na „ladění prostoru“, tj. na vytvoření akustické rezonance mezi jevištěm a hledištěm.¹⁵⁾

V Hamburku se Hošek také seznámil se švýcarským malířem, hudebníkem a synestetikem Charlesem Blanc-Gattim¹⁶⁾ a zapojil se pak do činnosti mezinárodní skupiny „malířů hudby“ („Les Artistes musicalistes“), ustavené v Paříži roku 1932. Členy výboru byli např. básník Paul Valéry, hudební skladatelé Arthur Honneger a Maurice Ravel. Hošek se přičinil o publikaci manifestu nově

13) Přednáška byla publikována in: „Farbe-Ton-Forschungen“ 1931 (Hamburg), česky pod názvem: *Základy všeumění*. „Klíč“ 1, 1930 – 1931, s. 4 – 10.

14) Zdeněk Pešánek, *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba)*. Praha 1941.

V této knize zmiňuje Pešánek, v podstatě jako historickou reminiscenci, synestetické pokusy, kdy jmenuje zejména Eggelingovy práce. O bližších stycích Hoška a Pešánka pak vypovídá skutečnost, že publikace *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jöny Pešánkových na transformační stanici Edisonově v Praze*, vydaná nákladem Elektrických podniků hlavního města Prahy na podzim roku 1930, obsahuje zkrácený Hoškův text *Hudba barev a tvarů*.

15) Arne Hošek, *Poznámky k obnově jeviště (Quelques notes sur le renouvellement de la scène.)* „Stavba“ 13, 1936 – 1937, s. 90n.

16) Charles Blanc-Gatti byl tajemníkem spolku „Les Artistes musicalistes“. V roce 1934 publikoval Blanc-Gatti knihu *Des sons et des couleurs* a v roce 1939 natočil ve Švýcarsku s využitím Fučíkova *Pochodu gladiátorů* animovaný muzikalistický film CHROMOPHONY.

ustavené skupiny v časopisu Klíč¹⁷⁾ a o uspořádání výstavy této pařížské skupiny na podzim roku 1935 v Praze.

Významným zdrojem Hoškových teoretických i experimentálních prací byly také jeho osobní synestetické prožitky.¹⁸⁾ Rozeznával tzv. synopsis – barevné a tvarové představy/obrazy při hudbě, recitaci apod.; fotismy – výtvarná zachycení/zobrazení těchto představ; fonismy, hudební pocity provázející umělecký zážitek, např. poslech básně, pozorováním forem výtvarného umění apod. Architektonické stavby, prostory a styly popisoval Hošek hudebními pojmy a zaznamenával je notovými zápisy.

Hudební dojmy Hošek naopak projektoval do orfistických akvarelů a pastelů.

„Hudba v barvách a tvarech,“ psal Hošek v katalogu ke své výstavě v roce 1934, „v širším slova smyslu je uměním, jež vyvěrá ze vzájemných vztahů jednotlivých smyslů a z jejich vjemů. Není absolutní hudbou, není básní, ani malířstvím, sochařstvím, ani architekturou. Řadíme-li k těmto uměním tanec, herectví a **film** [zvýr. E. S.], nepatří k žádnému z nich, ale přes to je ve všech obsažena [...]. Dnes, kdy pohyb s obrazem se pojí čím dále tím více v jeden celek, dosáhlo toto umění značné samostatnosti a dospělo již k *výtvarné realizaci*, jež vytvoří novou epochu zejména v inscenaci a **ve filmu** [zvýr. E. S.]. Z možností, jež poskytuje deváté umění, ukazuje moje výstava realizaci obrazovou.“¹⁹⁾

Hoškova muzikalistická výtvarná tvorba se nesetkala v českém prostředí s ohlasem a také jeho scénické návrhy²⁰⁾ se nerealizovaly. Daleko větší ohlas získal Hošek, jak jsme již zmínili, v zahraničí. K zařazení Hoškovy výtvarné tvorby do kontextu českého abstraktního umění došlo až na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století, kdy byl připomenut i jeho přínos architektonický.²¹⁾

Hoškův zájem o „melodii prostoru“ vedl i k jeho zájmu o akustiku, zejména o akustické řešení divadelních a filmových sálů. Stal se významným expertem pro posuzování akustických úprav a společně s architekty bratry Šlapetovými se účastnil přestavby kina Alfa v Moravské Ostravě. Předjímal také budoucí možnosti elektronické hudby a zapojení zvukových zařízení do prostoru tak, jak jsme toho dnes svědky např. v moderních sálech.

Svůj názor na zvukový film vyložil Hošek na konci třicátých let ve studii *Hudba a stavební akustika*. Zdůraznil, že „v divadle jsou řeč, zvuk a hudba rovnocennými složkami, jímž připojené zrakové dojmy mají dodati srozumitelnosti a životnosti. Ve zvukovém filmu jest zrakový dojem na prvním místě a hudba jest jeho pouhým doprovodem. Film, sám nehmotný, vyžaduje odhmotnění hudby, bude tím plastičtější, čím více bude hudba neprostorová. Tento požadavek pro filmovou

17) *Les Artistes musicalistes. Manifest pařížské výtvarnické skupiny*. „Klíč“ 2, 1931 – 1932, s. 220 – 222.

18) Jeho synestetické představy vznikly zřejmě jako důsledek zdravotního poškození za první světové války, kdy sloužil u dělostřelecké baterie s dalekonosnými děly. Průběh svých sluchových a zrakových zážitků popsal Hošek v textu *Souvislost barev a tónů*. Rukopisná kniha – litografovaný text přednášky na Kreslířském kongresu v Praze 1928. Národní galerie v Praze. Přetištěno in: *Acta scaenographica. Prolegomena scénografické encyklopedie*. Část 7, 1971, s. 37.

19) A. H o š e k, *Hudba v barvách a tvarech. Soubor prací A. Hoška od 21. září do 4. října 1934. Topičův salon, Národní třída, Praha*. Katalog výstavy. Neustránkováno.

20) Pro Národní divadlo navrhoval scénické řešení *Hoffmannových povídek* J. Offenbacha, *Julie aneb Snáře* od G. Neveuxe a další, bohužel návrhy se většinou nedochovaly.

21) V roce 1988 zařadili pořadatelé z Galerie hl. města Prahy do výstavy „Linie, barva, tvar“, která se uskutečnila v Domu U kamenného zvonu, také kolekci z Hoškova díla, kterou připravila a v katalogu uvedla Hana Rousová. Při příležitosti samostatné výstavy Arne Hoška v létě 1991, kterou uspořádala Galerie hl. m. Prahy, pak vyšel podrobný katalog výstavy, obsahující studii Hany Rousové o muzikalistické činnosti autora a Rostislava Šváchy, který zhodnotil jeho práce architektonické.

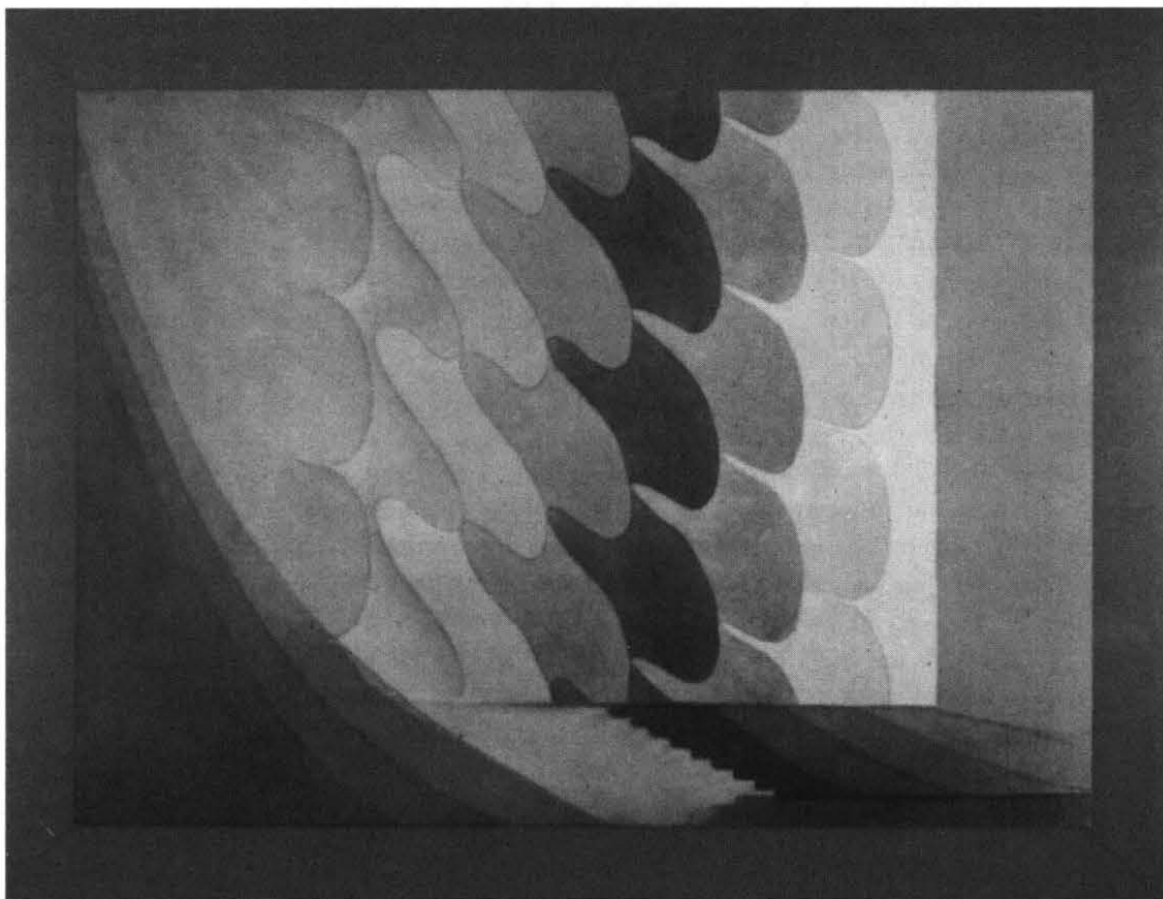
Ch. W. Gluck, *Armida* (1933)

Foto archiv

hudbu bude ovšem kladen i na plastický film. Elektrickou hudbu lze též provozovati bez zvukové rezonance – bez plastiky – a toho lze dosáhnouti vyloučením alikvotních tónů. Nastává tím jisté zplošnění hudby, jež je ještě patrnější v kreslené hudbě (např. Fischinger, Pfenninger atd.). Uměle vykonstruované, v přírodě neexistující zvuky jsou jakoby předurčeny pro odhmotněnou hudbu budoucího filmu.²²⁾

Hudbě ve filmu příslušela podle Hoška významná role. Již v roce 1928, když upozorňoval na souvislosti hudby s výtvarným uměním a souvislosti harmonie, barvy a prostoru, připomenul, že „i film může být povznesen na vyšší úroveň tím, že bude podávati reprodukci barevných jevů sloučených s hudbou“.²³⁾ V poznámce zazněla nepřímá také kritika úrovně filmové produkce. Ve svých statích *Kompozice, umění, film a divadlo* (1934)²⁴⁾ a *Poznámky k estetice filmu* (1939) se pak k problému nízké úrovně filmu znovu vracel. Příčinu viděl v produkčním systému, který vyžaduje vysoké hmotné (ekonomické) náklady a který je vázán na ohlas publika. „Tento úspěch nebývá dosud podmíněn jen uměleckými hodnotami. Vytvořením hodnotných filmů není tedy ještě zajištěna rovnováha mezi jejich technickým, hmotným a uměleckým úspěchem.“²⁵⁾

22) A. Hošek, *Hudba a stavební akustika*. „Architektura“ 1939, s. 157 – 162, cit. s. 158.

23) A. Hošek, *Souvislost barev a tónů*, s. 3.

24) A. Hošek, *Kompozice, umění, film a divadlo*. In: „Magazin dp“ 1933 – 1934, č. 9, s. 277 – 279.

25) A. Hošek, *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40“. Sezona 1939 – 1940. Časopis pro umění, 24. října 1939, s. 15 – 18.

V této souvislosti vyslovil poněkud utopickou myšlenku zvýšit kvalitu obecenstva filmem o filmové estetice. Hodnotíme-li ovšem jeho námět v kontextu osvětových tendencí avantgardních kulturních institucí první republiky, jako byla třeba Družstevní práce či Burianovo divadlo D 34, nezní Hoškův návrh na natočení filmu o filmu tak fantasticky.

Hoškovy *Poznámky k estetice filmu* neobsahují žádné bibliografické odkazy. Lze předpokládat, že Hošek i v této oblasti měl určitý odborný přehled, avšak text byl zřejmě výsledkem především jeho vlastních úvah. V jeho koncipování si nečiní nárok na systematické zpracování tématu.

Nejprve vymezuje rozdíly divadla a filmu. Podle jeho názoru plní film, díky své reprodukční povaze, spíše funkci obdobnou knize. Jak však upozorňuje v další kapitole Prvky filmové tvorby, existují mezi knihou a filmem také rozdíly – jež spatřuje v rozdílné komunikační situaci: vzhledem k tomu, že se film obrací k většímu počtu osob současně, musí mít schopnost větší přístupnosti, resp. širší sdělovací možnosti.

Jako architekt si Hošek všímá rozdílů prostoru ve filmu a na divadle. Upozorňuje na vnitřní prostorovost filmu, získanou rozvojem fotografické techniky a na možné plastické kvality filmového obrazu, kdy přestává rozdíl mezi prostorem a plochou. Vazba jednotlivých filmových pohledů podléhá podle Hoška stejným hudebním zákonům jako část hudební skladby. (I když v této pasáži poukazoval na výsledky ruského filmu, pojem „montáž“ nevyužil a zůstal věrný svému jazykovému stylu.) Film by se měl stát „optickou hudbou“, jež působí i na vývoj filmového děje.

Rozdíly v působení synestézie, spojování zrakových a sluchových vjemů, vedou k rozdílné funkci hudby a zvuku na scéně a ve filmu. „Mluvený a hudební doprovod měly doplnit jen to, k čemu nepostačuje obraz. *Filmový obraz a hudba i slova jej doprovázející nejsou souběžné, toliko se doplňující*. Proto je nutné uvažovat o tom, kdy má zraková složka převládat nad složkou sluchovou a naopak.“²⁶⁾ Hošek si uvědomuje, že dramatickosti ve filmu je možno dosáhnout pouhým obrazem za absence zvuku. Naopak využití symfonické hudby může v některých případech spíše zdůraznit nízkou vypovídací hodnotu filmového obrazu.

Zatímco ve filmu vzniká dojem na základě protikladu jednotlivých vjemů, tzn. jakéhosi „odčítání“, pak u divadla se sluchové a zrakové vjemy doplňují a „sečítají“.

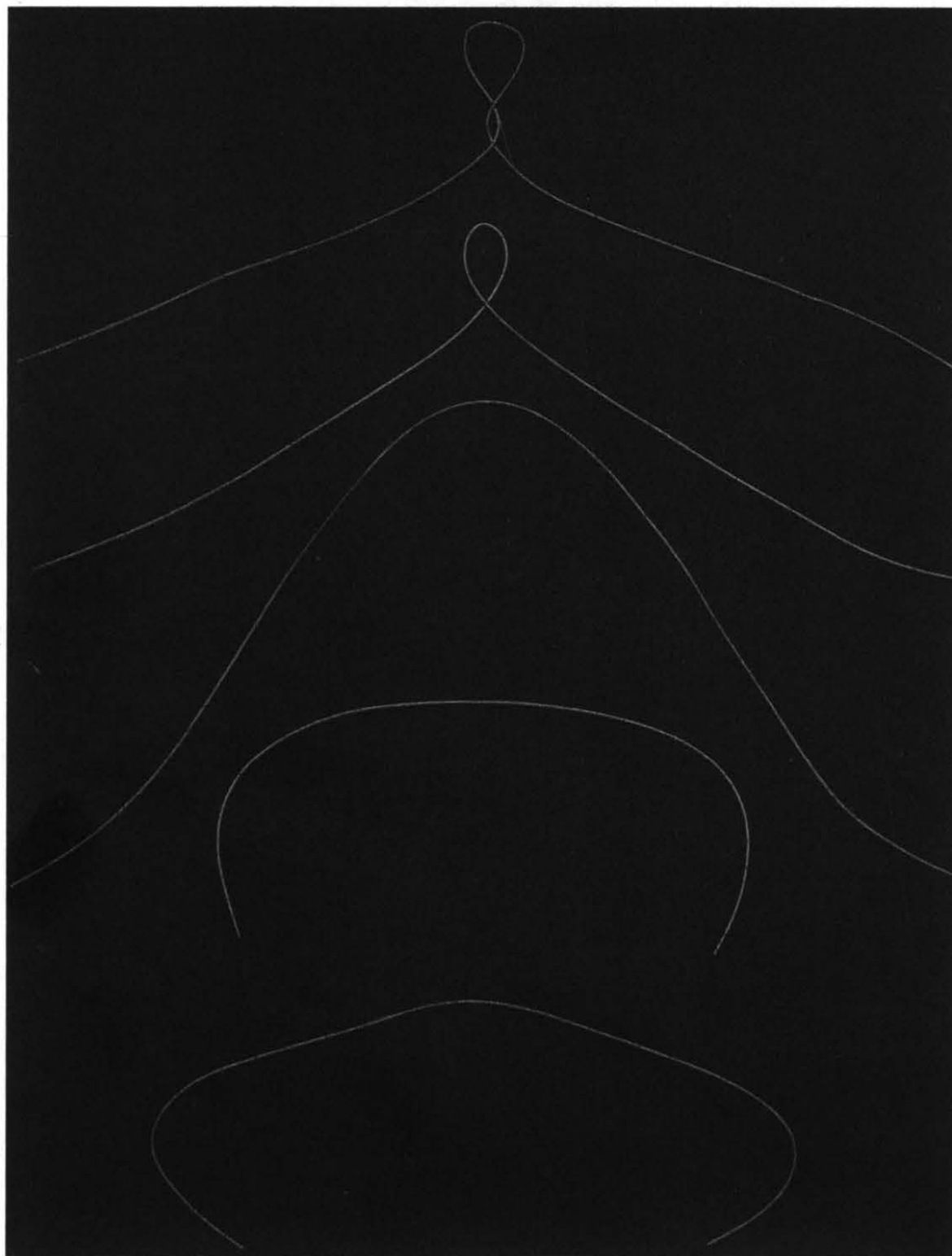
Důležitý je také jeho poukaz na funkci „dynamiky šumů“ – tj. na funkci ruchů. Společně s poznámkou o nutnosti technického zpracování lidského hlasu a o problémech synchronizace zvuku a obrazu (viz kapitola Tón a obraz) předjímal tak Hošek základy zvukové dramaturgie filmu.

Arne Hošek také považoval za nutné formulovat význam filmové techniky pro vznik díla. Paradoxně spatřoval hlavní roli filmové techniky v jejím „zneviditelnění“, tzn. ve stavu, kdy nebude technika limitujícím faktorem a kdy naopak umožní realizaci individuálního estetického výrazu tvůrce. Soudíme, že se v tomto postoji odrážela letitá Hoškova zkušenost s funkcí technologie a techniky ve stavebnictví a jejich rolí ve vývoji architektury vůbec.

V kapitole Prvky filmové tvorby si Hošek mj. všímá specifických možností pohybu ve filmu: pohybu filmovaného předmětu a pohybu filmové kamery, jejich možných vztahů a důsledků jejich vzájemných relací pro prostorovost a plasticitu filmu. Pro recepci pak má význam také rytmus pohybu a vztah jednotlivostí (detailů) vzhledem k výslednému chápání celku. Právě tento typ narače, vytvářející význam na základě kombinace nejrozličnějších prvků, odlišuje podle Hoška film od disciplín výtvarného umění. Ty totiž vnímáme přímárně jako celek.

V části věnované vážnosti-veselosti a grotesce uvažuje Hošek o tom, že filmy založené na herecké mimice, jako např. Chaplinovy filmy, ztrácejí ve zvukovém filmu svou působnost. Groteska „vzniká z neskutečných nemožností“, na rozdíl od veselohry, která se pohybuje jen v rámci možných, byť přehnaných možností. Groteskosti, vytvářené filmovou technikou, využívá groteska kreslená.

26) Tamtéž, s. 16.



Hudební motiv (nedatováno)

Foto archiv

V závěru stati se autor věnuje pohybu a absolutnímu filmu. Na základě biografických informací lze soudit, že Hošek experimentální produkci své doby znal a že jej absolutní film, tak jako například Miroslava Ponce či Zdeňka Pešánka, zajímal. Přednost filmu před absolutní/abstraktní

malbou spatřoval v tom, že může vtáhnout diváka „do víru pohybu“. Vnímání pohybu – jak upozorňoval – není závislé na přírodní perspektivě filmu. „Realistický film pohybovou inspiraci vyjádří jen nedokonale, poněvadž je připoután více k realitě obrazu, než k pohybu. I pohybuje-li se kamera zároveň s předmětem, zůstává filmovaný pohyb jen optickou představou. Absolutnímu filmu jde o to, abych vzbudil skutečnou představu pohybu, nezávislou na realitě obrazu.“²⁷⁾ Hošek tak do jisté míry rozváděl Teigovy úvahy o možnostech a mezích abstraktního a „čistého filmu“.²⁸⁾

Ve svých *Poznámkách* Hošek také naznačil možnosti filmu jako prostředku pro vyjádření abstraktních pojmů a pocitů. Jak si tento typ filmu představoval, lze odvodit z nedokončeného nárysu scénáře *Zdravý život*²⁹⁾. Strojopisný text se zachoval v maketě publikace o Arne Hoškovi, která se nachází v nezpracované pozůstalosti Miroslava Kouřila.³⁰⁾

Nedatovaný rukopis scénáře/libreta *Zdravého života* tvoří 34 strojopisných stran. Vzhledem k tomu, že se některé formulace komentáře shodují s *Poznámkami k estetice filmu*, předpokládáme, že oba texty vznikaly víceméně současně, tzn. v druhé polovině třicátých let. K scénáři je přiložen jeden a půl stránkový strojopis *Poznámky k filmové trilogii „Zdravý život“*. V komentáři autor zdůraznil, že scénář je zatím ve stadiu příprav a že „realizace tak náročného filmu – ve kterém by se uplatnily všechny filmové techniky – není zajisté snadná [...]“.³¹⁾ Doufal však, že vývoj techniky postoupí a že bude možné plně uplatnit také barvu, zejména v částech absolutního filmu. V krátké explikaci tématu pak uvedl: „Zdravý život nutno chápati jako aktivní, tvořivý impuls, který spojuje tělo, duši, ducha, člověka a lidství. Obrazy nejrozličnějších odvětví mají za úkol dokázati, že není možno dosáhnouti tohoto stavu schopného dalšího vývoje bez umění a dobové nábožnosti.“³²⁾

Levá strana scénáře zachytila Hoškovy úvahy, které měly částečně přejít do budoucího komentáře, pravá strana popis filmových obrazů (i když tento systém nebyl vždy důsledně dodržen).

Jestliže poetistická generace let dvacátých usilovala především o tvar lyrické filmové básně, pak Hošek se vyskytoval na opačném pólu: ověřoval tvar filmové úvahy, eseje. Montáží filmových obrazů, citací hudebních motivů a průvodním slovem představoval svůj pohled na současný svět a na cesty k jeho nápravě. Ne tedy pokus o báseň, ale o filosofický traktát.

Text scénáře/libreta se člení do tří částí. Základním obrazem – leitmotivem filmu – je Foucaultovo kyvadlo v Museu umění a řemesel v Paříži. I když „není tak citlivé jak kyvadlo lidské duše, které přesně zaznamenává nejjemnější otřesy“³³⁾, vytváří Hoškovi nosný symbol času, pohybu,

27) Tamtéž, s. 18.

28) Karel Teige, *K estetice filmu*. „Studio“ 1929, č. 6 – 10, cit. dle P. Král, c. d., s. 162n.

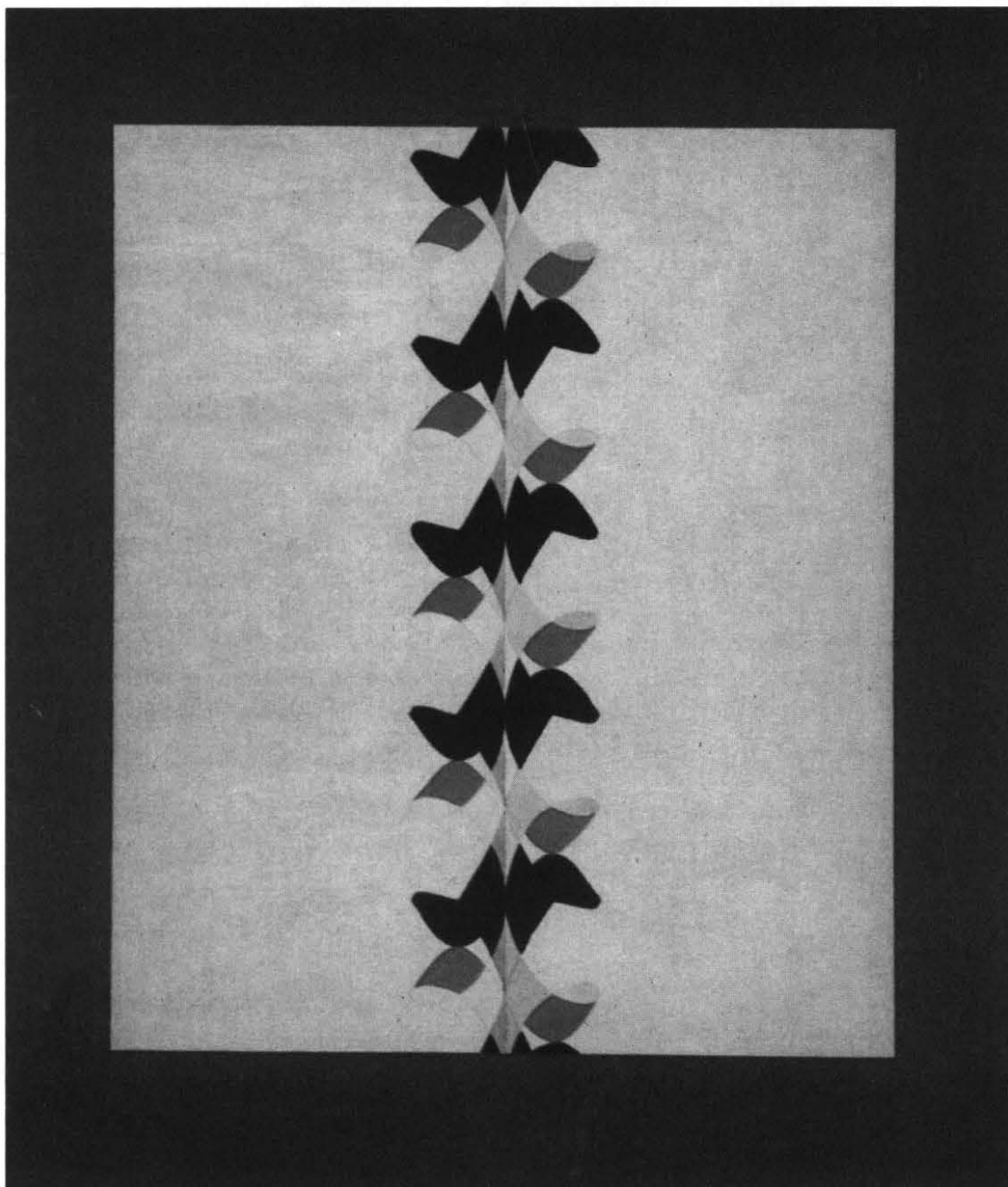
29) A. Hošek, *Zdravý život*. Nedatováno. Viz nezpracovaná pozůstalost Miroslava Kouřila, PNP, Staré Hradky.

30) Kromě scénáře *Zdravý život*, s úvodní explikací A. Hoška (*Poznámky k filmové trilogii „Zdravý život“*), měl 48. svazek edice Knihovny divadelního prostoru zahrnout tyto texty: *Poznámky k estetice filmu* (studie z Programu D40), *Kompozice, umění, film a divadlo* (z Magazínu dp 1934), *Kulturní význam synestese a Zlomky* (přiložené rukopisné poznámky o filmu a divadlu). Zařazena měla být reprodukce výtvarné kompozice *Filmová studie – Vodorovný a svislý pohyb modré a fialové barvy* a další synestetické obrazy a plastiky z let 1940 až 1941. Do publikace měly být zařazeny i části z Hoškových deníků a uzavírat ji měl vydavatelův doslov a rejstřík. V maketě jsou založeny pouze Hoškovy strojopisné texty a kopie několika listů rukopisných deníků, ostatní jmenované části měly být zařazeny dodatečně. Publikace měla vyjít v roce 1946. Srov. nezpracovaná pozůstalost Miroslava Kouřila. PNP, Staré Hradky.

31) A. Hošek, *Poznámky k filmové trilogii „Zdravý život“*, s. 1.

32) Tamtéž.

33) Tamtéž, s. 2. Rukopisné úpravy strojopisu patří redaktorovi edice, a proto při citacích uvádíme původní znění.



Tvar tóniny při neměnném rytmu (nedatováno)

Foto archiv

prostoru a je využíváno k výtvarným metamorfózám i jako prostředek interpunkce a skladebný prvek.

Ne vždy je Hoškův text zcela srozumitelný, ne všechny popisy obrazových metamorfóz a symbolů umíme dešifrovat, neboť autor vycházel ve svých úvahách ze světa teosofických nauk a představ. Nehledě na tento odstup však nelze upřít výtvarnou zajímavost mnoha naznačeným sekvencím.

Jako příklad několik citací:

Obrazy

Kyvadlo ukazuje všechny své pohyby a kreslí je do plochy písku. Později se tato plocha sama pohybuje a rodí se v ní různé ozdobné tvary.

Místo jednoho se objeví větší počet kyvadel, které se pohybují určitým rytmem. Ozdoby na pohyblivé ploše postupně bohatnou až zmizí.

Kyvadla a jejich ozdoby uvolní místo ozdobám kameninovým, indickým, gotickým, barokním atd.

Zrození se idee

Kdysi se tomu říkalo intuice.

Pohyby nekonečného počtu vln: vln, které se různými směry křížují. Polovička těchto vln je osvětlená, druhá tmavá.

Najednou se od nich odpoutá světelné těleso. Vzdůstá a mění se v různé tvary, tak jako kaleidoskop.³⁴⁾

Do představ západního světa vnikají symboly Východu. Ostatně Hošek již od dvacátých let odkazoval na asijská umění, v nichž nalézal potřebnou rovnováhu a klid, a východní filosofie a náboženství jsou také nedílnou součástí synestézie.

Obrazy

Kruhy jsou nahrazeny asijskými obrazy, antickými obrazy Buddhy, v nichž opět rozpoznáváme ony kruhy.

Do pohybů kruhů se mísí přetělování duší, které se nám zjeví v podobě dívky, ryby, ptáka, keře, starce, také evangelistů s jejich zvířaty.³⁵⁾

Tak jako měly mít významnou funkci hudební citace (např. de Arezzo, Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, hudba asijská, elektronická makro a mikro-hudba aj.), měly samostatné významové celky vytvářet i citace výtvarných děl (Giotto, Ghiberti, da Vinci, Tintoretto, Rembrandt, Rubens, Rodin, futurističtí i kubističtí malíři aj.). Časté bylo i využití řeči architektonických motivů – možností filmové kamery, její optiky a pohybu, pro prezentaci stacionárních objektů:

34) Tamtéž, s. 3.

35) Tamtéž, s. 9.

Obrazy

Řada obrazů, které ukazují budovy nejprve v normální perspektivě, která se postupně mění, až jsou na konec stavby promítnuty ortogonálně...

Obrazy s různými pohyby (např. závody kolotoče atd.), aby se dokázala měnivost času. Obrazy se stejnými zpomalenými a zrychlenými náměty, které mají vzbudit zdání rytmu hudby.³⁶⁾

[...]

Obrazy

Obraz moderního mostu, jehož oblouky se podobají sinusoidálnímu tvaru.

Pozdní gotické stavby se sesunou a jsou nahrazeny stavbami renesance, které zdůrazňují horizontální linii. Tyto jsou vyfotografovány konvexními a konkávními optickými čočkami, konečně také normálně, aby se dokázalo, jak to zesílení, tak také ztenčení.³⁷⁾

[...]

Obrazy

Skleněné stavby, odrážející sklo, email, celý soubor jevů odrážení světla stvořená moderní technikou.

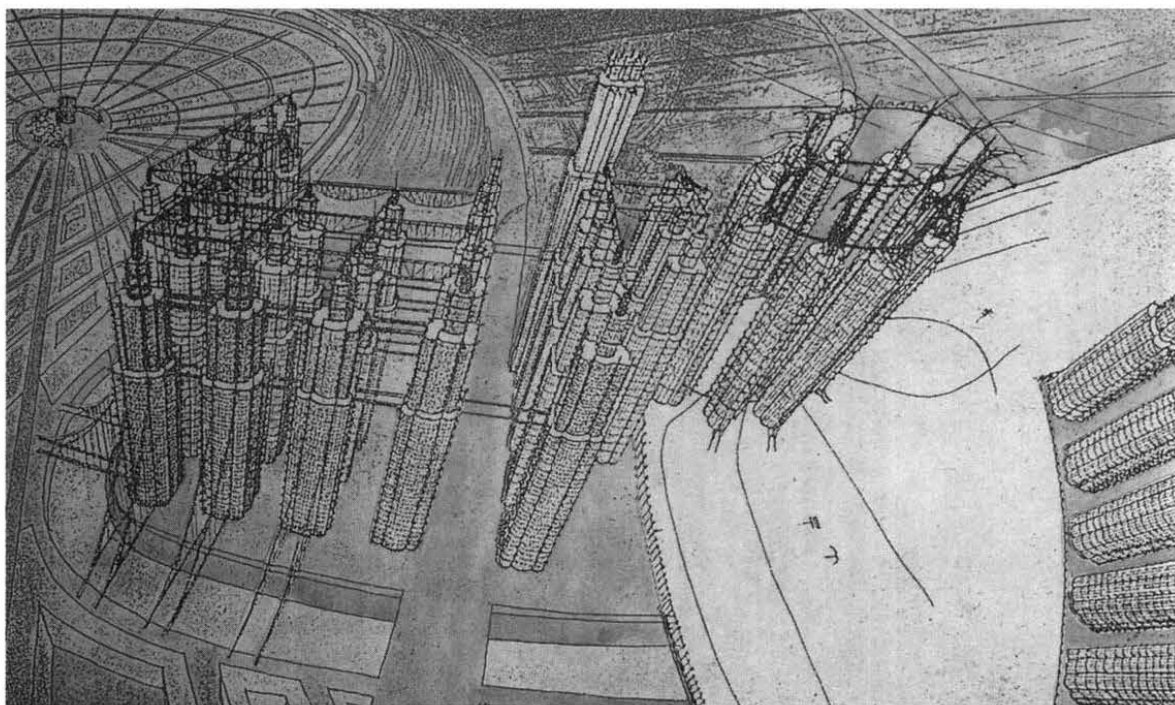
Po tom Dürerova „Melancholie“ a obrazy, které představují děje svobodné duše v abstraktních formách – díla, která znamenají svět současného umění.³⁸⁾

Při realizaci filmu chtěl Hošek využít možností makro- i mikrofotografie (např. mikroskopickou fotografii vnitřku živé rostliny, plodu, kovů apod.), rentgenovou kinematografii, pro objevování tvarových analogií organických i anorganických struktur a lidských útvarů volil formu prolínání obrazů apod. Využíval i možnosti změny frekvence snímání obrazu (např. při demonstraci tří „Zenonových problémů“ měl být pohyb maratonského běžce zpomalen a naopak pohyb želvy zrychlen apod.). Film měl být realizován kombinací filmových technik, včetně techniky kresleného filmu. Poetika Hoškových představ je unikátní, někdy bizarní a těžko zařaditelná.

36) Tamtéž, s. 20.

37) Tamtéž, s. 21n.

38) Tamtéž, s. 23.



Město budoucnosti (1927)

Foto archiv

Někde připomíná snový surrealismus...

Rej dívek, plovoucích ryb, poletujících ptáků a keřů, předvedených ve všech čtyřech ročních obdobích.³⁹⁾

...někde poetistickou sekvenci z rodu např. Pojarova animovaného PARAPLÍČKA:

*Hračka, malá krabíčka, jejíž víko se najednou otevře a z ní vyskočí panák. Později se změní v dvorního šaška.
Vedle této hračky je skutečná skříňka tvarů krychle, v níž spatřujeme zlatý ciselovaný předmět, který má tvar zvonu. Skříňka se změní ve věž, zlatý předmět v antický zvon dosud bez srdce, na který nutno tlouci zvenčí. Konečně se dvorní šašek změní v clouna a antický zvon v pohyblivý zvon se srdcem.⁴⁰⁾*

Lze shrnout: nejpůsobivější je Hoškův scénaristický popis filmových obrazů tam, kde autora vedly především jeho výtvarné a muzikální představy.

39) Tamtéž, s. 23.

40) Tamtéž, s. 27.

Arne Hošek film nerealizoval. Ostatně díky rozsahu materiálu lze předpokládat, že při koncipování textu o realizaci příliš neuvažoval a že jej považoval pouze za určitou vizi možností filmového média. Podobnou, jakou vytvořil pro oblasti architektury ve svém ojedinělém utopickém návrhu *Město budoucnosti*.

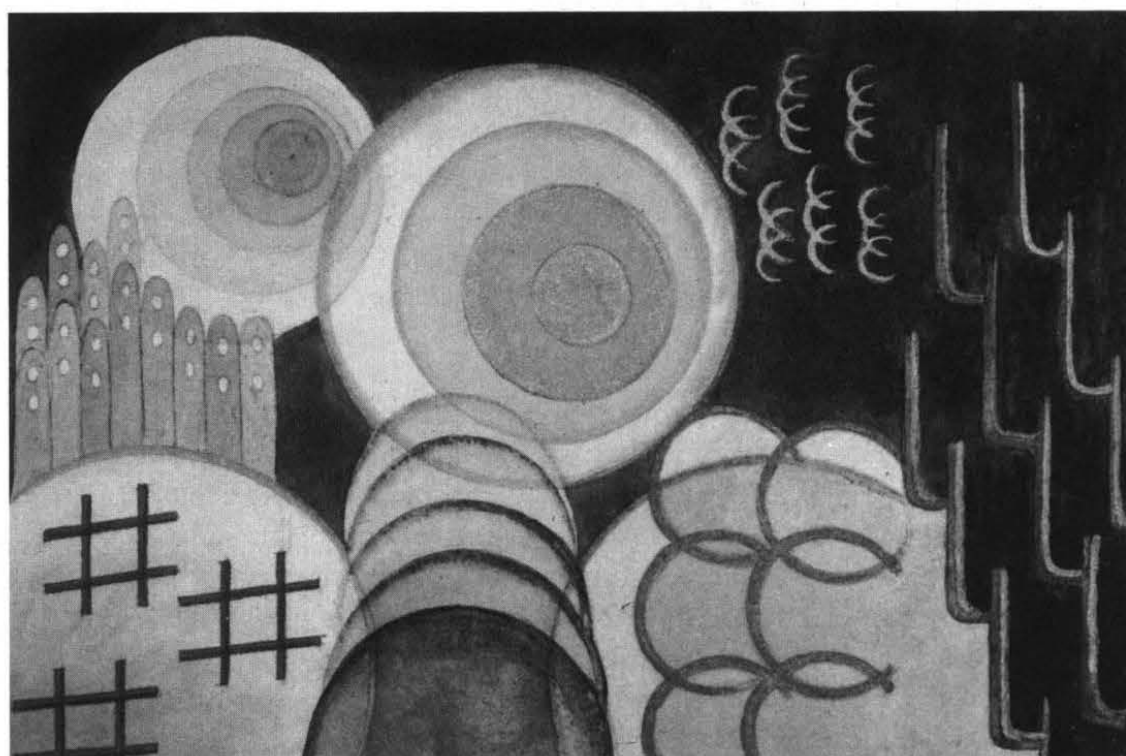
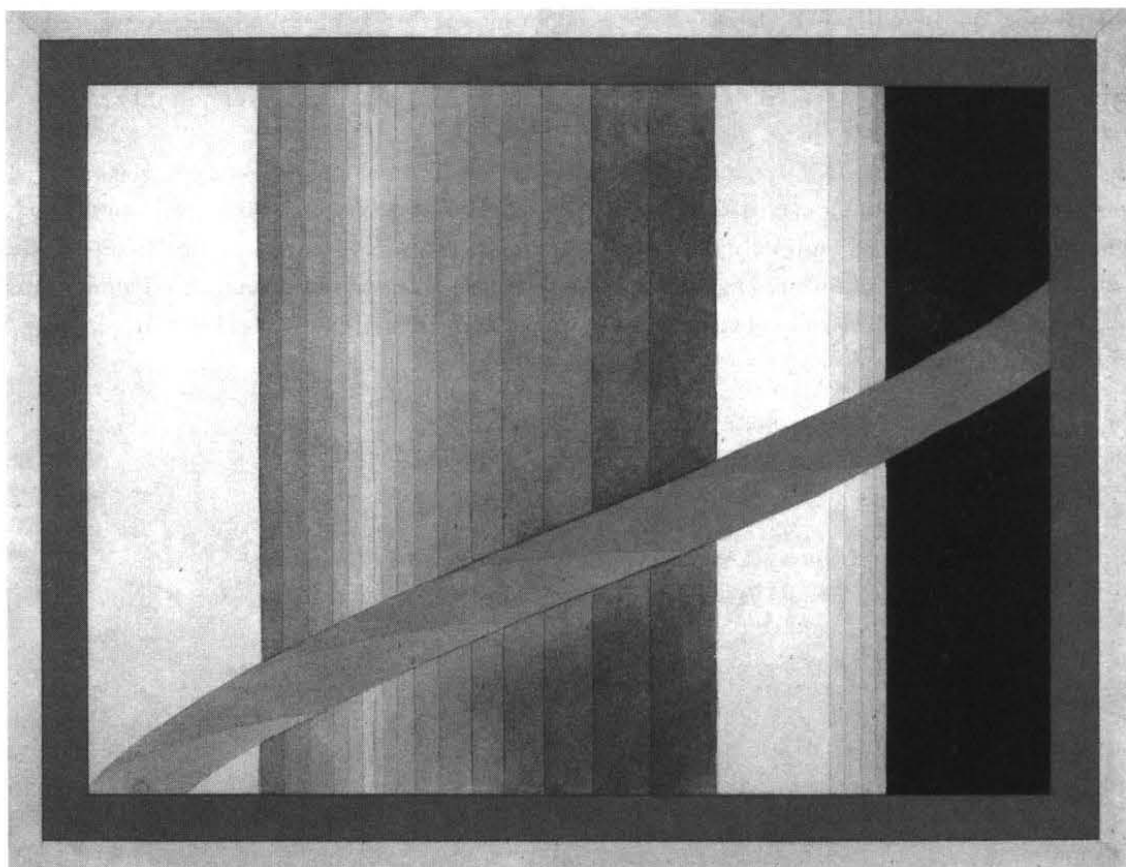
Když v roce 1941 hodnotil Miroslav Kouřil Hoškovo rozsáhlé celoživotní snažení, napsal: „Jeho přemýšlení o vztahu filmu a synestézii zůstalo jen osobního rázu; několik rozhovorů s praktiky barevného filmu, se zvukaři (zajímaly ho praktické pokusy „hrajícího“ profilu předmětu a reprodukce kresleného pásku zvuku) a pokus o libreto je vše, co v tomto oboru vykonal. Ale i v tomto mále je ohromné bohatství myšlenek a podnětů nové tvorby. Důležitý je jeho názor, který ve filmu i v divadle pozvedal účast hudby a musický základ těchto umění...“⁴¹⁾

Eva Strusková

*Autorka děkuje za spolupráci arch. Eriku Hoškovi
a PhDr. Alici Štefančíkové z Galerie Benedikta Rejta.*

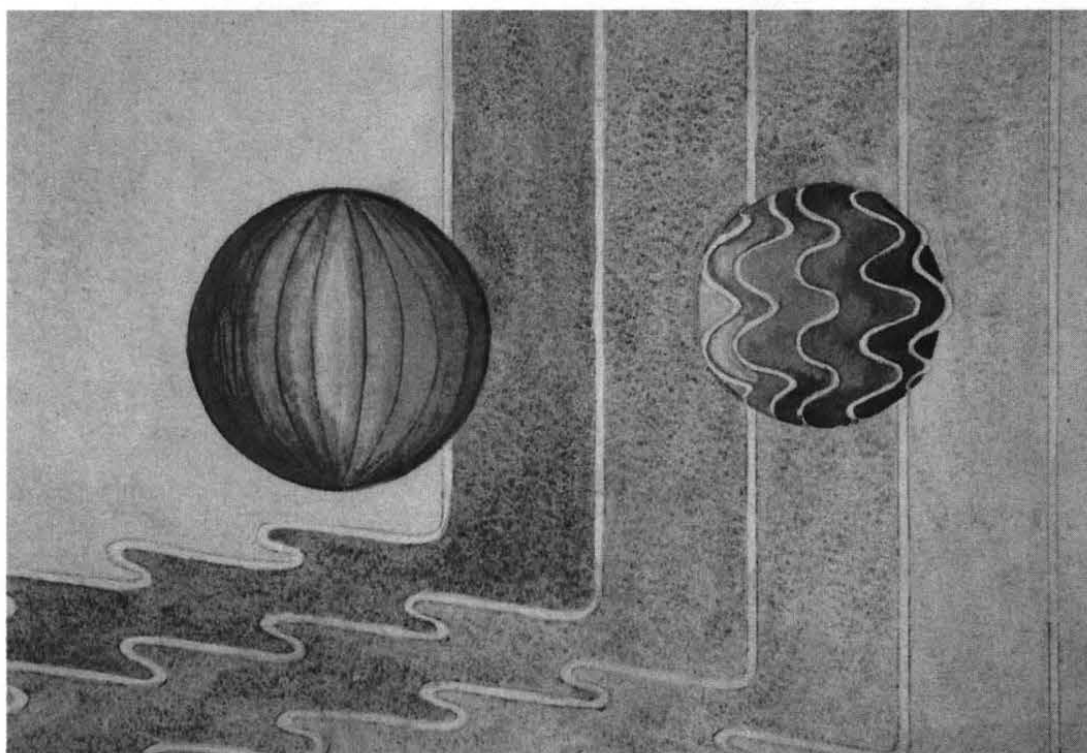
41) Miroslav Kouřil, *Dílo Arnošta Hoška*. „Architektura“ 11. 3. 1941, s. 266.

ILUMINACE
Eva Strusková: Arne Hošek a film



J. Offenbach, Hoffmannovy povídky (1931)
Zvony (nedatováno)
Foto archiv

ILUMINACE
Eva Strusková: Arne Hošek a film



J. Offenbach, Hoffmannovy povídky (1931)
F. Chopin, Imprese z Balady g-moll (nedatováno)
Foto archiv