

Články

URBANISTICKÉ SYNERGIE

*Propagace plánovaného bydlení
a filmová avantgarda 20. let v Německu*

Thomas Elsaesser

Pojmenování problému

Kinematografie a architektura – jak přirozeně jdou tyto dva pojmy dohromady! Existuje mezi nimi jakási takřka samozřejmá spojitost, jež je téhož druhu jako spojitost mezi kinematografií a prostředím velkoměsta, projevující se v širokém záběru sahajícím od filmu METROPOLIS po BLADE RUNNERA, od BATMANA po MATRIX, od TAXIKÁŘE po SPIDER MANA a od MINORITY REPORT po PANIC ROOM, přičemž dva posledně jmenované snímky ožívují paradigma dozoru nad soukromým životem jednotlivce, které již dříve ztvárnil Fritz Lang (vedle METROPOLIS a VYZVĚDAČŮ z dvacátých let lze v této souvislosti za klíčové označit filmy ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSE z počátku třicátých let a TISÍC OČÍ DOKTORA MABUSE z roku 1960).

Uvažujeme-li obdobným způsobem o spojitostech mezi avantgardní architekturou, pro niž se vžil termín „mezinárodní modernismus“ (představovaný Le Corbusierem, Miesem van der Rohe, Brunem Tautem, Martem Stamem či Walterem Gropiusem), a avantgardou v oblasti kinematografie, k níž se řadí takové směry jako francouzský kubismus, německý expresionismus či ruský konstruktivismus a tvůrci jako Marcel L'Herbier, Sergej Ejzenštejn, Joris Ivens, Walter Ruttmann, Henri Storck a Dziga Vertov, dospíváme k předpokladu, že jejich vzájemné osobní a profesionální vazby tu svědčí o hlubších spojitostech. Tyto spojitosti se projevily i na dvou setkáních, jež od té doby nabyly bezmála alegorického významu; obě se konala v La Sarrazu, soukromém zámeckém sídle ve švýcarských Alpách, na pozvání Hélène de Mandrotové. První z nich proběhlo v roce 1928 a vedlo k založení CIAM (Congrès International des Architectes Modernes, Mezinárodní kongres moderních architektů), druhé, v září 1929, vyústilo v ustavení CICIM (Congrès International du Cinéma Indépendent Moderne, Mezinárodní kongres nezávislé moderní kinematografie).

Při detailnějším pohledu ovšem, soustředíme-li se například na Německo v letech vémarské republiky a zaostříme-li pozornost, jak už bylo naznačeno výše, na problematiku velkoměsta, urbanismu, plánování a bydlení, spíše než na působení architektonických vizionářů typu Le Corbusiera a vizí typu Athénské charty, zjistíme, že faktické styčné

plochy mezi architekturou a kinematografií – tam, kde skutečně vznikly – zahrnují nesmírně složité a vrstevnaté diskursivní pole, jež navíc komplikuje paradoxní povaha vztahu mezi narativními a nonfiktivními filmy, zabývajícími se architekturou, problematikou velkoměsta a urbanistických celků.

V souvislosti s vyjasňováním, ale také komplikováním vztahu mezi filmem a architekturou se tu vzájemně střetávají tři různé diskursy:

- diskurs o *Bauen* (stavba, budování) v (německém expresionistickém) filmu;
- diskurs o *Wohnen* (bydlení) jakožto klíčový námět (německého *Neusachlich*) filmu;
- diskurs o „Bauen und Wohnen“ jakožto program hnutí „Das Neue Bauen“ usilující o reformu životního stylu.

Má teze by se přitom ve zkratce dala formulovat tak, že za zdánlivým neúspěchem onoho revolučního programu, jež s sebou neslo hnutí „Bauen und Wohnen“ (a „Das Neue Bauen“), se patrně mohl skrývat „úspěch“ nové propagační strategie (*city branding* – politiky vývoje a uplatňování značky města), přičemž tu sehrála signifikantní, byť do-
zajista nikoli stěžejní úlohu kinematografie. Důsledky této specifické situace, v níž neúspěch jednoho znamenal úspěch druhého, jsou ovšem často kladeny do spojitosti s kinematografií jakožto klíčovým faktorem procesu, jenž bývá označován za „objevování moderního života“. Obecněji vzato pak zahrnuje ono vyvažování momentů úspěch-neúspěch-úspěch řadu posunů; konkrétně se jedná o následující:

- posun od produkce ke spotřebě (od hnutí usilujícího o reformu života jako takového k systému založenému na volbě životního stylu);
- nový symbolický vztah k materiálním předmětům, topografickým lokalitám i sobě samému (porůznu hanlivě označovaný jako reifikace, komodifikace či zbožní fetišismus);
- nový způsob vnímání času a prostoru (porůznu nazývaný postmodernita, hypermodernita či *experience economy*).

Bauen a kinematografie

Pojmy *Bauen* či *Bauten* a *Wohnen* takřka definují německou kinematografii v období výmarské republiky, jež se zpravidla člení na dva hlavní stylové proudy či hnutí – expresionismus a novou věcnost (*Neue Sachlichkeit*).

Téma *Bau(t)en* je v (hraných) filmech období výmarské republiky spojeno především s expresionistickou filmovou architekturou, zejména s filmy KABINET DOKTORA CALIGARIHO, METROPOLIS, GOLEM (architekt Hans Pölzig), nebo s výstavním pavilonem sklářského průmyslu Bruna Tauta *Das Glashaus*. V průběhu několika let po první světové válce se kinematografie může jevit jako výsostně podnětná tvůrčí laboratoř pro jinak nedostatečně zaměstnané architekty a extrémně ambiciózní divadelní scénografy, jak konstatoval v roce 1921 Siegfried Kracauer:

Nedobrovolné nicnedělání, které bylo už před řadou let vnuceno německým architektům, v nich nedokázalo potlačit touhu po velkých stavebních úkolech. Nemožnost vytvářet skutečné stavby žene umělce, jako je Pölzig, k tvorbě

expresionistické filmové architektury, zatímco fantastové jako Taut si vysnávají lehkovážné skleněné paláce a utopickou alpskou architekturu.¹⁾

Tématické uchopení *Wohnen* v (hraných) filmech z období výmarské republiky na druhé straně buďto typizuje ulici jakožto ono nebezpečné místo svodů, chtíče, chaosu a pokušení (ULICE Karla Gruna, ULÍČKA, KDE NENÍ RADOSTI G. W. Pabsta), nebo se zaměřuje na „Wohnungsnot“ (bytová krize) charakteristickou pro období po první světové válce, přičemž kritizuje slumy ze starých činžáků, nezaměstnanost a právo vlastníků domů na nucené vystěhování nájemníků (viz CESTU MATKY KRAUSENOVÉ KE ŠTĚSTÍ Piela Jutziho z r. 1929 a polodokumentární agitku KUHLE WAMPE, režírovanou Slatanem Dudowem podle Brechtova námětu, s hudbou Hannse Eislera, r. 1931). Z nonfikčních filmů lze jmenovat ZEITPROBLEME: WIE DER ARBEITER WOHNTE, rovněž od Dudowa (1930), a HLAD VE WALDENBURGU, opět od Piela Jutziho (1928).²⁾

Politické pozadí těchto filmů tvoří bytová krize v letech bezprostředně po skončení první světové války (1918–1920), která byla ve většině německých velkoměst opravdu drastická. Zejména dělnická třída, jež se vytvořila v procesu rozsáhlé předválečné industrializace (a jejíž příslušníci se v uplynulém období přesunuli z venkova do velkoměst coby nová proletářská pracovní síla pro továrny), často žila v opravdu krajně neutěšených bytových podmínkách a čtyři válečné roky (1914–1918) učinily naprostou přítrž jakékoli bytové výstavbě. V důsledku válečných reparací, inflace a zhroucení daňového systému však i v prvních poválečných letech přetrvával útlum snah o zahájení nových projektů v oblasti veřejné bytové výstavby či o přijímání jiných opatření, jež by danou situaci zlepšily, což trvalo až do stabilizace měny a počátku hospodářského zotavování v letech 1924/25. Slavný projekt Turmhaus (1921) na Friedrichstrasse tak zůstal pouhou epizodou předcházející následné hvězdné kariéře Miese van der Roeho.

Následovalo krátké údobí prudkého hospodářského rozvoje, jež trvalo od roku 1926 do krachu na newyorské burze v roce 1929, jehož dopad začalo Německo velice silně pociťovat kolem roku 1930/31, přičemž v roce 1932 vzrostl počet nezaměstnaných až na téměř čtyři a půl milionu osob. To pak vytvořilo politické podmínky a sociální nepokoj, jež vedly k uchopení moci Hitlerem a nacistickou stranou. Film KUHLE WAMPE se objevuje v období konce hospodářského vzestupu a zaměřuje se na dopad masové nezaměstnanosti.

V tomto textu bych se chtěl zabývat oním krátkým zlatým věkem předcházejícím krachu, tj. obdobím, jež netrvalo déle než nějakých pět či šest let. V sousedních zemích, zejména

1) Siegfried Kracauer, Über Turmhäuser. In: S. Kracauer, *Frankfurter Turmhäuser: Ausgewählte Feuilletons 1906–1930*. Ed. Andreas Volk. Zürich: Edition Epoca 1997, s. 13.

2) „Řešení“ nabízené Dudowovými filmy je maximalistické, v souladu s komunisticko-revolučními cíli: snímek KUHLE WAMPE volá po celkové změně politického a ekonomického systému a projevuje nedůvěru vůči sociálně-demokratické koncepci gradualismu i vůči novému „modernistickému“ urbanismu a sociálnímu inženýrství, a to téměř stejně důrazně, jako se mu protiví konzervativní kapitalistická třída. Jutziho filmy jsou bližší sociálně-demokratickému myšlení s jeho gradualistickým přístupem usilujícím o postupné zlepšování životních podmínek dělnické třídy a malé buržoazie. Ani jeden z těchto režisérů se nezaměřuje speciálně na architekturu, ale na mezinárodní revoluční proletariát, na solidaritu pracujících, odbory a na legislativu. Jejich styl kolísá mezi melodramatickým naturalismem, stylem sovětských agitek a drsným realismem nové věčnosti.

Rakousku (Vídni) a Nizozemsku (Rotterdamu a Amsterdamu), došlo v opatřeních podnikaných v oblasti sociální bytové politiky k poněkud většímu pokroku než v Německu, přičemž je charakteristické, že právě občané obou zmíněných zemí měli v té době sehrát v Německu důležitou úlohu, a to zejména v souvislosti s frankfurtskými experimenty, na něž se tu hodlám blíže zaměřit.³⁾

Mezi architekty je v oné době nejběžnější sklon k sociálnědemokratickým reformním postojům, často označovaný jako *Neue Sachlichkeit*, totiž takový přístup k „Bauen und Wohnen“, v němž došlo ke zmírnění expresionisticky utopického i marxisticky dystopického pohledu na moderní kapitalistické velkoměsto a k jeho transformaci na (sice americky zbarvený, nicméně původně rovněž holandský) urbanistický pragmatismus (J. P. Oud, Maart Stam), poznamenaný výraznými fordovskými podtexty: mám tím na mysli „funkcionalistický“ styl mezinárodního modernismu, známý v Německu jako „Das Neue Bauen“ (DNB). Přední architekti spojovaní s DNB byli vzhledem ke svému pragmatickému (pro leckoho oportunistickému) postoji ochotní pracovat uvnitř existujícího systému tvořeného sociálnědemokratickou vládou, místním plánováním v rámci jednotlivých městských celků a soukromým sektorem, čili jakousi směsí státního a kapitalistického podnikání.

Právě tato škola výmarského architektonického modernismu a urbanismu se ve dvacátých a třicátých letech mezinárodně proslavila, přitáhla k sobě značnou pozornost a vyvolala ještě intenzivnější diskuse. Uvedme v té souvislosti alespoň Weissenhof-Siedlung ve Stuttgartu, jehož budování koordinoval Mies van der Rohe, nebo Hufeisensiedlung Bruno Tauta v Berlíně-Britz, ale i další sídliště v Drážďanech, Dessau, Magdeburku. S ohledem na to je udivující, kolik z těchto rozsáhlých architektonických a urbanistických stavebních projektů výmarské republiky zůstalo prakticky nezachyceno v podobě dokumentárních filmů a nevyužito jako exteriéry ve filmech hraných.

Tato skutečnost přisuzuje oněm nemnoha filmům, jež na dané téma vznikly, nevyhnutelně zvláštní, symptomatické a zároveň problematické postavení: musíme je totiž interpretovat jak z hlediska toho, o čem nevypovídají, tak zároveň i podle toho, co ukazují a sdělují. Kromě toho vytvářejí ještě další paradox: ty z filmů, které přece jen vznikly, nereflektují – snad s výjimkou snímku Hanse Richtera *DIE NEUE WOHNUNG* – alianci mezi CIAM a CICIM ani avantgardní pojetí nového dokumentárního filmu prosazované Dzigu Vertovem, Walterem Ruttmannem, Albertem Cavalcantim či Jorisem Ivensem. Místo toho se přidržují skromnějšího modelu, často pokládaného za nudný a pedantický,

3) „Literatura věnovaná komunální bytové politice v Německu je už nepřehledná. Byly napsány dějiny bydlení v mnoha městech a zvláště dějiny bydlení ve Frankfurtu nad Mohanem patří k nejzajímavějším a nejčastěji popisovaným. Až dodnes je ve veřejnosti přítomno silné povědomí o frankfurtské bytové politice ve dvacátých letech, která je úzce spojena se jménem architekta Ernsta Maye. „Městský stavitel“, jenž měl blízko k Bauhausu a do jehož sídliště Römerstadt dodnes putují studenti architektury, učinil Frankfurt v období stability výmarské republiky centrem moderní, sociálně orientované bytové výstavby. Živá stavební činnost byla doprovázena inovativní publikační politikou, která rozšířila znalost bytové politických, estetických a sociálních představ „nového Frankfurtu“ až do Japonska.“ (Recenze Martina L. Müllera na knihu: Gerd K u h n, *Wohnkultur und kommunale Wohnungspolitik in Frankfurt am Main 1880 bis 1930. Auf dem Wege zu einer pluralen Gesellschaft der Individuen*. Bonn : Verlag J. H. W. Dietz/Nachf. 1998. Cit. in: Archiv für Sozialgeschichte Rezension, <http://library.fes.de/fulltext/afs/htmrez/80076.htm>)

označovaného jako *Lehr-und Kulturfilm* (didakticko-osvětový či průmyslový film), z čehož pak plyne, že jen málo z těchto snímků se dočkalo podrobnějšího rozboru, zatímco daleko víc jich zůstalo ležet v rozptýlených soukromých, podnikových a městských archivech, odkud si je nikdo nevypůjčuje, není o ně pečováno, nejsou nijak označeny a zůstávají neznámé.

Diskusní témata

Jakožto teorie a praxe budování moderního cenově dostupného kolektivního bydlení, jakožto řešení otázek urbanismu i jako projekt životního stylu už dnes DNB patří do historie, přinejmenším v Evropě. Jeho úspěchaná experimentální fáze a neúplné uskutečnění v době od poloviny do konce 20. let dopadly špatně zčásti proto, že celému hnutí učinilo přítrž uchvácení moci nacisty v roce 1933, zčásti proto, že – což je další paradox – se DNB posléze stalo převládajícím modelem pro přestavbu v 50. a 60. letech, za odlišných politických a společenskoekonomických podmínek. Jeho výsledky se dnes setkávají se všeobecným odporem a plánovaná městská bytová výstavba se od té doby stala terčem odsudků pro svou bezduchost a destruktivní dopad na tradiční městská centra, pro způsob, jakým nahrazuje již dotvořené komunity a prostředí šedými betonovými věžáky či sídlišti: plán a rastr, krychle, modul a prefabrikovaný víceúčelový prvek přestaly být žádoucí a místo nich nastoupily „městské ekosystémy“ a návrat ke tvorbě nekonvenčních, živých městských zákoutí.

Bezvýhradné prosazení stylu DNB s příděchem zadostiučinění po druhé světové válce vedlo k tomu, že se nakonec stal obětí vlastního úspěchu: na jedné straně jsou dnes mnohé z jeho principů natolik samozřejmé, že už se nepřičítají k dobru DNB (nýbrž švédskému designu – tak se například proslulá Frankfurter Küche, dílo Grete Schütte-Lihotské, transformovala v takzvanou Schwedenküche a modulový nábytek Ferdinanda Kramera vytvořený ve Frankfurtu se stal podkladem pro koncepci společnosti IKEA). Na druhé straně až velkoplošná, leč rozmělněná realizace jeho záměrů po druhé světové válce dala s konečnou platností vyniknout některým z vnitřních rozporů charakteristickým pro funkcionalistické pojetí stojící v pozadí DNB.

Reakce na „mezinárodní styl“ dominovala diskusím v sedmdesátých a osmdesátých letech: nejznámějšího teoretického odmítnutí se nepochybně dočkal v podobě postmodernistického pastiše a ironie doprovázených v praktické rovině uplatňováním architektonického historismu, zatímco na epigramatické úrovni je jeho nejvýraznějším odmítnutím odpověď Roberta Venturiho na zásadu formulovanou Miesem van der Rohe, že méně je více („less is more“) – méně je nuda („less is a bore“). Nicméně Venturiho *Learning from Las Vegas* („Poučení z Las Vegas“) patrně zašlo příliš daleko: objevují se náznaky toho, že architekti i teoretici dnes opět začínají k DNB vzhlížet, byť z jiného zorného úhlu a s jinými záměry. Dalo by se snad konstatovat, že některé z jeho klíčových zásad se přemístily z oblasti architektury zastavěného prostředí na pole architektury prostředí mediálního.

To znamená, že možná budeme muset revidovat i jistou část filmové historie. Mým stěžejním východiskem přitom bude názor, že namísto pátrání po vrcholných uměleckých dílech (aniž bychom je nalézali) nebo pohrdavého označování těch filmů, jež máme

k dispozici, za nudné či didaktické, bychom měli na tyto dokumentární materiály pohlížet jako na součást multimediální ofenzívy a propagační kampaně rozpoutávaných někdy ve jménu určité myšlenky (např. praxe modulové výstavby v zájmu cenově dostupného kolektivního bydlení), jindy ve jménu nějaké politické strany (např. sociálnědemokratický film *WAS WIR SCHUFEN*), ještě jindy však i ve prospěch konkrétního města, v rámci praxe, jíž dnes říkáme „city branding“. Klíčovým teoretickým východiskem se tu pak může jevit to, že – i ve vztahu ke dvacátým létům – je třeba uvažovat o dané veřejné sféře a o demokratickém veřejném prostoru jako o již (multi)mediální sféře, ba dokonce jako o jistém druhu „hypermediálního“ prostoru, v němž hrála technická média komunikace a reprezentace („rétorika zobrazování“) téměř stejně tak důležitou úlohu jako samo vystavěné prostředí. Podle mého názoru pak právě takové pojetí médií, jaké představuje styl DNB, a zejména jeden z jeho konkrétních projevů – totiž „Das Neue Frankfurt“ –, nás může ještě v leccčems poučit, a to přinejmenším tím, že nás obohatí o jednu kapitolu z archeologie současné doby.

Mým prvním krokem tudíž bude nové rozčlenění oblasti kinematografie a avantgardy. Je zcela v pořádku, že úvahy o filmech z dvacátých let minulého století, v nichž jsou propojeny prvky filmové s velkoměstskou tematikou a architekturou – kupříkladu „průřezové“ filmy jako *BERLÍN*, *SYMPHONIE VELKOMĚSTA* nebo *MUŽ S KINOAPARÁTEM* – kladou důraz na nové způsoby vnímání prostoru a času, jež propojily architekturu a kinematografii na teoretické úrovni. Diskuse na toto téma se rozpoutaly ve dvacátých letech, zejména ve Francii, přičemž jejich účastníky byli avantgardní umělci, historikové umění a teoretikové, mimo jiné Fernand Léger, Robert Mallet Stevens, Elie Faure, Louis Aragon, ale i ruští umělci, například Ejzenštejn a Vertov. Výzva, kterou tehdy představovala kinematografie, spočívala v tom, že film si žádal jakéhosi „nového Láokoóna“, jenž by redefinoval vztahy mezi jednotlivými uměleckými disciplínami, a to tak, že by do systému zapracoval právě i pohyblivé obrázky, aniž by při tom pominul estetickou specifickou a materiálovou odlišnost každé ze součástí tohoto systému, jinak řečeno modernistickou doktrínu specifickosti založenou na materiální podstatě daného uměleckého druhu, podle níž malba spočívá v barvách a ploše, sochařství v prostoru a hmotném objemu, hudba v notovém záznamu tónů (na toto téma psali mj. Anthony Vidler a Peter Wollen).

Toto velké teoretické úsilí Francouzů o promýšlení nové kinematografie – nové „cineplastičnosti“ (*cinéplastique*), jak ji nazývali⁴⁾ – do sebe pojalo syntézu veškerých forem výtvarného umění včetně architektury, a zároveň definovalo modernitu jakožto kombinaci nové vizuality, haptického vnímání, hmatové smyslovosti, tělesné mobility a městského prostoru („architektonické *uncanny*“ Anthonyho Vidlera či „variabilní oko“ Jacquesa Aumonta).⁵⁾ Cineplastičnost byla inspirovaná německým expresionistickým filmem

4) Srov. např. Élie Faure, *De la cinéplastique* [1922]. In: E. Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921–1937)*. Paris : Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon 1953, s. 21–45 (pozn. red.).

5) Thomas Elsaesser naráží na tyto dvě publikace: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass. : M.I.T. Press 1992; Jacques Aumont, *L'Œil variable ou la mobilisation du regard*. In: Jacques Aumont: *L'Œil interminable: cinéma et peinture*. Paris : Éditions Séguier 1995, s. 37–72; český překlad: J. Aumont, *Proměnlivé oko aneb Mobilizace*

(opět KABINET DOKTORA CALIGARIHO), futurismem a konstruktivismem. Naproti tomu německá kinematografie, která od poloviny dvacátých let expresionismus odmítala, přišla s prototypy žánrů, jakými jsou film z městských ulic, symfonie velkoměsta a „průřezový film“ (*cross-section film*) – od BERLÍNA, SYMFONIE VELKOMĚSTA (s jeho důrazem na nové komunikační technologie) a DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS po LIDI V NEDĚLI –, aniž by to ovšem, jak už jsem naznačil, vedlo ke vzniku filmů zabývajících se moderní architekturou jako takovou.

Ačkoli docházelo k tvorbě filmů zabývajících se novým urbanistickým pohledem na plánované životní prostředí, obnovu městských center a stěhování do předměstských sídlišť, nepřejímaly tyto snímky uvedené avantgardní myšlení, a to v neposlední řadě i proto, že základní filosofie avantgardního pojetí – již byl funkcionalismus – odmítala všudypřítomný antropomorfismus expresionistického chápání prostoru. Funkcionalismus chtěl na místo psychologie dosadit strojovou efektivitu, na místo extatické citovosti cosi jako píšťkovou kompresi, přičemž veškerou psychologii označoval za „unsachlich“ (nevěcnou) a veškerou emocionalitu za „duševní balast“.

Mne pro tuto chvíli nicméně zajímá právě tato funkcionalistická škola a její obecně ambivalentní postoj vůči kinematografii: zajímá mě nikoli pouze kvůli filmům samým, totiž těm, jež vznikaly na okraji hnutí DNB, nýbrž i proto, že tento funkcionalismus pracoval se zajímavou mediální koncepcí. Výraz mediální koncepce (*media-concept*) tu volím proto, že DNB chápe trojici *Bauen, Wohnen, Leben* jako totální (a někdy dokonce „holistickou“) koncepci zasvěcenou racionalistickému přístupu k bydlení a životnímu stylu, sloužící městským dělnickým masám a postulující jako své priority nízkonákladovost, efektivitu a rychlost:

– Namísto boje proti sociálnědemokratické vládě či kapitalistickému systému chce tato škola nabízet postupná dílčí řešení na úrovni plánování a bytové reformy, na úrovni nových stavebních materiálů a stavebních metod, spíše než cestou sociální revoluce a radikálních změn.

– Za druhé usiluje o bytovou výstavbu v masovém měřítku, aniž by zároveň docházelo k obětování estetických zásad „formy, proporcionality a funkčnosti“ a životně důležitých zdravotních kritérií. Heslem hnutí DNB bylo „Licht, Luft und Sonne“, šlo mu tedy o moderní životní styl, ba dokonce o „Weltanschauung“ (světový názor), nikoli pouze o jakousi *Wohn-Maschine*, „stroj na bydlení“, řečeno s Le Corbusierem – ačkoliv, jak ještě uvidíme, jsou prvek strojovosti a inženýrská metaforika důležitými součástmi mediální estetiky DNB.

– Za třetí, vezmeme-li v úvahu existenci komplexní mediální koncepce, umožní nám to zařadit formální i tematickou stránku dochovaných filmů do kontextu ofenzívy probíhající v širším měřítku, v jejímž rámci nedocházelo k fetišizaci kinematografie jako takové, jak tomu občas bývalo v souvislosti s filmovou avantgardou. Tyto filmy vlastně ani nutně nebyly určené k projekci v kinosálech, a to ani v art kinech specializujících se na tu či onu avantgardu, ani ve velkých sálech pro nejširší diváckou veřejnost. Spíš je o nich

pohledu. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 167–189 (pozn. red.).

třeba uvažovat jako o průmyslových filmech, reklamních filmech či filmových materiálech vyráběných pro veletrhy a výstavy.

Málo filmů, z nichž ještě méně je avantgardních

Chceme-li tedy objasnit, proč bylo vytvořeno či proč se dochovalo tak málo filmů tohoto druhu, musíme se podívat na postavení a funkci kinematografie v celkové mediální koncepci uváděné tehdy do praxe jedním z jejích klíčových představitelů, urbanistou působícím v letech 1925–1930 ve Frankfurtu Ernstem Mayem.

Nejradikálnějším rysem Mayova frankfurtského projektu je to, že se jednalo o urbanistickou multimediální ofenzívu v podobě propojení několika médií, reagující na daný historický okamžik: musel jednat rychle a s maximální mírou publicity, chtěl-li dosáhnout toho, aby se vybudovalo cosi, co by mohli ocenit odborníci již v prototypálním stadiu, ale s čím by se zároveň mohla identifikovat i širší veřejnost. V tomto ohledu měla jeho mediální koncepce, již bych já sám označil za koncepci multimediální, zřetelně avantgardní charakter, a to ačkoliv za a) nepřisuzovala kinematografii ústřední roli (byť pohyblivým obrázkům jistou úlohu přiznávala) a za b) filmy, jejichž produkci May zadával, nebyly samy o sobě z hlediska filmové estetiky avantgardní. V důsledku jeho specifické koncepce městského veřejného prostoru, jeho praktické komunální politiky a jeho kroků v oblasti propagace, reklamy a propagandistických opatření, proměnil Ernst May svou avantgardistickou zbraň v mediální koncepci, v jejímž rámci došlo k propojení instituce z oboru stavebního inženýrství (Frankfurt Hochbauamt) s ilustrovaným magazínem (*Das Neue Frankfurt*), kanceláře pro otázky designu a standardizace (Das Frankfurter Register) s řemeslným dílenským provozem (Frankfurt Hausrat GmbH), průmyslové výrobní jednotky (Frankfurt Plattenfabrik) a vzdělávacího ústavu (Frankfurt Kunstschule) s (mezinárodními) veřejnými akcemi (konferencí CIAM, veřejnými přednáškami, ba dokonce s filmovým klubem).

Stručně shrnuto tedy frankfurtský projekt Ernsta Maye akceptuje, že je třeba, aby působil na poli propagandy a reklamy, přičemž ovšem přímo nepodporuje nějaký umělecký směr ani žádnou politickou ideologii, nýbrž cosi, čemu bychom snad dnes mohli říkat *high concept*⁶⁾ („Zweckmässigkeit und Materialtreue“ – účelnost a věrnost materiálu),⁷⁾ dále pak určitou estetiku (funkcionalismus) a určitý „životní styl“ („Licht, Luft, Sonne“). Postupuje při tom nikoli prvořadě propagací nějaké konkrétní komodity nebo řady produktů, nýbrž tím, že z určitého města (jeho jména) činí svou poznávací značku

6) Pojem *high-concept* pochází z žargonu užívaného ve filmovém a televizním průmyslu a vznikl v 70. letech jako označení pro snadno obchodovatelný příběh, ideu či obraz, kterými lze jednoduše charakterizovat daný film. *High-concept* film je tedy takový film, který lze pro účely propagace snadno postihnout pomocí několika slov či jediného obrazu. V širším smyslu je možné chápat *high-concept* filmy jako druh filmové produkce, s typickou marketingovou strategií usilující o největší možný úspěch například prostřednictvím námětu, obsazení hvězd, atraktivního vizuálního stylu či napojení na další komodity tematicky související s filmem (pozn. red.).

7) Ekvivalent dnešních sloganů, například slavného „Vorsprung durch Technik“ firmy Audi pro britský trh.

a ideovou základnu: „Das Neue Frankfurt“. Toto označení kvality a značky pak bylo natolik úspěšné, že je o pár let později v Americe mohl převzít Institute for Social Research, aby tak došlo k jeho transformaci v ještě proslulejší Frankfurtskou školu.

Vezmeme-li v úvahu tyto priority a koncepce Mayova projektu, můžeme konstatovat, že je současně poučné i pochopitelné, že si kinematografie v daném období (1925–1928) nemohla činit nárok na zvláštní status nejefektivněji mediatizované veřejné sféry: vzorovým masmédiem tehdy byl skvěle typograficky upravený ilustrovaný magazín („Das Neue Frankfurt“) a fotografie. Filmy, jež vznikly v návaznosti na frankfurtský projekt (DIE FRANKFURTER KÜCHE, DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, DIE HÄUSER-FABRIK DER STADT FRANKFURT) hrály relativně podřadnou roli, i když časopis *Das Neue Frankfurt* poskytoval značný prostor diskusím o současných trendech světové kinematografie, zejména o ruských propagandistických filmech a o avantgardních, průmyslových, reklamních a propagandistických snímcích Jorise Ivense.

Příklady, případové studie a jejich analýza

Proč tedy mělo tak málo filmů natočených ve Frankfurtu „avantgardní charakter“ i z hlediska stylu? Domnívám se, že na tuto otázku lze odpovědět pouze pustíme-li se do přehodnocení vlastní definice avantgardy. Navrhuji, aby se tradiční rámec antiindustriální a antikapitalistické avantgardy rozšířil a aby za avantgardu byla považována i ona nová aliance mezi avantgardními architekty, inženýry, urbanisty, stavebnictvím a designérstvím a regionálními či městskými správami, byť v poněkud posunutém významu, s důrazem spíše na „modernizaci“ než „modernismus“.

Inženýrská elita spjatá s průmyslovou produkcí, montáží a modularizací, fordismem a pásovou výrobou (*Fliessband*) tvoří technickou avantgardu, jejíž kinematografická koncepce se soustředila na produkci průmyslových a reklamních filmů (*Industriefilm* a *Werbefilm*), neboli filmů vytvářených pro potřeby veletrhů a *Musterschauen* (vzorkových přehlídek).

Techniky trikové fotografie, animace a zvláštních efektů, jež se v takovýchto filmech často svrchovaně tvůrčím způsobem uplatňovaly, byly rovněž součástí této – dosud přehlížené – filmové avantgardy. Průkopnická činnost v oborech animace a zvláštních efektů sice byla ve výmarském Německu fakticky soustředěná v komerčních filmových studiích (Ufa), avšak její výsledky se objevovaly přinejmenším stejně často v tzv. *Kulturfilmu* jako ve známých superprodukcích studií Ufa, například ve FAUSTOVI nebo METROPOLIS. Prostředí vzniku tedy bylo v obou případech průmyslově-komerční a nikoli nezávislé a experimentální v tom smyslu, jak tyto termíny obvykle chápeme (Walter Ruttmann, Hans Richter, Lotte Reinigerová a Viking Eggeling byli všichni po určitou dobu zaměstnanci Ufy). Jednou z klíčových osobností této oblasti byl Sven Noldan, jenž sice byl přítelem Erwina Piscatora, jinak ale nikterak neplatil za avantgardního umělce a rozhodně nebyl žádný levičák (naopak, pracoval v propagandistické sekci Říšské filmové komory a vytvořil triky pro film VĚČNÝ ŽID). Vzdor tomu jeho tvorba ve dvacátých a třicátých letech znamenala revoluci ve využití animačních postupů v tehdejší filmové produkci, zejména pokud jde o jeho použití animovaných map (jako tomu je např. ve filmu DIE STADT VON MORGEN).

Namísto specifické estetiky vázané na daný obor či médium, kterou si spojujeme s klasickým pojetím modernismu, bych v souladu s tímto odlišným pojetím avantgardu definoval jako multimediální (fotografie, typografie, film), multifunkční („modulární“ design) a mnohoúčelovou (na rovině taktické a pragmatické).

Na jiném místě jsem se poměrně obsáhle zabýval třemi zmíněnými frankfurtskými filmy (DIE FRANKFURTER KÜCHE, DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, DIE HÄUSERFABRIK DER STADT FRANKFURT) a také snímky DIE STADT VON MORGEN, DIE NEUE WOHNUNG a WO WOHNEN ALTE LEUTE.⁸⁾ Nyní zde tedy pouze shrnu některé ze svých poznatků:

- a) Tři frankfurtské filmy a jejich formální argumentace, žánrové charakteristiky:
 - film typu „proces-progres“ (sebereprezentace nějaké „firmy“ či podniku);
 - postup „od nedokonalé minulosti ke světlým zítřkům“ (stereotypní žánrový princip výstavby téměř všech těchto filmů).
- b) Frankfurtské filmy a jejich institucionální charakteristiky:
 - Tyto filmy velice citlivě reagují na politické debaty a spory, čímž „intervenují“ do aktuální společenské reality.
- c) Frankfurtské filmy a jejich avantgardní prvky:
 - taylorizace a fordismus;
 - žena jako tvůrkyně spíše než spotřebitelka (srov. např. DIE FRANKFURTER KÜCHE).
- d) Frankfurtské filmy vykazují některé typické a přitom výmluvné „strukturní absence“: zejména tyto filmy sice implikují některé z inherentních kontradikcí/aporií přítomných v DNB, aniž by je ovšem předvedly explicitně – tak například:
 - neřešený genderový problém: ženy v domácnosti, ženy u výrobního pásu;
 - neřešený třídní problém: obsazení nových městských sídlišť příslušníky středních vrstev, nikoli obyvateli z řad dělnické třídy;
 - konečně ze současného pohledu na tyto filmy jasně vyplývá, že hnutí DNF/DNB nemělo k dispozici adekvátní koncepci „ulice“ – k tomuto bodu bych se zde ještě chtěl vrátit v závěru.

Shrnutí frankfurtské mediální koncepce:

Auftraggeber, Anlass a Anwendung

Patrně klíčový rys koncepce Ernsta Maye spojující město a média je – historicky vzato – nikoli nepodobný stěžejnímu principu umělecké tvorby Bertolta Brechta a odpovídá pojetí umělce jakožto producenta, zastávanému Walterem Benjaminem (jenž je v upravené podobě přejal zase od Sergeje Trefjakova). V kostce je lze formulovat následovně: avantgardní umělec musí být přítomen ve všech nejprogresivnějších médiích své doby a docílit tak účinného zapojení do společenského a politického života – z čehož pak plyne potřeba zaměřit pozornost na následující faktory:

Auftraggeber (zadavatel): May je autorem těchto filmů, i když není jejich režisérem, v posledku však jako autor i zadavatel zakázek k jejich natočení funguje hnutí „Das Neue Frankfurt“.

8) Elsaesser odkazuje na svůj nepublikovaný text *Die Stadt von Morgen: Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik* (pozn. red.).

Anlass (příležitost): frankfurtské filmy byly natočeny v rámci příprav na druhé zasedání CIAM konané v roce 1929 ve Frankfurtu pod názvem „Die Wohnung für das Existenzminimum“.

Anwendung (aplikace, způsob šíření): May chtěl, aby filmy nahradily praxi vzorkových sídlišť (tzv. *Mustersiedlung* – např. Weissenhofsiedlung) a výstavy Werkbundu.⁹⁾ Místo toho se svým štábem napomáhal popularizaci koncepce *Wander Ausstellungen* (putovních výstav), jejichž průkopníkem byl v Německu El Lissitzky. Ta je reakcí na rostoucí vliv malých specializovaných trhů, jež mají nahradit nepružné a nabubřelé světové výstavy, a na sílící dopad výpravných, kvalitně typograficky řešených a špičkově ilustrovaných periodických publikací nastupujících na místo příruček a encyklopedií. Krom toho se rozpoutala i debata na téma *Museum der Gegenwart* (muzea současnosti) jakožto instituce ve stylu high-tech, medializované „výkladní skříně“ působící ve veřejné sféře, určené novému typu publika, zaměřené na propagaci a mobilizaci, proti muzealizaci a těžkopádnosti dosavadních galerií a salonů.

Z mého pohledu se tu však zároveň otevírá i diskuse dotýkající se otázek kolem dokumentárních filmů, neboť poukazuje k tomu, že tyto filmy lze vykládat diskursivním způsobem, dynamicky a v historickém smyslu diferencovaně, se zapojením úvah o průmyslovém, propagačním a životně-stylovém kontextu jednotlivých děl vznikajících v rámci dané objednávky. Frankfurtský experiment a s ním související iniciativa dokládají, že úspěch nástupu avantgardních médií je podmíněn existencí širší infrastruktury, než jakou představuje jednotlivý tvůrce nebo i celý avantgardní směr (různé „-ismy“), a také existencí koncepce, jež bude výrazněji multimediální, než je čistý film. Nadto ovšem patrně také vyžaduje existenci vlastní výrazné „lokální“ identity a zakořeněnosti, která vyvolává odezvy, opakování a amplifikace v mezinárodním (dnes bychom řekli globálním) měřítku. V další fázi by tak tento můj výzkum musel zahrnout i srovnání se situací v Rotterdamu (Eindhovenu), Berlíně, Miláně, Curychu, Vídni, Praze, Brně a Vratislavi.

Osud funkcionalismu a DNB: aporie hnutí „Das Neue Bauen“

funkcionalismus ve vztahu ke kinematografii a vizuální kultuře:

- Funkcionalismus byl estetikou, jež popírala, že je estetikou: v tom spočíval její první vnitřní rozpor – její hladké plochy byly stejně fetišistickými útvary jako ornamenty, o jejichž zatracení a odstranění usilovala.
- Funkcionalismus fetišizoval plochu jakožto samospasitelný konečný cíl: je tedy zároveň redukcí plochy i jejím zosobněním.
- Touto její redukcí, oproštěním, se chce dobrat pod povrchem ležících principů (abstrakce), při tom se však ocitá v neustálém nebezpečí, že tak znemožní kontakt a bude ignorovat kontext.

9) „Deutsche Werkbund“ – spolek založený roku 1907 v Mnichově za účelem „soustředění nejlepších reprezentantů z oborů umění, průmyslu, řemesel a obchodu“ (pozn. red.).

– Funkcionalismus jako kultura soustředěná na plochu nedokázal vzdorovat své vlastní rychlé komodifikaci (jak to již přede mnou zdůraznili Kracauer a Benjamin). Kromě toho nedokázal řešit ani problém vztahu mezi interiérem a exteriérem v zastavěném městském prostoru či sídlišti jinak než prostřednictvím na zakázku postavené vily a individuálního obydlí (Mies van der Rohe: vila Tugendhat, Brno; Le Corbusier: Villa Savoye, Poissy), odděleného od vnitřního města a stojícího na vlastní parcele či zahradě.

kostka a box

– Ona tolik vynášená „masová bytová výstavba“ se měla uskutečňovat hlavně na základě metod pracujících s buňkami, boxy, voštinovými konstrukcemi (jeden z Miesových projektů se jmenoval „Wabe“, voština), přičemž ovšem žádný z těchto prvků nebyl v souladu s touhou po pohybu, mobilitě, proměnlivosti, jež tak výrazně formovala očekávání širokých vrstev městského obyvatelstva v oblasti životního stylu. Místo toho nabízelo toto pojetí *prostorovou koncepci* modulárních bytových jednotek, víceúčelových místností a multifunkčního nábytku, což byly vesměs prvky víceméně bezprostředně odvozené z tovární výroby a konstrukčního inženýrství.

– Kromě toho hnutí DNB nabízelo *časovou koncepci* montážní linky (*Fließband*) jakožto vzorec pro pohyb, kauzalitu a interakci. Ve zpětném pohledu se nicméně ukazuje něco, co možná bylo patrné už ve dvacátých letech minulého století: prostorová koncepce založená na modulu a časová koncepce založená na principu montážní linky byly příliš neproduktivními metaforami v konfrontaci s novodobým prožitkem časoprostorové zkušenosti velkoměsta a modernity. Výsledná bytová výstavba pak byla pro dělnickou třídu nejen příliš nákladná, ale byla jí také intuitivně a bytostně odmítána. Jak s jistou dávkou škodolibé radosti konstatovali komentátoři jako Alfred Behne (a další, ještě nevraživější vůči funkcionalistické architektuře): bytové jednotky sídliště Frankfurt-Höhenblick či Berlin-Britz se líbily víc minimalisticky zaměřeným avantgardním intelektuálům nebo „snobům“ než dělnickým rodinám a lidem žijícím v nevyhovujících bytových podmínkách (to vysvětluje i negativní pohled na sídliště Hufeisensiedlung v Britzu a Onkel Tom Hütte-Siedlung v Berlíně-Zehlendorfu, zaznamenaný v Dudowově ZEITPROBLEME: WIE DER ARBEITER WOHT).

rovina a kredibilita ulice

– Omezující faktory časoprostorových metafor spojovaných s frankfurtskými schémata bytové výstavby (plán, rastr, kostka, box, modul, norma a série) se projevovaly v absenci uspokojivé či přesvědčivé koncepce fenoménu ulice. DNB řeší problém ulice v kontextu výmarské republiky (nebezpečná a zároveň vábivá, ulice hanby a uličky plné lákadel) tak, že ulici kompletně zruší. Takové řešení vidíme v diskusích soustředěných kolem otázky „Block versus Zeile“. Ulice je v jistém smyslu Achillovou patou DNB, stejně jako kostka (kostka představuje snahu tohoto hnutí o odstranění jiného zásadního pnutí působícího v modernistické architektuře – totiž napětí mezi vertikálou a horizontálou).

Přitom však právě „ulice“ v nejširším smyslu slova odjakživa představovala jednu z reálných i imaginárních lokalit, jež se ukazují být nejdůležitější pro redefinici vztahu kinematografie vůči městu: náhodná setkání, flanéri, náhlé digrese v narativním vývoji,

pohyb, pouliční ruch (viz též Kracauer v *Theory of Film*). Pakliže hnutí DNB v tomto ohledu ve své době a na svém vlastním teritoriu selhalo, musela být jeho aliance s kinematografií nutně vždycky problematická: filmy BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA či METROPOLIS byly ve svých obrazových ztvárněních ulice, skleněného domovního průčelí nebo výlohy obchodu úspěšnější než DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, ale i než Richtero-va DIE NEUE WOHNUNG.

Můžeme konstatovat, že z dnešního pohledu se „ulice“ a *façade*, jakož i klíčová úloha, již soustavně hraje v teorii architektury i v širším teoretickém i praktickém záběru již od časů Albertiho jakožto určující prvky při stanovení základních vztahů mezi uvnitř a vně, veřejným a soukromým, dveřním prostorem a průchodem, otevřeností a uzavřeností, průhledností a neprůhledností, jeví nejzřetelněji jako oblast, v níž se DNB projevila jako nejméně „mediatizovaná“ a v níž takzvaná postmoderní či dekonstruktivistická architektura vytváří daleko plodnější a úspěšnější symbiózu mimo jiné i s kinematografií: vezměme jen Bernarda Tschumiho, Jeana Nouvela, Rema Koolhaase. Bylo by vlastně nějak zvlášť opovázlivé pohlížet na Daniela Libeskinda a Franka Gehryho jako na dědice Tauta a Pölziga, jsou-li Richard Rogers a Norman Forster se svou inženýrskou estetikou a „Materialtreue“ blíž Behrensovi, Miesovi a Gropiusovi?

Ani jedna z obou těchto skupin však není blízká Mayovi, neboť žádný z dnešních architektů nestojí před týmiž výzvami, ani si nevytyčili tytéž úkoly, jaké si tehdy stanovil May a jeho spolupracovníci. Žádný z dnešních čelných architektů není opravdovým urbanistou a nemá seriózní zájem o oblast veřejné bytové výstavby či o urbanistické plánování (snad s výjimkou Rema Koolhaase – ten si to o sobě alespoň myslí v souvislosti se svými projekty v čínské Šanghaji a nigerijském Lagosu). Fakticky se v této oblasti, a to i vezmeme-li v úvahu celosvětové měřítko, od časů DNB vynořilo jen velice málo nových myšlenek, přičemž žádná z nich se co do radikálnosti nevyrovná jeho ambicím.

Závěr

V širším kontextu hnutí DNB má spojení „Bauen und Wohnen“ jistou dimenzi, s jejíž pomocí lze objasnit, co je také v sázce při dnešní „mediatizaci veřejného prostoru“. Souvisí to s tím, jak se takové politické otázky, jakými jsou problém „kvality života“ a tvorba šancí pro humánní způsob existence, téměř zastírají vlivem skutečnosti, že se jejich konkrétní projevy stávají tématy a žánry traktovanými různými médii a vytvářenými pro jejich potřebu, přičemž dochází k jejich restrukturalizaci v souladu s vlastním zaměřením těchto médií.

Tak například televize produkuje programy na nejrozmanitější témata včetně architektury, urbanistiky a fenoménu ulice – nepotřebuje k tomu zvláštní kategorii dokumentárních filmů a dokonce ani onu nálepku *Kultur- und Lehrfilme* (ačkoliv specializované kanály, např. National Geographic či Discovery Channel, v jistém smyslu pokračují v jejich odkazu).

V ostatních směrech je v podstatě pro současnou televizi nejpříznačnější hybridní směsice žánrů a forem, rozostřenost hranic mezi fakty a fikcí, mezi informacemi a zábavou, poučením a komerční propagací. Navíc tvoří v televizi jednu z technicky nejpokročilejších

(*hi-tech*), špičkových mediálních produktů televizní reklamy, jež jsou přímými dědici (avantgardního) reklamního a propagandistického filmu. V jiném ohledu dnes ovšem oblasti filmu a architektury/bydlení sdílejí řadu protokinematografických či postkinematografických „dispozitivů“, jež v podstatě nahradily funkci, kterou kdysi plnily nedějové filmy v aréně veřejné služby v oblastech zadávání zakázek, vytváření příležitostí a praktických aplikací:

- Myšlenka obytného sídliště je dnes propojena s televizním žánrem soap-opery (*EAST ENDERS*, *BROOKSIDE* v Anglii, *GUTE ZEITEN*, *SCHLECHTE ZEITEN* či *NEIGHBOURS* v mezinárodním měřítku), zatímco kostka slaví triumfální návrat jako sledovací kontejner v pořadu *BIG BROTHER* (kam jako by se v podobě všudypřítomné sledovací videokamery rovněž vrátili neviditelné stopky z *DIE FRANKFURTER KÜCHE*).
- Ulice zároveň implodovala i explodovala v aranžích obchodních výkladů, hudebních videoklipech a na komerčních webových stránkách, ale i v pořadech typu talk show (*gossip*), onlinových *chat-rooms* a v doménách navštěvovaných mnoha uživateli (*multi-user domains*).
- Ideje z oblasti urbanismu a architektonického plánování dnes najdeme nejspíš na výstavách typu Bienále a Documenta v podobě videoinstalací nebo v propojení s profesionálními prezentacemi CGD na obchodních veletrzích: přechody od „Bauen und Wohnen“ přes nakupování a obcházení obchodů po hledání alternativ v oblasti životního stylu a *experience economy* jsou tu plynulé a často neznatelné.
- Počítačová simulace a počítačová grafika v současnosti uvádějí prostřednictvím prostorových modelů – a tudíž nemetaforicky – do praxe cosi z ideálů někdejší „cineplastičnosti“ týkajících se haptického prostoru a mobilní percepce.
- Kostka, voštinová konstrukce a rastr slaví návrat v podobě billboardu, děleného elektronického obrazu (*split-screen*) a obrazů vysílaných na sériích propojených monitorů (*multi-screen*).

Souvislost mezi kinematografií a architekturou, kterou jsem se tu pokusil naznačit na příkladu „Bauen und Wohnen“ v německé výmarské republice dvacátých let minulého století, tak může být příznačná i pro obecnější ambivalenci, jejíž dopad pocítujeme ještě dnes. Film dráždí architekty tím, že ukazuje cosi, co je sice možné, avšak není to realizovatelné, zároveň ale kinematografie přitahuje architekturu tím, že vytváří taktilní, smysly vnímatelnou realitu imaginárního, aniž by přitom musela přijímat zodpovědnost za důsledky plynoucí z jejího uvedení do praxe. Architektura je permanentní, trojrozměrná, spočitatelná, zatímco film je efemérní, prchavý, fantazijní. Architektonický filmový dokument s jeho rozpolceností mezi didaktickým kázáním na téma řešení bytového problému či nekontrolovatelného růstu velkoměstských aglomerací na jedné straně a oslavnými tirádami na adresu vizionářských architektů či urbanistů na straně druhé by snad mohl fungovat jako morálně uvědomělá kompenzace za cosi, co je ve svém důsledku – jak již naznačil La Sarraz – dosti napjatý vztah, chápeme-li architekturu i kinematografii se vši vážností nikoli prvoplánově jako izolované „umělecké disciplíny“, nýbrž jako dva různé způsoby „přebývání ve světě“. Pakliže ovšem budeme vidět v iniciativách obdobných frankfurtskému působení Ernsta Maye – jež vznikaly a odvíjely se mísením porevolučního agitkového uvažování různých Dzigů Vertovů a El Lissitských s umírněnější praxí představovanou Werkbundem a s holistickými ideály Bauhausu – první

pokus o vytvoření komplexní mediální strategie soustředěné kolem určité ideové koncepce městského prostředí a určité architektonické vize, dojdeme k závěru, že každá metropole, jíž záleží na tvorbě vlastní strategie v oblasti budování image a na politice vývoje uplatňování své „značky“ (*branding*), a každé město, jež usiluje o získání putovního statusu kulturní metropole Evropy, se dodnes může s úctou ohlížet za érou „Das Neue Frankfurt“ a čerpat inspiraci z širší záběru jeho jasnozřivých podnětů, zároveň se ale i s pokorou sklánět před hloubkou onoho někdejšího zaujetí úsilím o zlepšení situace místních obyvatel co do spektra volby podmínek pro život ve městě, jež bylo čímsi víc než pouhou snahou o výprodej repertoáru vlastních zkušeností z oblasti životního stylu turistickým návštěvníkům.¹⁰⁾

Přeložil Ivan Vomáčka

Thomas Elsaesser, *City Synergies: Promoting Planned Living and the Filmic Avant-garde of the 1920s in Germany*.

Přednáška pronesená na Technische Universiteit Delft, 3. dubna 2003.

Citované filmy:

Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins (Berthold Viertel, 1927), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Berlín, symfonie velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brookside* (tv-seriál, 1982–2003), *Cesta matky Krausénové ke štěstí* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück; Piel Jutzi, 1929), *East Enders* (tv-seriál, od 1985), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Die Frankfurter Kleinstwohnung* (r. Paul Wolff, námět Ernst May, 1928), *Die Frankfurter Küche* (r. Paul Wolff, námět Ernst May, 1928), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Carl Böse – Paul Wegener, 1920), *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (tv-seriál, od 1992), *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt* (r. Paul Wolff, námět Ernst May, 1928), *Hlad ve Waldenburgu* (Hunger in Waldenburg; Piel Jutzi, 1928), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1931), *Lidé v neděli* (Menschen am Sonntag; Robert Siodmak, 1930), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowští, 1999), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Muž s kinoaparátom* (Čeloveč s kinoapparatom, 1929), *Neighbours* (tv-seriál, od 1985), *Die Neue Wohnung* (Hans Richter, 1930), *Panic Room* (David Fincher, 2002), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Die Stadt von Morgen. Ein Film vom Städtebau* (Maximilian von Golbeck – Erich Kotzer, 1930), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Tisíc očí doktora Mabuse* (Die tausend Augen des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1960), *Ulice* (Die Strasse; Karl Grune, 1923), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Věčný žid* (Der ewige Jude; Fritz Hippler, 1940), *Vyzvědači* (Die Spione; Fritz Lang, 1927), *Was wir schufen* (1928), *Wo wohnen alte Leute* (Ella Bergmann-Michel, 1931), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt* (Slatan Dudow, 1930).

10) Ukázky z některých Elsaesserem komentovaných filmů a z dalších propagačních snímků o moderním urbanismu lze zhlédnout na internetových stránkách Leonarda Ciacciho: <http://www.planum.net/archive/movies.htm> (pozn. red.).

Poznámka o autorovi:

Prof. **Thomas Elsaesser** působí jako vedoucí katedry filmových a televizních studií na Amsterdamské univerzitě. Je jednou z nejvýznamnějších osobností mezinárodního dění v oboru filmových studií (původem Němec, píše v angličtině); jeho přístup se vyznačuje účinným propojováním teoretických konceptů s historickou analýzou; rozpracoval vlastní koncepci mediální archeologie, která reviduje dějiny kinematografie prizmatem digitálních médií. Oblast jeho zájmu sahá od raného filmu přes výmarský a nový německý film po současný Hollywood, euro-americké filmové vztahy a archeologii (nových) médií. Z řady jeho publikací vybíráme: *New German Cinema: A History* (1989); *Fassbinder's Germany. History – Identity – Subject* (1996); *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary* (2000); *Metropolis* (2000); *Studying Contemporary American Film* (2002; s Warrenem Bucklandem); *Früher Film und Kinogeschichte* (2002); jako editor: *Early Cinema. Space – Frame – Narrative* (1990; s Adamem Barkerem); *Writing for the Medium: Television in Transition* (1994; s Janem Simonsem a Lucette Bronkovou); *A Second Life: German Cinema's First Decades* (1996; s Michaelem Wedelem); *The BFI Companion to German Cinema* (1999; s M. Wedelem); *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* (1998; s Kayem Hoffmannem); *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne* (2002; s M. Wedelem); *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (2004, s A. Horwathem a N. Kingem); *Harun Farocki: Working on the Sight Lines* (2004). Text přeložený pro toto číslo *Iluminace* nebyl dosud nikde publikován a nese stopy mluveného projevu.