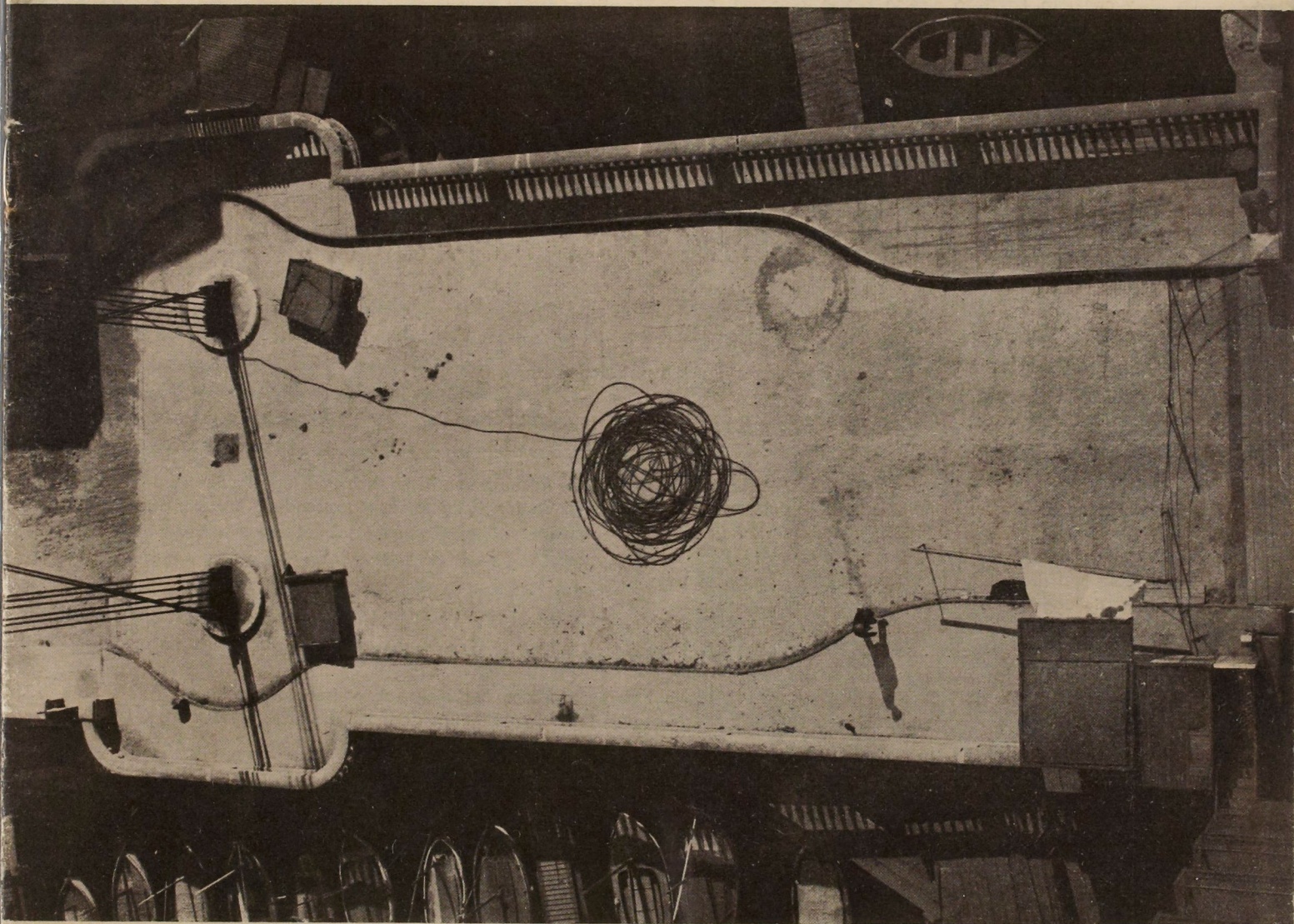




l. moholy-nagy marseille

**fritz rosenfeld** k tématu „film a proletariát“ . zum thema „film und proletariát“

**hans sahl** zánik filmové operety ? . untergang der filmoperette ?

**hans feld** proměna mentality . mentalitätswandel

**l. moholy-nagy** otevřený dopis . offener brief

**joris ivens** dokumentární film v avantgardě . der dokumentarische film in der avantgarde

**vsevolod pudovkin** poznámky o filmovém umění . notizen über die filmkunst

registrace odborné literatury . register der fachliteratur

fotografické výstavy a soutěže . fotografische ausstellungen und wettbewerbe

poznámky o autorech tohoto čísla . notizen über autoren dieser nummer

10 obrazů . 10 bilder

český text s německými výtahy . textauszüge in deutscher sprache



**ekran**, časopis pro moderní film a fotografii, číslo 1

vydává a za redakci odpovídá **vladislav binder**

rediguje **fr. kalivoda**

redakční kruh **jára brož, lubomír linhart, otto rádl, karel smrž, otakar vávra**

redakce, administrace a expedice: 62 křenová, brno, československo

vychází 15. každého měsíce kromě prázdnin. předplatné pro československo, polsko, rakousko a jugoslavii Kč 14,- na 5 čísel, Kč 27,- na 10 čísel, pro ostatní cizinu 6 švýcarských franků na 10 čísel i s poštovní zásilkou v pevném obalu. cena jednotlivého čísla Kč 2.90, pro cizinu Kč 5.-

typografická úprava **fr. kalivoda**

sazba a tisk: knihtiskárna „typia“, 21 cejl, brno

štočky zhotovila „chemigrafia“, 4 nová, brno

formát čsn a4 (210x297 mm)

veškerá práva vyhrazena. copyright by architekt **fr. kalivoda**, 37 plotní, brno, československo

název účtu poštovní spořitelny: 102.789 vladislav binder, brno

insertní sazba Kč 100.- za 1/18 strany (60x42 mm), při větší ploše a opěťované inserci sleva

ředitelství pošt a telegrafů v brně povolilo užívání novinové známky výnosem číslo 88.409/VI-34 ze dne 31. X. 1934  
podávání u poštovního úřadu brno 2

**ekran**, zeitschrift für modernen film und fotografie, nummer 1

herausgeber und verantwortlicher schriftleiter **vladislav binder**

geleitet von **fr. kalivoda**

redaktionskreis **jára brož, lubomír linhart, otto rádl, karel smrž, otakar vávra**

redaktion, administration, expedition: 62 křenová, brno, tschechoslowakei

erscheint am 15. jeden monats. bezugsgebühr für die tschechoslowakei, polen, österreich und jugoslawien Kč 14.- für 5 hefte, Kč 27.- für 10 hefte, sonstiges ausland schweizer francs 6.- für 10 hefte samt postsendung in fester packung  
preis des einzelheftes Kč 2.90, für das ausland Kč 5.-

typografisch aufgebaut von **fr. kalivoda**

satz und druck: buchdruckerei „typia“, 21 cejl, brno

herstellung der druckstöcke: „chemigrafia“, 4 nová, brno

format čsn a4 (210x297 mm)

alle rechte vorbehalten. copyright by architekt **fr. kalivoda**, 37 plotní, brno, tschechoslowakei

postscheckkonto: 102.789 vladislav binder, brno-brünn

insertionsgebühr Kč 100.- für 1/18 seite (60x42 mm), bei größerer fläche und mehrmaliger insertion nachlaß

zeitungsmarkenbezug von der post- und telegrafendirektion in Brünn, bewilligt unter der zahl 88.409/VI-34 vom 31. X. 1934



odebírejte literární měsíčník

## středisko

rediguje **dr. bedřich václavěk**

za typografické spolupráce **arch. fr. kalivody**

téměř v každém čísle 4. ročníku bohatě ilustrované články o filmu a fotografii:

v čísle prvním: **l. moholy-nagy** „otevřený list“ a **hannah höch** „poznámky o fotomontáži“,

v čísle druhém: **béla balász** „filmová práce v rusku“,

v čísle třetím: **jan hulsker** „holandsko a filmové umění“,

pro číslo páté připravena studie **fr. kalivody** „vidět zakázáno“

10 ilustrovaných čísel do roka o 32 stranách formátu čsn a4 na křídovém papíře po Kč 3.50, předplatné na celý rok Kč 30.-

**vydává dr. bohuslav kilian, brno, kiosk 5 (administrace)**

← první strana prospektu pro 4. ročník literárního měsíčníku „středisko“



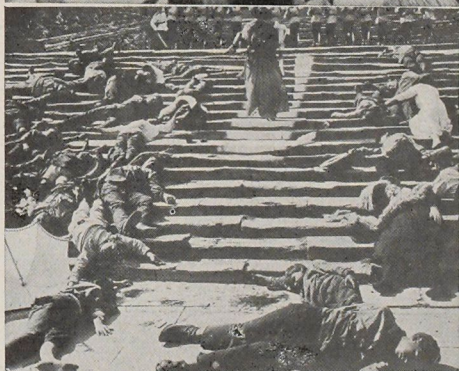
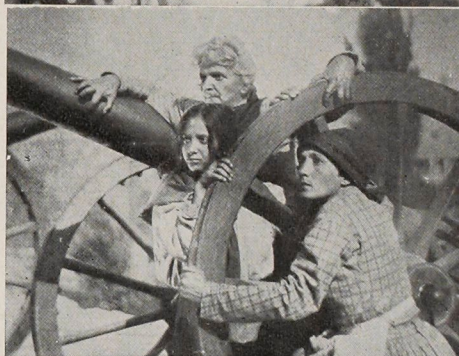
# ekran

periodika pro moderní film a kinematografii

rediguje **fr. kalivoda**

spolupracovníci:

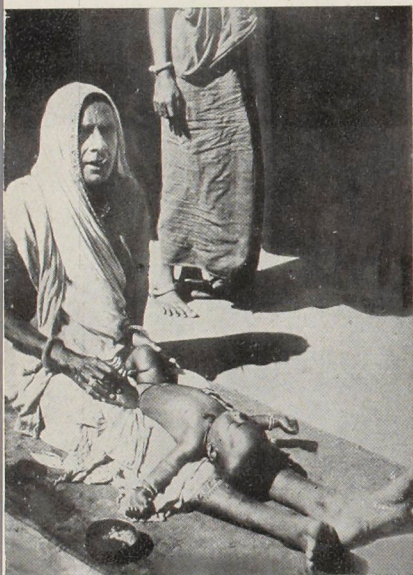
**béla balázs** Moskva, **albrecht viktor blum** Praha, **jaroslav bouček** Brno, **jára brož** Praha, **a. cavalcanti** Paříž, **helene van dongen** Paříž, **hans feld** Praha, **oskar fischinger** Berlín, **richard fleischner** Brno, **rené fülöp-miller** Vídeň, **alexandr hackenschmied** Praha, **marcel l'herbier** Paříž, **hannah höch** Berlín, **jan hulsker** Den Haag, **joris ivens** Moskva, **franta kocourek** Praha, **lubomír linhart** Praha, **i. moholy-nagy** Berlín, **rudolf pfenninger** Mníchov, **františek pilát** Praha, **karel plicka** Praha, **jaroslav kopa** Brno, **otto rádl** Praha, **hans sahl** Amsterdam, **mr. h. scholte** Amsterdam, **karel smrž** Praha, **bedřich václavěk** Olomouc, **otakar vávra** Praha a mnoho jiných



čím rychleji se přihlásíte,  
tím dříve vyjde první číslo!



jediná odborná revue v československu věnovaná: filmu, sociologii filmu, estetice filmu, filosofii filmu, filmové problematice (filmu zvukovému, barevnému, plastickému), historii filmu, technice filmové, filmové retrospektivě, filmové vědě, filmu vědeckému, kulturně výchovnému a školnímu, filmu amatérskému (filmu úzkému), filmu experimentálnímu, kinematografii, biografu, fotografii, fotochemii, fotooptice, akustice, filmovým organizacím, filmové politice, filmovému průmyslu a obchodu, filmové reklamě, filmovému životu, vcelku vědecké a umělecké filmové a kinematografické avantgardě



z obsahu prvních sešitů:

**fritz rosenfeld** film a proletariát

**otto rádl** měšťanský eklektismus a reakce ve světovém filmu

**albrecht viktor blum** nová filmová dramaturgie

**rudolf arnheim** přehled výtvarných prostředků kamery a obrazového pásu (přeložil fr. kalivoda)

**i. moholy-nagy** fotografie, objektivní forma zření naší doby (přeložil bedřich václavěk)

**béla balázs** filmový institut v moskvě (přeložila nina balcarová)

**fr. kalivoda** mezinárodní boj proti filmové cenzuře

**joris ivens** dokumentární film v avantgardě

**arnold walter** psychologie konfekčního filmu

**jan hulsker** nový holandský film

**slatan dudow** scenario filmu »kuhle wampe«

**otakar vávra** a **františek pilát** libreto filmové básně »topičovy oči«

**vselovod pudovkin** úkoly sovětského filmu (přeložil lubomír linhart)

**ilja erenburg** film trochu nudný (přeložil fr. píšek)

**rené fülöp-miller** fantasie na metry (přel. svatava pírková)

**hans sahl** zánik filmové operety? (přeložil jára broží)

- rubrika dialektickomaterialistické filmové kritiky, původní fotografie a fáse z filmů natočených a zakázaných, libreta, scenaria a synopsy filmů napsaných a nenatočených, zprávy pro filmové amatéry a fotografy, informace o filmové literatuře (knihách a časopisech), o soutěžích, výstavách, odborných sjezdech, konferencích a kongresech



jdeme neprokleštěnou cestou. chceme pracovat pro osvobození vašich očí. z plátna kina na vaší ulici musí býti odstraněny hrubé urážky vůči lidské společnosti. staňte se spolubojovníky za nový film, jehož svoboda formálních a obsahových hodnot je ve vážném nebezpečí. čtěte náš časopis!

werdet mitkämpfer für den neuen film, dessen freiheit formaler und inhaltlicher werte in ernster gefahr ist: leset unsere zeitschrift!

fritz rosenfeld

## k tématu „film a proletariát“

zum thema „film und proletariát“

během čtyřiceti let zmocnil se film celého světa. není již možné, abychom si ho odmyslili z duševního života lidstva. nejen ve velkých a malých městech, ale také v nejdlehlších horských hnízdech, na nejmenších ostrovech a i na oceánských parnicích jsou kina. film přichází k lidem, kteří zřídka čtou knihu, sotva slyší přednášku, nikdy nenavštíví divadlo nebo koncert. podle poslední statistiky jest na světě přes 60.000 kin, které jsou navštěvovány denně přibližně **20 miliony lidí**. srovnávejme: kolik lidí čte knihu, vidí divadelní kus, slyší hudební skladbu, a kolik lidí navštíví kino? v prostředním městě s 50.000 obyvateli jest jeden divadelní kus uváděn asi pět až šestkrát. vezmeme-li divadelní sál se 600 místy a předpokládáme-li, že jsou představení skoro vyprodána, tak se ukáže, že tento kus vidí asi 3000 lidí. velký film nalezne ve stejném městě nejméně 25.000 návštěvníků; **každý druhý obyvatel** půjde na tento film. zaznamenává-li kniha velký úspěch, dosáhne nákladu 100.000 exemplářů. počítáme-li deset čtenářů pro každý exemplář, tak se ukáže, že se s touto knihou seznámil jeden milion lidí. úspěšný film jest navštíven pouze v německé jazykové oblasti nejméně 30 až 40 miliony lidí. také rozšíření novin stojí daleko za rozšířením filmu. mamutí náklady amerických listů s 1 nebo 1½ milionem exemplářů jsou směšné vedle čísel počtu návštěvníků, které dovede dosáhnouti americký film jen v oblasti spojených států. rozhlas, jehož publikum se sotva dá počtem zjistiti, jest omezen ve svém rozšíření jazykovými hranicemi. k tomu přistupuje: publikum divadel a přednáškových sálů skládá se většinou z vrstev návštěvníků, kteří zaujmají k přednesenému kritické stanovisko, i když

různorodé a nestejně hodnotící. film působí na lidové masy, jejichž úsudek není předem školen estetickou ani politickou výchovou. jinými slovy: **filmu se obecně věří**, poněvadž velké části diváků schází možnost kritického srovnávání. příklad: je-li velkoměstskému člověku, který denně čítá noviny, jemuž stojí k použití knihovny, předveden film o číně, tak může obraz čínské skutečnosti, který podává film, srovnati s představou číny, kterou si sám utvořil z knih a článků v novinách. je-li tentýž film ukázán ve světě zapomenuté vesnici, jejíž obyvatelé čtou nanejvýš špatně informující, jen na místních klepech vystavěný týdeník, tak **věří** filmu, tak přijímají poskakující stínový obrázek na plátně za objektivní pravdivou projekci skutečnosti. film má přece tu nebezpečnou přednost, že představuje lidi, věci a stavy černé na bílém, tedy ve zdánlivě nepochybném podání reality. také laik ví, že film vzniká na cestě fotografické. fotografovatí však můžeme jen to, co jest zde, co existuje tělesně v prostoru.

k nesmírnému **působení do šíře**, jímž kino mluví k 20 milionům lidí, přistupuje také nesrovnatelné **působení do hloubky**. tajemství tohoto působení do hloubky leží částečně v tom, že film jest jedinou formou umělecké tvorby nebo zábavy, která divákovi **ušetřuje každou práci představy**. říkáme všedního dne: jsem dnes příliš unaven, abych četl knihu, nemohu se soustřediti, abych poslouchal beethovenovu symfonii, má hlava není volná, aby přijímala shakespearovo drama; jdu proto do kina. přepracovaný pracovník přítomnosti, jehož nervy jsou štvavým tempem moderního života příliš brzo spotřebovány, jest navečer tak vyčerpan, že odmítá každou uměleckou formu, která klade požadavky jeho fantasii, jeho síle představy. docela jednoduchý příklad: v románu naskytá se následující scéna: pan x vstoupí rozčileně do své pracovny, spěchá k psacímu stolu a nalezne tam dopis. čtenář románu obdrží od básníka náznaky, které musí ve své fantasii zpracovati. musí si utvořiti **obraz** osob a **výjevů**. jak vyhlíží ten muž? je velký nebo malý, útlý nebo tlustý, jak je oblečen, jak se zrcadlí vzrušení v jeho obličeji? jak vyhlíží jeho světnice? je široká nebo úzká, světle nebo tmavě čalouněna, moderně nebo staromódně zařízena? muž kráčí k psacímu stolu. rychle nebo zvolna, rozvázně nebo s nervosní zmateností? najde dopis. jak se zrcadlí tato událost v jeho tváři? jak vypadá dopis? muž otevře dopis. čte ho. dopis vyvolává v něm duševní výraz, který se básník sice snaží popsat, který však popisující slovo není nikdy s to vykresliti úplně jednoznačně obrazotvornou silou. čtenář knihy může slovo různě vykládati. musí k tomu, aby pojal tuto zcela nekomplikovanou scénu, která se vyskytuje v každém ubohém kolportážním románě, slovo ve svém duchu přesazovati v obrazovou představu, musí si scénu v nejpravdivějším smyslu slova **představit**, postavit před oči, to znamená, musí vykonati **duševní práci**, které není ve stavu nervové únavy schopen. mohli bychom namítnouti, že divadlo také odnímá svému divákovi tuto představovou práci. činí to však jen v omezeném





karl rössing modloslužba . götzendienst

měřítku. úspěch dramatisace známých románů má jistě svou příčinu především v tom, že si široké čtenářské publikum nedovede dosti zřetelně představit výjevy a chce je proto vidět na jevišti. ale hranice divadla poznáme ihned, jakmile rozvedeme scénu trochu dále. zatím co muž čte dopis, vypukne na ulici vřava. muž spěchá k oknu. zde jest divadlo již odkázáno na ilusi, na schopnosti představit diváků. za kulisou dělají jevištní dělníci hluk, statisté křičí rabarboru, herec dívá se kulisovým oknem za scénu a vypravuje, co prý vidí. z tohoto vypravování musí divák konstruovat obraz výjevů. v kinu jest tomu zcela jinak. film skočí ihned od dekorace světlice na skutečnou silnici dolů, publikum vidí se všemi detaily jak se pouliční vřava odehrává, kdo ji vyvolal, kdo je na ni zúčastněn.

shrnujeme: film, vydán svou technickou a finanční strukturou úplně kapitálu, byl s to působiti do šíře a do hloubky, tak jak toho nemohla dosáhnouti dosud nikdy jiná forma zábavy.

ilja erenburg označil ve své knize o filmovém průmyslu filmový atelier jako **továrnu snů**. v kancelářích filmových společností sedí spolu ředitelé, režiséři a autoři scénářů a lámou si hlavu o tom, co asi si přeje publikum vidět. film jest zbožím, řídí se stavem trhu, pokouší se uspokojiti požadavky konsumenta, jež jsou výrobci zboží známy. filmoví ředitelé a písaři scénářů vědí přesně, že den co den hledá 20 milionů lidí v 60.000

kinech světa rozptýlení a zábavu, že pro sta a sta milionů lidí znamenají ty dvě hodiny návštěvy kina jediné světlé body v šedém pracovním týdnu, které jsou jediným časovým úsekem, v němž otrok práce kapitalistického světa náleží sobě a svým snům. kino se stalo **náhradou života**. lidé, kteří stojí osm hodin nebo více u stroje, načež přicházejí do těsného bytu bez světla, dělníci a zaměstnanci, kteří ve svých skrovných pracovních přestávkách požívají skrovný oběd, donášejí svůj sen přání o životě v bohatství a přepychu večer do kina a očekávají, vědomě nebo nevědomě, od bílé plátěné stěny, magické hry stínů a tajuplného zvuku lidských hlasů **zdanlivé splnění tohoto snu přání**. jest jasné: tito lidé, nevychovaní k samostatné kritice, následkem svého nervového vypětí neschopní k milost a nemilost. na obálce jednoho filmového románu byla jednou nad filmovou kamerou montována strojní puška. denně střílí 60.000 filmových strojních pušek na 20 milionů bezbranných lidí. jejich nábojové opasky jsou sice jen z celuloidu, jejich střely nezasahují tělo, ale bičují s pustošivým účinkem ducha a duši lidí, což je stejně zhoubné. obecenstvo kina se chce bavit. položme na místo slova bavit stejnoznačné, ale otevřenější slovo: **rozptylovati**, tak přijdeme jádru věci o krok blíže. rozptylovati značí odváděti: odváděti od skutečnosti, odváděti od všedního dne. dělník, který stál osm hodin u stroje, chce večer vidět všechno jiné než dělník, který stojí osm dlouhých hodin u stroje. nezaměstnaný, který sežene peníze na lístek do kina, nepodívá se zcela určitě na film, který líčí osud nezaměstnaných, tedy jeho vlastní. obecenstvo vyjadřuje své odmítání filmů ze svého vlastního světa drasticky a správně slovy: **to mám přece doma**. zákazníci filmového obchodu, denních 20 milionů návštěvníků kina přináší do kina nesmírné **přání zážitku**, fantastickou náplň neukojené životní touhy. jejich duše jest neobděláný lán, do něhož možno zasít sémě snu o přestavbě našeho nespravedlivého světa, ale také vědomí, že všechno tak musí být jak je, že kapitalistická společenská forma jest tou jedinou možnou, že je justice spravedlivá, bankovní ředitelé ušlechtilí bohové a císařové a králové posly nebes.

není třeba blíže vysvětlovati, pro kterou z obou možností se rozhodne film kapitalistický.

vládnoucí třída, která kontroluje aparát pro ovlivňování filmem, poznala, že je jí tím dán do rukou nejúčinnější **prostředek moci**, který je vůbec v dějinách lidstva znám. ale je příliš chytrá a tak málo upřímná, aby používala filmu **otevřeně** za propagační prostředek pro hájení a udržování kapitalistického systému. ví jasně, které duševní bacily může skrze kino rozšiřovati, staví film do služeb imperialistické agitace, oslavování soukromého vlastnictví a glorifikace finanční diktatury, ale činí to tak, jako by měla jen jedno přání, aby široké lidové masy v kinu bavila, přinášela jim uvolnění a veselost a ovšem trochu na této lidumilné činnosti profitovala. kino získalo přece kromě jiných mocných vlastností také možnost, aby tučně vydělávalo na ohlupování



národa, na zatemňování mozku, na pokračující systematické politické propagandě. **návštěvník kina platí filmovému kapitalistovi za to, že jest mu z filmového plátna přetvořován jeho světový názor ve smyslu kapitalistického systému,** že jest mu kázána trpělivost, pokora a úcta pro pány světa, pro zbrojní krále, finanční barony a pučové generály!

rozptýlení a odvádění — to by mohla býti filmová vise socialistické společnosti, utopie spravedlivého světa. ale kapitalistický film nepotřebuje žádné vise, žádné utopie. zjišťuje, že v našem světě jsou všechny ideály již uskutečněny a vytvořen stav, který nemůže býti v žádné jiné společnosti předstižen. chudé dívky stávají se manželkami švarných mladých bankovních ředitelů, mladí vynálezci setkají se včas s mecenášem a ožení se s jeho dcerou, krásnou jako obrázek, všichni soudci jsou spravedliví, všichni zločinci jsou potrestáni, nevinnost může býti sice podezírána, ale dokonalest justičního aparátu našeho světa vylučuje nespravedlivé potrestání. kdo má důvěru k držitelům moci a vládnoucímu aparátu naší společnosti, žije v ráji. snaživému stojí otevřena slavná volná dráha, žádný talent nevyhladoví, genius není vysmíván, nikdy netriumfuje zločinec, nikdy nezvítězí neřest nad ctností.

im laufe von vierzig jahren hat der film sich die ganze welt erobert. er ist aus dem geistigen leben der menschheit nicht mehr wegzudenken. es gibt nicht nur in den großen und kleinen städten, sondern auch in den entlegensten bergnestern, auf den kleinsten inseln und selbst auf den ozeandampfern kinotheater. der film kommt zu menschen, die selten ein buch lesen, kaum je einen vortrag hören, nie ein theater oder ein konzert besuchen. nach der letzten statistik gibt es auf der welt über 60.000 kinos, die täglich von ungefähr **20 millionen menschen** besucht werden. dazu kommt: das publikum der theater und vortragssäle setzt sich zumeist aus besucherschichten zusammen, die eine wenn auch verschiedenartige und verschiedenwertige kritische einstellung zu den darbietungen mitbringen. der film wirkt auf volksmassen, deren urteilstkraft weder durch eine ästhetische, noch durch eine politische erziehung vorgeschult ist. mit anderen worten: **dem film wird vom publikum vorbehaltlos geglaubt,** weil einem großen teil der zuschauer die kritische vergleichsmöglichkeit fehlt. der film hat ja den gefährlichen vorteil, daß er menschen, dinge und zustände schwarz auf weiß, also in der scheinbar unzweifelbaren wiedergabe der realität, darstellt.

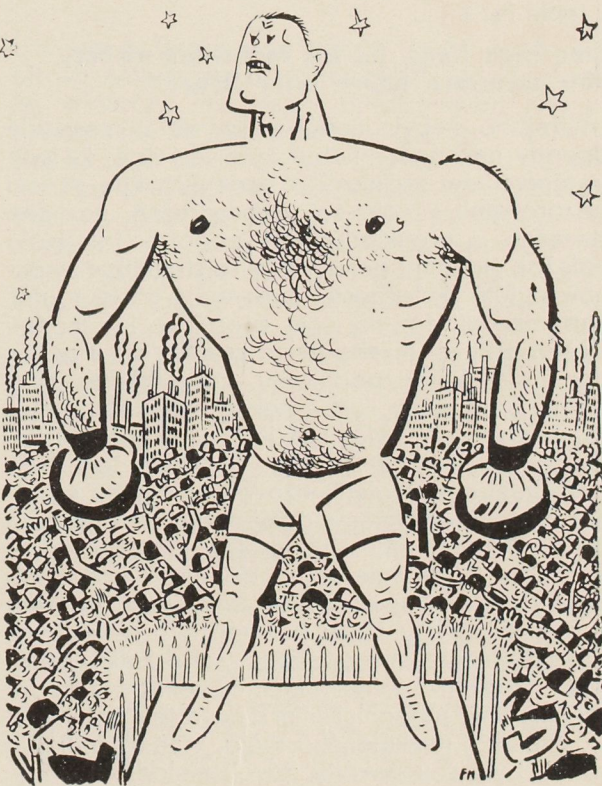
zu der ungeheuren **breitenwirkung** des kinos, das täglich zu 20 millionen menschen spricht, kommt auch eine unvergleichliche **tiefenwirkung.** das geheimnis dieser tiefenwirkung liegt zum teil darin, daß der film die einzige form der künstlerischen darstellung oder der unterhaltung ist, die dem zuschauer **jegliche vorstellungsarbeit erspart.**

wir fassen zusammen: **der film, wegen seiner technischen und finanziellen struktur vollkommen dem kapital ausgeliefert, vermag eine breiten- und tiefenwirkung auszuüben, die bisher niemals eine andere form der unterhaltung erzielen konnte.**

die filmdirektoren und drehbuchschreiber wissen genau, daß tagtäglich 20 millionen menschen in den 60.000 kinotheatern der welt entspannung und unterhaltung suchen, daß für hunderte und hunderte millionen von menschen die zwei stunden des kinobesuches die einzigen lichtpunkte einer grauen arbeitswoche darstellen, die einzige zeitspanne sind, in der der arbeitssklave der kapitalistischen welt sich selbst und seinen träumen gehört. das kino ist

**lebensersatz** geworden. menschen, die acht stunden oder mehr an der maschine stehen, nachher in eine enge und lichtlose wohnung kommen, arbeiter und angestellte, die in ihren kargen arbeitspausen eine kärgliche mahlzeit verzehren, tragen ihren wunschtraum von einem leben in reichtum und luxus des abends ins kino und erwarten, bewußt oder unbewußt, von der weißen leinwand, dem magischen spiel der schatten und dem gespenstigen klang von menschenstimmen **die scheinbare erfüllung dieses wunschtraumes.** es ist klar: diese nicht zu einer selbständigen kritik erzogenen, infolge ihrer nervenabspannung eines innerlichen gefühlsmäßigen widerstands nicht fähigen menschen sind dem film auf wohl und wehe **ausgeliefert.** auf dem umschlag eines filmromans war einmal über eine filkamera ein maschinengewehr montiert. täglich schießen 60.000 filmmaschinengewehre auf 20 millionen wehrlose menschen.

die herrschende klasse, die das massenbeeinflussungsinstrument film kontrolliert, hat erkannt, daß ihr damit eines der wirksamsten **machtmittel** in die hand gegeben ist, die man in der geschichte der menschheit kennt. aber sie ist zu klug und zu wenig ehrlich, um den film **offen** als propagandamittel für die verteidigung und aufrechterhaltung des kapitalistischen systems zu verwenden. sie weiß genau, welche geistigen bazillen sie durch das kino verbreiten kann, sie stellt den film in den dienst der imperialistischen agitation, der verklärung des privateigentums und der glorifizierung der finanzdiktatur, aber sie tut so, als hätte sie nur den einen wunsch, die breiten volksmassen im kino zu unterhalten, ihnen entspannung und heiterkeit zu bringen und allenfalls an dieser menschenfreundlichen tätigkeit ein wenig zu profitieren. das kino hat ja unter anderen gewaltigen neuierungenschaften auch die möglichkeit geschaffen, an der verdummung des volkes, an der gehirnvernebelung, an der fortgesetzten systematischen, aber getarnten politischen propaganda noch dick zu verdienen. **der kinobesucher zahlt dem filmkapitalisten dafür, daß von der filmleinwand her seine weltanschauung im sinne des kapitalistischen systems gestaltet,** daß ihm demut und verehrung für die herren der welt, für die kanonenkönige, finanzbarone und putschgeneräle gepredigt wird! **fritz rosenfeld, praha.**



**frans masereel** nový bůh . der neue gott



hans sahl

## **zánik filmové operety?**

untergang der filmoperette?

1.

když vězel zvukový film ještě v dětských střevících a al jolson, zpívající bloud, vzlykal svého „sonny boye“ amplionem — tehdy byli ještě lidé, kteří pochybovali, že se tento nový druh umění rozvine. zatím prodělal zvukový film vývoj, který obsáhl všechny odrůdy a styly tvorby od dramatu až k operetě, od hudební frašky až ke grotesce. z jediné patentní ohlášky vznikl průmysl, který na běžícím pásu dodává žádaný výrobek: vpředu šlágr, vzadu šlágr a uprostřed několik navhlhlostných valčíkových taktů — podle tohoto schématu baví se dnes lidé od londýna po paříž, od berlína po kalkutu. ze zásuvkových skříní byly vyňaty šprýmy a frašky, které plnily nadšením obecenstvo před dvaceti nebo třiceti roky, a zde to byla především stará, lidová zpěvohra, která v postavě moderní zvukofilmové operety slavila na plátně své zmrtvýchvstání.

2.

zpěvohra — dovolte nám několik zásadních poznámek — jest nejpohodlnější formou zábavy. zbavuje člověka povinnosti, aby se při zpěvu a tanci rozcházel s problémy přítomnosti. narkotizuje jeho myšlení, ukonejšuje ho, a zatím, co sytí diváka skoro výlučně hudebními a optickými půvaby, přenáší ho do příjemně uspávacího stavu, v němž se může protahovati a odpočívati jako v teplé lázni.

**„wo man fängt, da laß dich ruhig nieder,  
böse menschen haben keine lieder“.**

chytřejšího nebylo ještě o smyslu a nesmyslu operety napsáno. neboť jako jest jisté, že svět je teprve tam zajímavý a napínavý, kde se jeví pozorovateli v celé své dobrodružné, nevládně skutečné a protikladů plné podobě, tak málo náleží k úlohám operety, aby se střemhlav zmocňovala této skutečnosti. zrozena z lidské touhy, zapomenouti to, na čem přece — jak hodný měšťák míní — **ničeho nelze změnit**, staví se vědomě do služeb popularity, která křížuje tisíce stěžní na oceánu ilusí. neboť býti populárním, to znamená dnes více než jindy: nevzpouzeti se, nýbrž přizpůsobiti se; býti spokojen tam, kde jsou druzí nespokojeni; uzavřítí příměří se stávajícím a býti srozuměn s poměry, na nichž v podstatě může míti zájem již jen ten, kterému radost z chaosu připravuje skoro ďábelské zadostiučinění. takto posuzována, znamená opereta v okamžiku, kdy masy počínají o sobě samých přemýšlet jako nikdy předtím, zdržující, uspávací moment. je resignací, útekem od praporu na celé linii, sebeohlušením a návratem do jiného, šťastnějšího, nezkaleného světa, v němž trhliny a hrany bytí jsou zakryty závoji melodií, nebe je plné houslí a srdce ve tříčtvrtečním taktu zapo-  
míná se zabývatí daňovými nařízeními, odzbro-

jovacími konferencemi a podobnými profánními denními záležitostmi.

3.

to, co zde bylo řečeno o operetě divadelní, platí přirozeně stejně nebo ještě více pro promítací plátno. ano, můžeme říci, že teprve od vynálezu zvukového filmu dospěla opereta k tomu velkému, širokému, lidovému působení na masy, kterého dovede užívatí podle své společenské funkce. všichni známe produkty, které zaplavují světový trh výrobky filmové konfekce, myslící již jen v kvantitách; žijí ze substance, z dědičné masy, z tvůrčího odkazu několika vyvolených duchů, kteří vykouzili z mrtvého materiálu živé umělecké dílo. v americe byl to ernst lubitsch, který první se pokusil o vytvoření operety prostředky filmovými, zatím co ji vyvinul, nezávisle na zákonech jeviště a divadla, k nové samostatné umělecké formě. podařilo se mu vytvořit ve spolku s dvěma herci, jako jsou maurice chevalier a janette mac donald, onu letní, zcela do obrazu a hudby a pohybu ponořenou veselost, která od té doby povolala k dílu svět napodobitelů a epigonů. jak musí býti chanson veden různými osobami,



**rené clair** milion . million

**wilhelm thiele** tři mládenci od benzinu . die drei von der tankstelle



jak herecky pointován a opticky rozčleněn — tomu nás naučil lubitsch od „přehlídky lásky“ přes „smějícího se důstojníka“ k „monte carlu“, s bohatstvím graciálních nápadů a vynálezů, které se nám dnes musí jevití tím drahocennějšími, oč více odchází duch a vkus z hudební veselohry. — asi ve stejný čas pokoušel se v německu muž jako erich pommer, tehdy ještě produkční ředitel ufy, o vyzkoušení nového rytmicky pohybového stylu na plátně. vznikly tak zvané ufa-operety, technicky nejvyšší rafinovaně dělané zábavné filmy s povážlivým vlivem na publikum, jejichž formální umělecká hodnota nemohla ovšem zakrýti nuznost obsahů a sujetů a často nesnesitelnou úroveň hereckou. co přednášel erich pommer, bylo skoro taneční uvolnění obrazu hudbou, styllová groteska, jak se o ni pokusil pod jeho vlivem asi wilhelm thiele v lomozovém koncertu „tři mládenců od benzínu“, kde k taktu šlágrové hudby flukou na dveře pěsti a podpatky, zatím co uvnitř v pokoji vyřizuje se boxerský zápas a údery opakují tentýž rytmus. pommer a jeho režiséři dali německému filmu mnoho podnětů. ale teprve rené clairovi bylo vyhrazeno, aby nám podal podařený příklad umělecké operety, v níž půvab a parodie, vtip a groteska, lehkost a ironie hrají současně a slučují se bez programatického úmyslu. právě na filmu jako „milion“ jest viděti rozdíl mezi německou a galskou styllovou citovostí. tam: uměle vytvořená veselost, která chce houževnatostí a energií nahraditi to, co jí příroda odřekla. zde: plynulý půvab, samozřejmě sebe-dání hudebně nadané uměleckosti. nebo, abychom to vyjádřili stručněji: zde annabella, tam lilian harvey.

#### 4.

to vše se stalo již málem historickým. zanikla pompésní nádhera erich charellovy monumentální výpravné revue „kongres tančí“, zanikly zpívající pancéřové křižníky, které pod marinově modrým velitelským okem hans albersa sypaly své „bomby nad monte carlem“; zanikly ony notné, jednosmyslné, ach tak draho německý svět aranžující pohádkové operety, které s nesrovnatelnou výpravou oslavovaly jakýsi zfilmovaný nesmysl. možnosti zvukofilmové operety jsou vyčerpány; co se vnučuje dnes pod touto značkou návštěvníku kina, je buďto zfilmované divadlo jako richard oswaldův „květ z havaje“, které ve stylu starých tauberových operet přenáší osvědčené jevištní klišé na promítací plátno. nebo patří k oné odrůdě klidně probíhajících pitomých hudebních frašek, které okolo hezkého obličeje manekýny štvou k smrti několik křepkých melodií šlágru. a jen jeden, jediný, pokusil se v poslední době o to, aby přivedl přežilý žánr opět ke cti. byl to rouben mamoulian, američan, jehož „hra na zámku“ plnila po dlouhé měsíce nadšením všechny filmové entusiasty od new yorku po berlín. opět se setkávají chevalier a mac donald ve veselohře, v níž se spojuje komorní umění lubitschovo se skoro chaplinovskou gracií a ironií. mamoulianův poněkud sesnobbštěný žert nestřeží vždy hranic mezi uměleckým vkusem a líbivým uměleckým průmyslem. ale jsou v tomto filmu nápady, které strhují; plné té parodické radosti

na nesmyslu, která geniálně fušuje do řemesla pohádkovým zámkům a květovým snům americké filmové romantiky.

#### 5.

zánik filmové operety? v každém případě ve formě, které musí každá umělecká odrůda ustoupiti, aby uvolnila místo jiné. mamoulianův film „hra na zámku“ byl posledním uměleckým pokusem udržeti ji na živu. stal se zároveň její labutí písní. neboť jak je to již rozkošné, když se vtipný muž na druhé straně oceánu, který jest ještě k tomu umělcem, otřásá smíchy nad jistými hrbaty a baronesami v šlechtických zámcích evropy, tak málo smíme při tom přehlédnouti, že i to již také náleží minulosti. nová generace, pohy-



**g. w. pabst** žebrácká opera . dreigroschenoper

bována myšlenkami a ideami, jejichž nosná síla otřásá světem, hlásí se netrpělivě ke slovu. ví, že měšťácký film nesmí představovati nic, co by ohrožovalo měšťáckou bezpečnost. ale ví stejně, že dnes nic nechce zajímati lidi tak, jako zobrazení jejich vlastní existence. všude na světě stojí v popředí sociální problémy, problémy nezaměstnanosti, bídy a hladu mas, jen ve zvukovém filmu žijí lidé ještě přesně tak jako před sto lety; a jen tam se může přihoditi, že si generální ředitel a privátní sekretářka leží v náručí, zatím co se kolem svět řítí. musí tomu vždy tak býti? příklad „žebrácké opery“ dokázal, že zpívané nemusí býti jen pošetilé a že také ve filmu mohou býti stavěny problémy a kladeny otázky, které jsou tak dnešní, že pod historickým kostymem počne tlouci srdce přítomnosti. není příčiny, abychom zvukofilmovou operetu oplakávali: od tud se počne obnovovati.

als der tonfilm noch in kinderschuhen steckte, gab es noch leute, die an dem aufkommen dieser neuen kunstgattung zweifelten. inzwischen hat der tonfilm eine entwicklung durchgemacht, die vom drama bis zur operette, vom musikschantz bis zur groteske sämtliche gattungen und stile der darstellung in sich aufgenommen hat. aus einer patentanmeldung ist eine industrie geworden, die am laufenden band das gewünschte erzeugnis liefert.



aus den schubkästen wurden die possen und schwänke hervorgeholt, die vor zwanzig oder dreißig jahren ein publikum begeistert hatten, und hier war es vor allem das alte, volkstümliche singspiel, das in gestalt der modernen tonfilmoperette seine auferstehung auf der leinwand feierte.

das singspiel ist die bequemste form der unterhaltung. es enthebt den menschen der verpflichtung, sich bei gesang und tanz mit den problemen der gegenwart auseinanderzusetzen. denn so sicher es ist, daß die welt erst dort spannend und interessant wird, wo sie sich in ihrer ganzen abenteuerlichen, unheimlich echten und widerspruchsvollen gestalt dem betrachter darbietet, so wenig gehört es zu den aufgaben der operette, sich hals über kopf dieser wirklichkeit zu bemächtigen. geboren aus dem menschlichen bedürfnis zu vergessen, stellt sie sich bewußt in den dienst einer popularität, die mit tausend masten auf dem ozean der illusionen umhertreibt. so betrachtet, bedeutet die operette in einem augenblick, in dem die massen wie noch nie zuvor über sich selbst nachzudenken beginnen, ein retardierendes, ein einschläferndes moment.

man kann sagen, daß erst seit erfindung des tonfilms die operette zu jener großen, umfassenden, volkstümlichen massenwirkung vorgedrungen ist, die sie ihrer gesellschaftlichen funktion nach auszuüben geeignet ist.

eine neue generation, bewegt von gedanken und ideen, deren tragweite eine welt erschüttern läßt, meldet sich mit ungeduld zum wort. sie weiß, daß der bürgerliche film nichts darstellen darf, was die bürgerliche sicherheit gefährden könnte. aber sie weiß ebenso, daß heutzutage nichts so sehr die menschen zu interessieren vermag als die darstellung ihrer eigenen existenz. allenthalben in der welt stehen die sozialen probleme, die probleme der arbeitslosigkeit, des massenelends und massenhungers, im vordergrund. nur im tonfilm leben die menschen noch genau so wie vor hundert jahren. muß das immer so sein? das beispiel „dreigroschenoper“ hat bewiesen, daß gesungenes nicht nur albern zu sein braucht und daß auch im film probleme gestellt und fragen aufgeworfen werden können, die so heutig sind, daß unter dem historischen kostüm das herz der gegenwart zu schlagen beginnt. es besteht kein anlaß, der tonfilmoperette nachzutrauern: von hier aus wird sie sich erneuern.

dr. hans sahl, zürich.

hans feld

## **proměna mentality**

mentalitätswandel

silněji než jiná umění jest na hospodářských faktorech závislý film. odkázán na prostřednictví techniky zvuku a obrazu, podléhá zároveň tímto úzkým spojením se strojovostí všem těm hospodářským zákonům, jejichž podkladem jest otázka rovnováhy mezi nabídkou a poptávkou.

stále znovu jest debatováno o filmu a jeho uměleckém poslání. a stále znovu musí být zdůrazňováno, že pro tvář filmové produkce jest rozhodnou hospodářská výstavba země, v níž tato produkce vzniká. v zemích, v nichž činí státní protekční systém z filmu zboží, které má — uvnitř i v cizině — působiti propagačně, jest napětí mezi nabídkou a poptávkou, to značí tedy případný deficit, dostatečně kryto subvencemi, které jsou poskytovány výrobcí filmu.

to jest, jak se vždy ukáže, zbraň veskrze dvojitá. cizina dávno poznala, jak značné jest ovlivňování, které spočívá — zdánlivě nepodezřele, ale ne neúmyslně — v nevinné filmové hře, má své úřady a zákony, které působí jako regulace. a domorodci zůstane pasivní zbraní nemá, ale výrazná resistance neúčasti.

tak jest dokonce i zásahem státu do oblasti privátního hospodářství dána jen relativní možnost ovlivňování, a výměna filmů na celém světě dbá o další vyrovnávání sil.

právě tato volná hra konkurence jest tím, co v posledních letech dává američanům nesmírně vzestupné chance, které dovedou velmi zručně využítovati.

konec prosperity ve spojených státech založil, ačkoliv to zní podivně, převahu amerického zvukového filmu. shrňme si ještě jednou: budova zvukového atelieru jest babylonskou věží, která rozlučuje mezi sebou jazykovým zmatkem národy a jejich filmové produkce. nastává epocha filmové autarkie, zdůraznění nacionálních států usnadňuje toto uzavření —, evropa zdá se býti pro americký film ztracena. a když k tomu všemu přistoupí hospodářská krize, ztrácí amerika zjevně na dlouho své vůdcovské místo ve filmu. přes to šel vývoj protichůdnou cestou. film jest přece dvoukolejný, jest uměním basujícím na technice. a právě se strany umění přišla americkému filmu záchrana.

americký film nebyl v dobách velkého rozmachu peněžní konjunktury bez viny na poklesu vkusu. všemožné ženské spolky ve spojených státech postaraly se o to, aby se každá dívka objevila na filmovém plátně jako bezvadná hrdinka, primitivní hospodářské pojetí optimismu učinilo samozřejmým, že dobře umytý mladík vytáhne na konci filmu z pouzdra maršálskou hůl. velká filmová lež, zrozená na druhé straně oceánu, infikovala kontinent.

a pojednou zbořily se mrakodrapy z hracích karet. v této krisi započala americká filmová produkce tématickou přestavbu. a tak se narodil nový americký filmem nový typ krásy. girl jest mrtva, ať žije přítomnosti blízká animální žena.

dvě jména, charakterisující přeměnu, byla připravena exportem ztělesnění světového hříšného filmového rekordu, marleny dietrich, do usa: katherin hepburn a mae west. ta jedna, mladá, dlouhoúdá, napjatá, ne právě hezká, s nádherným chrupem. žena perové pružnosti. poznali jsme ji zde ve filmu „její poslední rekord“ a naučili se ji milovati. ta druhá, may west, postava rubensova, bujná, jednosmyslné animality. jeden z jejích velkých úspěchů nese charakteristický název „nejsem anděl“. to také skutečně není, ta ne již mladá may west, která se ve stáří stala činoherní herečkou, píše si své kusy sama a nyní vzrušením, které vyvolávají její filmy, odvádí americké masy ilusí kina od skutečnosti.



od shora dolů prosadila se proměna filmové mentality velmi rychle. více ještě než v zemích evropských platí standardisace u filmu amerického. skoro půl tisíce filmů natočí amerika za rok, a příkladná změna vkusu milionových filmů prosadila se brzo i v hromadném zboží masové produkce. těmito filmy, které dovedou zásluhou problematiky svého obsahu diváka zcela jinak upoutati než čistě rozptylující podívaná, nastupuje amerika znovu cestu přes oceán. nalézá evropu v situaci, která jest americké expansi — a je-li to jen cestou ovlivnění vkusu — veskrze výhodná.

jsou to dva směry, v nichž počíná působiti: skok do minulosti, se všemi kouzly dekoru a dekorací. a pak silnější zdůraznění problematik a konfliktů, které propůjčují filmu větší přitažlivou sílu na diváky filmem unavené. amerika razí tím cestu umělecké tendenci, kterou vykazuje v evropě literární pendant v proudu jevištního naturalismu. právě tato příbuznost jest tím, co činí americký výpad významným v přítomné době. neboť všeobecná umělecká tendence na kontinentě vykazuje zřetelně pohyb zpět. chce se pryč od nepřijemné skutečnosti do vysněné, právě uniklé minulosti. a zároveň s touto zpětnou tendencí budou aktuálními také problémy, které se domnívámé míti vyřešeny: jak dlouho ještě, a bude nořin útěk z manželství působiti jako revoluční čin, **veřejný nepřítel** jako palčivý rozpor s nespřávně pochopeným kolektivismem.

mehr noch als in den europäischen ländern gilt beim amerikanischen film die standardisierung. nahezu ein halbes tausend filme dreht pro jahr amerika, und die beispielgebende geschmackänderung der millionenfilme hat sich auch in der stapelware der massenproduktion bald durchgesetzt. mit diesen filmen, die vermöge der problematik ihres inhalts den zuschauer ganz anders zu fesseln imstande sind als die rein ablenkende schau, tritt amerika von neuem den weg über den ozean an. sie trifft europa in einer situation, die einer amerikanischen expansion — und sei es auch nur auf dem weg einer geschmackbeeinflussung — durchaus günstig ist.

es sind zwei richtungen, in denen sie sich auszuwirken beginnt: zum sprung in die vergangenheit, mit allem zauber von dekorum und dekorationen — und dann in einer stärkeren betonung von problematik und konflikt, die dem film größere anziehungskraft auf die filmmüde gewordenen zuschauer zu verleihen bestimmt ist. amerika verhilft damit einer künstlerischen tendenz zum durchbruch, die in europa ein literarisches pendant in der strömung des bühnennaturalismus aufweist.

es ist gerade diese verwandtschaft, die den vorstoß amerikas im gegenwärtigen zeitpunkt bedeutungsvoll macht. denn die allgemeine kunsttendenz auf dem kontinent weist deutlich rückläufige bewegung auf. man will fort von einer unangenehmen gegenwart in eine geträumte, eben erst entschwundene vergangenheit. und zugleich mit dieser rückwärtstendenz werden auch probleme aktuell, die man gelöst glaubte: wie lange noch, und noras flucht aus der ehe wirkt als revolutionäre tat, der **volksfeind** als brennende auseinandersetzung mit falsch verstandenem kolektivismus. **dr. hans feld, praha.**

fotografie na 1. straně obálky tohoto čísla „marseilles a fotoplastika „matka europa pečue o své kolonie“ na 14. straně textové jsou ukázkami vyobrazení z 2. čísla připravovaného mezinárodního měsíčníku pro optickou kulturu „telehor“ (viz 3. strana obálky).

## otevřený dopis

filmovému průmyslu a všem, kteří mají zájem na vývoji dobrého filmu.

1. máme přihlížeti, kterak jest film, tento zázračný nástroj, nerozumem a neohrabaným diletantismem rozbíjen před našima očima? s velkou starostí musí objektivní pozorovatel potvrditi, že filmová produkce světa stává se od roku k roku mělčí. vrcholná produkce dneška postrádá sotva pro provincii, kde se prozatím lidé bez měřitek, bez cviku zásadně potěšují pohyblivým obrazem. pro lidi optické a duševní kultury jest dnešní film nestražitelný.

tato kritika platí nejen umělecké stránce filmového tvoření, celý filmový průmysl jest v nebezpečí. to se jeví na stoupající nerentabilitě. zoufalé experimenty, nadsazování periferiálních, ne nezbytně k filmu náležitých prostředků, monstredekorace, nakupení starů, nákup filmových sujetů za obrovské honoráře polykají nesmírné částky, které se nedají nikdy amortisovati, a film klouže s trvalou bezpečností zpět do rukou šťastlivců, kterým byl konečně vytržen po počáteční periodě výhradně spekulativního objektu.

2. kořenem všeho zla jest vyřazení experimentujícího filmového tvůrce, svobodného, nezávislého producenta.

3. včera byli zde ještě avantgardisté všech zemí v zástupech — dnes jest celá oblast zpustošena, všechno vyhlazeno. umění může se však dále vyvíjeti jen umělci a požaduje suverénní užití příslušných prostředků. každé umělecké dílo obdrží svou pečef samo odpovědností a rostoucí celkovou představou umělce. jest tomu tak v architektuře, v malířství, v plastice, u divadla. také ve filmu jest tomu tak, nemůže to ani jinak býti.

4. ze zvláštnosti filmu vyrůstá nesnáze experimentu, živné půdy dobrých filmových děl, neboť k filmu náleží produkční a užítkovací aparát, jehož organisace sahá od rukopisu přes herce, kameru, zvuk, režii a střih až k tiskové propagaci, půjčovně a divadelnímu parku. jen tak se mohl stát z jarmareční atrakce světový obchod.

v hospodářské spleti tohoto mocného aparátu nakládá se s uměleckou stránkou tak podřadně, posuzuje se tak výlučně s merkantilních hledisk, že význam filmového umělce jest zcela eliminován. bylo by skoro možné říci: režiséru jest pod pohružkou trestu nařízeno vzdáti se filmového umění. to dokazují četné režisérské osudy. zařazením do panujícího produkčního systému degradovali se dokonce nejlepší avantgardisté k bolestnému zklamání všech filmových interesentů na průměrné režiséry. nezávislí režiséři byli průmyslu nepohodlní. existence avantgardy znamenala zničující kritiku oficiální produkce. vitalita malých děl, víra ve filmové umění nepřesazovala sice hory, ale zasazovala průmyslu hlasité facky. s pevným rozhodnutím vyhladilo se tedy průměrné, co připomínalo avantgardu. korunu všemu nasadila pevná soustava patentů a licencí zvukofilmové produkce a tím konečná obchodní monopolisace **filmového umění.**

5. dráha pro mechanický obchod byla opět volná. průmysl vítězil na celé čáře.

všichni mu při tom pomáhali: zákoník, kontingentní výměry a cizinecké paragrafy, censura, půjčovna, majitel kina a krátkozraký kritik, ale vítězství přišlo průmyslu draho. umění mělo býti k vůli obchodu zabito, ale bumerang letěl zpět a zabil obchod. na nudné filmy lidé nechodí — přes rentabilitní výpočty filmových násilníků, kteří teoreticky zjistili, že při průměrné ceně sedadla v kinu ve výši tolika a tolika Kč, centů, pfeniků nebo sous každý dospělý musí dvakrát týdně navštívit kino.

6. má umělec po kopancích, které dostal, také mysliti ve prospěch hospodářství? má se opět vložit do věci a má o své z rukou vyražené duševní zbraně žebrati obchodními argumenty?





**I. moholy-nagy** matka evropa pečuje o své kolonie .  
mutter europa pflegt ihre kolonien

7. dobře! činíme to.

nyní sestavujeme **my** rozpočet rentability:

8. kultura filmu rostla s divákem. není v historii podobného příkladu všeobecné, všechny národy a světadíly zahrnující kontroly vývoje umělecké odrůdy jako u filmu, nesčíslnou enormní účastí kinonávštěvy v životě každého člověka jest i nejprimitivnější kinonávštěvník schopen kritizovat film a registrovat každý pokles tvořivosti. to znamená nutnost nejostřejšího vypětí výkonu.

odkud má však přijít výkon, je-li umělec vyřazen z tvůrčího procesu?

9. avantgarda není tedy jen uměleckou, nýbrž současně také hospodářskou nutností.

10. všechny závory překážek pro avantgardisty musí padnout!

všichni soukromí průmyslníci a všechny úřady musí poskytnout podporu nezávislému filmovému umělci.

11. prakticky musí

1. se strany státu býti pro něho
  - a) odstraněna cenzurní ustanovení,
  - b) zajištěno daňové a dávkové osvobození pro jeho díla,
  - c) zřízena stipendia.
2. se strany průmyslu musí býti úměrně k obratu poskytnut:
  - a) atelier,
  - b) zvuk,
  - c) materiál a
  - d) povinná předvádění pro půjčovnu a divadlo.
3. výchova k uměleckému filmu musí býti započata daleko před praktickou prací. zastaralé umělecké školské programy musí se revidovat zřízením
  - a) studií pro osvětlování (umělé světlo),
  - b) fotografických a filmových atelierů (kamerová technika),

c) dramaturgických tříd,

d) oddělení teoreticky-fysikálních a pro experimenty.

12. formulovat tyto požadavky a bojovat pro ně jest dnes nezbytné, poněvadž naše generace jest nakloněna k tomu, aby řídila grandiosní technické dědictví předšlého století zbaběle a bez talentu. tak zůstává naděje, že alespoň někteří tímto prohlášením budou upomenuti na duševní úkoly, jejichž rozřešení nařizuje svědomí myslícímu člověku.

I. moholy-nagy, duben 1934.

## offener brief

an die filmindustrie und an alle, die interesse an der entwicklung des guten films haben.

1. sollen wir zusehen, daß der film, dieses wunderbare instrument, durch unverstand und plumpen dilettantismus vor unseren augen zerschlagen wird?

mit großer sorge muß der objektive beobachter feststellen, daß die filmproduktion der welt jahr für jahr seichter wird. die spitzenproduktion von heute genügt kaum für die provinz, wo man sich ohne vergleichsmaßstäbe, ohne übung vorläufig noch an dem beweglichen bild prinzipiell erfreut. für leute von optischer und geistiger kultur sind die heutigen filme ungenießbar.

diese kritik gilt nicht nur der künstlerischen seite des filmschaffens, die ganze filmindustrie ist in gefahr. das zeigt sich an der steigenden unrentabilität. verzweifelte experimente, die übertreibung in den peripherischen, nicht streng zum film gehörigen mitteln, monstredokorationen, anhäufung von stars, ankauf unfilmischer sujets zu riesenhonoraren verschlucken unsammen, die nie amortisiert werden können, und der film gleitet mit stetiger sicherheit in die hände der glücksritter zurück, denen er nach der anfangsperiode eines bloßen spekulationsobjektes endlich entrisen war.

2. die wurzel aller übel ist die ausschaltung des experimentierenden filmschöpfers, des freien, unabhängigen produzenten.

3. gestern waren noch avantgardisten aller länder scharenweise da — heute ist das ganze gebiet verödet, alles abrasiert. kunst kann aber nur durch künstler weiterentwickelt werden und sie verlangt souveräne handhabung der einzusetzenden mittel. jedes kunstwerk erhält seine prägung allein durch die verantwortung und treibende gesamtvorstellung des künstler. dies ist so bei der architektur, so bei der malerei, plastik, beim theater. auch beim film ist es so, es kann gar nicht anders sein.

4. aus der eigenart des films erwächst die schwierigkeit des experiments, des nährbodens guter filmwerke, denn zum film gehört ein produktions- und verwertungsapparat, dessen organisation vom manuskript über darstellung, kamera, ton, regie und schnitt bis zur pressepropaganda, verleih und theaterpark reicht. nur so konnte aus der einstigen rummelplatzattraktion ein weltumfassendes geschäft werden.

in der wirtschaftlichen verflechtung dieses gewaltigen apparates wird das künstlerische so nebensächlich behandelt, so ausschließlich von den merkantilen gesichtspunkten aus beurteilt, daß die bedeutung des filmkünstlers vollkommen eliminiert wird. man könnte fast sagen: der regisseur wird unter strafandrohung gezwungen, auf die filmkunst zu verzichten. das beweisen zahlreiche regisseurschicksale. durch einordnung in das herrschende produktionsystem haben sich sogar die besten avantgardisten zur schmerzlichen enttäuschung aller filminteressierten zu durchschnittsregisseuren degradiert. für die industrie waren die unabhängigen produzenten unbequem. die existenz der avantgarde bedeutete eine vernichtende kritik an der offiziellen produktion. die vitalität der kleinen werke, der glaube an die filmkunst versetzte zwar nicht berge, aber der industrie schallende ohrfeigen. sie holte zum gegenschatz aus, ohne das



gesunde der avantgardistischen bemühungen, den zwang zur hebung des künstlerischen zu begreifen. mit entschlossenheit rottete sie so alles aus, was an avantgarde erinnerte. die krönung des ganzen bildete das festgefügte patent- und lizenzgebäude der tonfilmproduktion, und damit die endgültige geschäftliche monopolisierung der „filmkunst“.

5. die bahn für das mechanisierte geschäft war wieder frei. die industrie siegte auf der ganzen linie.

alle halfen ihr dabei mit: die gesetzgebung, kontingierungsmaßnahmen und ausländerparagrafen, zensur, der verleih, theaterbesitzer und die kurzsichtigen kritiker. doch der sieg ist der industrie teuer zu stehen gekommen. die kunst sollte wegen des geschäftes erschlagen werden, aber der bumerang sauste zurück und erschlug das geschäft. auf die langweiligen filme gehen die menschen nicht — trotz der rentabilitätsberechnung der filmgewaltigen, die theoretisch festgestellt haben, daß bei einem durchschnittspreis der kinoplätze von so und so viel cent, Kč, penny, pfennig oder sous jeder erwachsene wöchentlich zweimal das kino besuchen müßte.

6. soll der künstler jetzt, nach den tritten, die er bekommen hat, auch für die wirtschaft mitdenken? soll er sich wieder ins zeug legen und soll für seine aus der hand geschlagenen geistigen waffen mit wirtschaftlichen argumenten betteln?

7. gut. wir tun es.  
jetzt stellen wir die rentabilitätsrechnung auf:

8. die kultur des filmes wuchs mit dem zuschauer. es gibt in der geschichte keinen ähnlichen vorgang der allgemeinen, alle völker und erdteile umspannenden kontrolle über eine kunstgattung, über ihre entwicklung, wie im film, durch den zahlenmäßig enormen anteil des kinobesuchers im leben jedes menschen ist auch der primitivste kinobesucher imstande kritik am film zu üben und jede ermattung des schöpferischen zu registrieren. das bedeutet die notwendigkeit schärfster anspannung in der leistung.

von wo soll aber die leistung kommen, wenn der künstler aus dem schöpferischen prozeß ausgeschaltet ist?

9. die avantgarde ist also nicht nur eine künstlerische, sondern gleichzeitig auch eine wirtschaftliche notwendigkeit.

10. alle schranken der avantgardistischen behinderung müssen fallen.

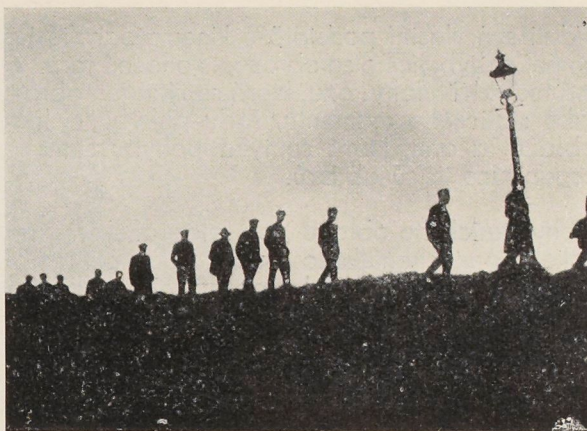
alle private industrielle und behördliche förderung soll dem unabhängigen filmkünstler zuteil werden.

11. praktisch müssen

1. von staats wegen für ihn
  - a) die zensurbestimmungen aufgehoben,
  - b) steuer- und gebührenfreiheit für seine schöpferischen gesichert und
  - c) stipendien geschaffen werden.
2. seitens der industrie müssen gemäß des umsatzes zur verfügung gestellt werden:
  - a) atelier,
  - b) ton,
  - c) material und
  - d) pflichtvorführungen für verleih und theater.
3. die erziehung zum künstlerischen film muß weit vor der praktischen arbeit angefangen werden. die veralteten kunstschulprogramme sind zu revidieren durch
  - a) errichtung von studios für beleuchtung (künstliches licht),
  - b) von foto- und filmateliers (kameratechnik),
  - c) von dramaturgischen klassen,
  - d) von theoretisch-fysikalischen und experimentierenden abteilungen.

12. diese forderungen zu formulieren und für sie zu kämpfen ist heute bitter nötig, da unsere generation im begriffe ist, das grandiose technische erbe des vorigen jahrhunderts feige und talentlos zu verwalten. es bleibt zu hoffen, daß durch diese feststellung wenigstens einige an die geistigen aufgaben erinnert werden, die zu lösen das gewissen dem denkenden menschen befiehlt.

I. moholy-nagy, april 1934.



joris ivens nová země . neuer boden

joris ivens

## dokumentární film v avantgardě

der dokumentarische film in der avantgarde

jak bude použito našich vědeckých a technických vynálezů a prací ve filmu?

teprve **tvůrčí silou** umělce uskutečňuje se tvorba, formace našich technických a vědeckých vymožeností. žel jest tato formace předem ovládána skoro **jen** rentabilitní otázkou kapitálu.

žel formace jest tím skreslena a její správný vývoj zadržován.

nese zde vinu velký filmový průmysl, který mylně použil naší technické a vědecké práce a způsobil jakýsi druh umělecké inflace, inflace snad těžší, než je peněžní.

tato umělecká inflace jest to, proti čemu bojuje filmová avantgarda — filmová úderná skupina. bylo tomu asi před deseti lety, co započala v německu a později ve francii a jiných zemích tato avantgarda svou práci.

jednotliví nezávislí umělci mimo filmový průmysl šli svou vlastní cestou. našli cestu pro ryze kinematografickou tvorbu tématu. pracovali na umělecké, estetické a sociální stránce filmu.

pro tuto práci bylo tehdy a jest ještě nyní málo příležitosti, v průmyslu vůbec ne, vyjma sovětského ruska.

průmysl si domýšlí, že práce avantgardy byly dělány jen pro malé skupiny obecnstva. avantgarda nebojuje proti filmovému průmyslu proto, že jest veliký a že je průmyslem, nýbrž proto, že považuje produkci průmyslu za všeobecně špatnou.

jaký úkol si staví nezávislí filmoví pracovníci? kinematografie má pokud možno nejvíce odpo-



vídati své vlastní podstatě. kinematografie jest umění pohybujícího se obrazu. konečná formace má tedy dvě úlohy: onu, která se týká jen obrazu jako statického momentu, řady pohybujících se obrazů, a onu, která se týká pohybu samého, organisace tisíců obrazů.

úlohy statického obrazu jsou fotografického, optického a mechanického druhu. řada aktuálních filmových problémů, jako obrazový formát, barevná fotografie, náleží na příklad k tomu.

mluvme nyní jen o subtilní stránce kinematografie: to jest pohyb — základní element — synthetický obraz filmového umění. nemám zde na mysli pohyb v mechanickém smyslu, nýbrž řekněme: pohyb v uměleckém smyslu — rytmus.

zákony rytmu, které ovládají také hudbu, malbu, literaturu, tanec, jsou také rozhodující pro pohyb v kinematografii, jen použití je zcela různé.

použitím těchto zákonů zařazuje se u každého umění, tedy také u umění filmového, **umělecká síla**. snažíme se použít zákonů rytmu ve filmu bez vlivu literatury, malby, divadelní hry atd. hledáme tedy svou vlastní kinematografickou rytmiku s vlastními časovými a prostorovými poměry.

v posledních letech obdrželi jsme znamenitého spojence, zvukový film, který nám naznačil nové cesty pro rytmisaci.

filmový rytmus jest pojem nesnadno definovatelný, nesnadněji než exaktní předměty, ačkoliv i to má své potíže. rytmus ve filmu jest určen logickým sledem myšlenek, který předchází tvorbě, pořadí pojmů a pocitů, uzavřenosti celku.

a myslím, že ve vývoji filmu nynější forma hraného filmu kinematografický rytmus brzdí, skresluje, dokonce tu a tam ruší.

ve hraném filmu jest režisér vázán na rytmus předem předepsaný. a žel jest tento rytmus ve hraném filmu diktován většinou mimofilmovými, afilmovými, většinou literárními elementy. filmový režisér a publikum nemají pohlížeti stejnýmá očima na bílou projekční plochu, jako pohlížejí také na bílou plochu knih, v nichž hledají své prameny. zdravý vývoj filmu jest tedy ve hraném filmu brzděn, a hraný film si vybojoval příliš lacinou popularitu.

nemluvím tu ještě ani o špatných vlivech, obchodní kalkulaci, která spekuluje s falešnou sentimentální publikou.

myslím, že jest v tomto období filmového vývoje lepší, nepředkládati filmovému tvůrci předem nesprávných, antifilmových předpisů, nýbrž ponechat mu volnou pracovní oblast, kde najde sám svým filmovým nadáním lepší, více vázaný filmový rytmus.

a tato oblast jest ne příliš šťastně nazývána **dokumentárním filmem**. dokumentární film má býti

považován za filmovou kategorii, která se přibližuje více týdeníku, filmu zpravodajskému, kulturnímu než hranému.

ne řada ideí z vnějška, ale objekty samy určují své pořadí v čase a prostoru.

filmová forma vzniká vzájemným poměrem fotografovaných obrazů — jen ty obrazy přijdou v úvahu, které jsou pravdivé a přímé, takže jest je možno nazvati **dokumenty**.

v dokumentárním filmu jest filmový tvůrce nucen postavit se proti svému objektu čestně a otevřeně a tak nalezne nejlepší kinematografickou formu. a touto silou má dokumentární film ukázati nové cesty pro nový budoucí hraný film, a tak nalezena bude skutečná filmová dramatika.

dnešní hraný film působí svou neupřímností všeobecně otupivě a negativně na lid a odvádí svou falešnou romantikou od skutečných, velkých problémů naší doby. dokumentární film a nová forma hraných filmů má působiti na diváka činně, dáti mu pozitivní síly, to jest velká úloha, na které má pracovati filmový průmysl a avantgarda.

---

der rhythmus im film wird bestimmt von dem logischen gedankengang, der der gestaltung vorangeht, der reihenfolge der begriffe und gefühle, der geschlossenheit des ganzen.

und ich glaube, daß in der filmentwicklung die jetzige form des spielbildes den kinematographischen rhythmus hemmt, verzerrt, sogar ab und zu zerstört.

im spielbild wird der regisseur von vornherein gebunden von einem ihm vorgeschriebenen rhythmus. und leider wird dieser rhythmus im spielbild meistens diktiert von außerfilmischen, afilmischen, meistens literarischen elementen.

ich glaube, daß es in dieser periode der filmentwicklung besser ist, den filmschaffenden nicht von vornherein festzulegen durch falsche, antifilmische vorschreibungen, sondern ihm ein freies arbeitsgebiet zu lassen, wo er selbst durch seine filmische begabung den besseren, mehr gebundenen filmischen rhythmus findet.

nicht eine ideenreihe von außen, sondern objekte selbst geben ihre reihenfolge in zeit und raum an.

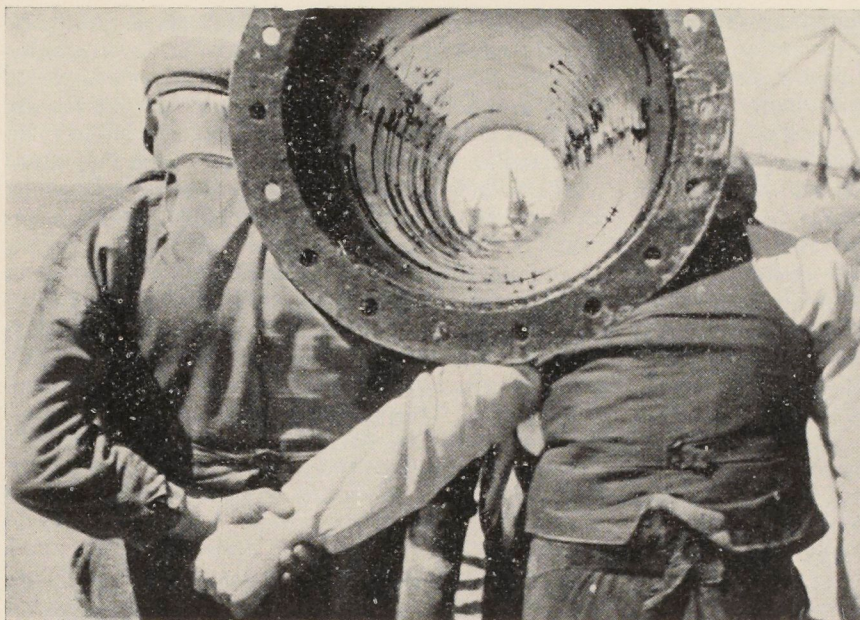
die filmische form entsteht durch das verhältnis der aufgenommenen bilder zueinander — nur die bilder kommen in betracht, die wahr und direkt sind, so daß man ihnen den namen dokumente geben kann.

im dokumentarischen film ist der filmschaffende gezwungen, ehrlich und offen zu seinem objekte zu stehen, und so wird er die beste kinematographische form finden.

und mit dieser kraft soll der dokumentarische film neue wege zeigen für den neuen zukünftigen spielbild, und so wird eine wirkliche filmdramatik gefunden werden.

der heutige spielbild wirkt im allgemeinen in seiner unehrlichkeit betäubend negativ auf das volk und lenkt mit seiner falschen romantik von den wirklichen und großen problemen unserer zeit ab. der dokumentarische film und die neue form der spielfilme sollen aktivierend auf den zuschauenden wirken, ihm positive kräfte geben, das ist die große aufgabe, an der die filmindustrie und die avantgarde arbeiten sollen. **joris ivens, amsterdam.**





cliché „index“

**joris ivens** nová země.  
neuer boden

vsevolod pudovkin

## poznámky o filmovém umění

notizen über die filmkunst

od svých prvních kroků ukázal sovětský film svou vlastní svéráznou tvář. sověští režiséři studovali sice techniku amerických mistrů filmu, osvojili si ji, připojili však svým vlastním dílům něco nového. tím novým byl revoluční obsah. nový obsah musil se nutným způsobem obléci také do nových forem. eisensteinův film „pancéřový křižník potěmekin“, který dosáhl na celém světě slávy, byl prvním velkým dílem, jímž nabyt sovětský film na své nové cestě, tak nepodobné všem ostatním, pevného kroku. tento film neměl **hlavních osob**, které předou nit intrik. po prvé vstoupila zde do popředí intenzivně žijící, myslící, tvořící a bojující masa. vstoupila na místo **krásných** hrdinů, její osud, její boj o život a právo odhrnul stranou milostné drama, skoro nepostradatelné pro režiséra jiných zemí. a tato historie vzpoury lodní posádky, líčená zcela novým způsobem, stala se jedním z nejdojímavějších, nejoprávněnějších filmů v celé historii světového filmového umění. ačkoliv jeho obsah i jeho skvělá forma, tak přebohatá pathetickými rytmy, skvělými komposicemi věcí a lidí na plátně, zahrocenými protiklady jednotlivých dílů a episod (což označujeme **montáží**), byly přirozeným a nevyhnutelným zrcadlením onoho tvůrčího napětí, které podmiňovalo pochod celého sovětského svazu na jeho dějinně významné cestě kupředu. „pancéřový křižník potěmekin“ byl neobyčejně důležitou a významnou etapou v dějinách vývoje filmového umění. bylo by však velkou chybou, kdybychom tvrdili, že tímto filmem jsou nové možnosti sovětského filmového umění vyčerpány. metody, které objevil, jsou velmi významné, budou však znovu neodvratně vystřídány tou měrou, jak se bude

umění dále vyvíjeti v nejvnitřnější souvislosti s rostoucím a proměňujícím se životem. položené základy jsou pro daný okamžik hluboce odůvodněné a správné, nesmějí se však státi neproměnnými dogmaty, musejí se vyvíjeti, pracují-li na oblasti umění živí lidé a nikoliv scholastici, kteří se skutečnosti odcizují.

po deset let své práce ve filmu cítím doslova každého dne — ne jen na přechodu od filmu k filmu, nýbrž v průběhu jediné a téže inscenace — neustále onen bouřlivý, stálý růst, který jest charakteristickým pro naši epochu. myslím, že všichni moji spolupracovníci cítili totéž. vývojové tempo naší země jest neobyčejné. úspěšné provedení první pětiletky otevřelo nám širokou dráhu pro vítězné zmocnění se nejbližší budoucnosti — a v této budoucnosti jest filmu vyhrazeno důležité místo. pro sovětský svaz jest film především kulturou pracujících milionů. film nestává se uměleckým dílem, když mistr na něm skončil svou práci, nýbrž když spatřujeme výsledky jeho působení na diváky. jen když si určitý film dobude čestného místa na frontě o vzestup vědomí, o zvednutí kultury, získá cenu a význam. proto jest jasné, proč sověští režiséři nechtějí tvořiti filmů **o sobě** komických nebo **o sobě** krásných. z toho také vyplývá, proč se u nás v poslední době klade se vši ostrostí otázka tak zvané **zábavnosti filmu**. chceme přivést diváka ke smíchu věcmi, které mají býti z našeho světa odstraněny, chceme buditi jeho zájem pro to, co má poutati pozornost každého pro zlepšení, změnění a povznesení reálného života. výsledkem naší **zábavnosti** nemá býti **odvádění** diváka od jeho všedního života, jak jest tomu u filmů amerických, které předvádějí nádherný život, neuvěřitelně krásné dívky štěstěny, nýbrž právě naopak — **soustředění** jeho pozornosti na otázky a momenty všeobecného privátního všedního dne. proto přiznáváme pravdivé hluboké souvislosti umělce se živou skutečností tak nesmírný význam. jsme toho



názoru, že jedině bezprostředním poznáním, niterným, pozorným studiem konkrétního úseku života (závodu, vesnice atd) může vzniknouti pravdivé, plně hodnotné, upřímné umělecké dílo. nejlepší film poslední doby „protoplán“ byl vytvořen svými autory ermlerem a jutkevičem v nejužším spojení s dělníky a inženýry stalinových leningradských továren. schůzky a rozmluvy s nimi tvořily první etapu práce. jejich početná vypravování o jednotlivých lidech, jejich nejrůznější úsudky, jimi líčené charakteristické podivnosti, jejich závěry, které vycházely ze znalosti reálných zážitků všedních lidí, dodávaly autorům nevyčerpatelný materiál pro živá a bohatá líčení příštích osob v jejich filmu. celé vypracování scenaria odbývalo se rovněž v závodě, ve stálém úzkém styku s jeho osazenstvem. a nezbývá než říci, že očekávání režisérů bylo v celém rozsahu oprávněné. film ukázal se **zábavným** v plném slova smyslu.

nyní bych chtěl v souvislosti s tímto konkrétním příkladem přejít zpět k otázce vývoje našeho filmu, které jsem se dotkl ve svých výkladech o „potěmkinu“. zatlačila-li v tomto prvním eisensteinově filmu myslící a bojující masa z projekční stěny obvyklé hrdiny zahraničního filmu, posuzoval-li divák lidi v tomto prvním líčení příhod na palubě válečné lodi s červenou vlajkou revoluce podle událostí, které se rozvíjejí před jeho očima — vytvoří v „protoplánu“ úsudek o událostech pozorným, bezprostředním pozorováním lidí. celkový obraz života závodu je sevřen v zrcadle života malého počtu jeho zástupců. tento film má svého **hrdinu** — jest to starý dělník babčenko, který vystupuje v celém filmu. sledováním jeho osudu, jeho vnitřního vývoje vidí a pochopuje divák nejen vývoj tohoto závodu, nýbrž také celé země.

proč tento záhadný obrat od **masy** k osobnosti jako **hrdinovi** filmu? jest to ústup přemoženého, návrat ke starým posicím? tuto otázku musíme zodpovědět rozhodným **ne**. víme to, věděli jsme to vždy: není neosobní masa bez osob, nebylo jí nikdy. masa není pouhou kvantitou. sestává ze skupin, každá skupina z osob individuálních charakterů. mohou se **jedním** přáním, **jedním** snažením stmelit v celek — pak se stává masa nepřekonatelnou silou, silou, která **dělá** dějiny. mohou dojít mezi sebou k nejsložitějším konfliktům — pak se odehrají nejneuvěřitelnější procesy. „pancéřový křižník potěmkín“ jest historickým eposem o boji a vítězství lidské masy, oduševnělé stejným snažením. ale přiblížíme-li se naší dnešní skutečnosti, pohlédneme-li do očí událostem, jejichž účastníkem jest každý z nás, dotkneme se nevyhnutelně jednotlivce. jest pochopitelné, proč sovětské umělci ve snaze dáti realitě úplný a jasný výraz dospěli k **hrdinovému** filmu. těmito **hrdiny** jsou však lidé, předvedení v plné složitosti svého osobního prožití, které není ničím jiným, než zrcadlením složitosti dnešního procesu pronikavé přestavby starého života a výstavby nového. k naprostému přesvědčení o tom, že zobrazení **celku individualností** není krokem zpět u srovnání se zobrazením **indivi-**

**duálnosti celkem**, postačí, abychom poznali, že hrdina, na příklad dělník babčenko z „protoplánu“ jest nekonečně vzdálen hrdinovi filmů amerických. jest především věčně živým člověkem, jeho historka jest historkou nesčíslných dělníků sovětského svazu. jest typický. mnohý, který ho dnes vidí na plátně, bude možná museti již zítra prožívat jeho pochyby, pocity, štěstí a neštěstí. v tom spočívá síla a význam postavy vytvořené ermlerem a jutkevičem. v tom jeví se i smysl mého tvrzení, že objevení se osobnosti jako hrdinů v sovětském filmu neznamená zapření masy jako hrdiny, který byl ukázán v našich prvních pracích s takovým důrazem. kromě „protoplánu“ jmenuji jako nejvýznačnější sovětské filmy poslední doby filmy „ivan“ ukrajinského režiséra dovženka (autor „země“ a „arsenálu“), „26 komisařů“ georgiera šengelaje a „k. ch. e.“ od ester schub.

„ivan“ jest monumentální poem. označuji tento film za poem, abych naznačil jeho vynikající lyrický a hudební charakter. obsahově jest nejvýš jednoduchý: mladý vesnický chlapec počíná pracovati na zřízení mohutné hráze na dněpu; v procesu této práce uvědomí si ponenáhlu, že jest odpovědným účastníkem na velké výstavbě celé země, a nakonec rozhodne se studovati. okolo této jednoduché hlavní osoby jest zpředená řada vedlejších rysů, nádherných pokud jde o výraznost a názornost, díky jimž získává film zcela zvláštního zájmu. krajiny dněpu, filmované nepřetržitě a stejnoměrně pohybujícím se aparátem, zvolna se odvíjejí, ukazují mocný proud hluboké zimy až do zářícího léta. pokládám tyto obrazy za nejlepší a nejvýraznější řešení krajinového problému, které jsem vůbec kdy ve filmu spatřil. totéž jest možno říci i o zobrazení obrovských prací dněprostroje.

film „26 komisařů“ od šengelaje jest povídkou o zastřelení šestadvaceti komunistů anglickými interventy v baku. jest zajímavé poukázati na to, že zde ve spojení s epickým historickým tématem máme co dělat se zpětným použitím stylu „potěmkina“. film nemá **hrdinů**. jeho **hrdinou** jest **myslící masa**, jak sám praví šengelaj.

film „k. ch. e.“ má zvláštní postavení. doslovně znění zkratky jest: „komsomol — chef elektrifikace“. autorem jest žena, ester schub, která pracovala stále jako režisér v oblasti tak zvaného dokumentárního filmu. hlavním stanoviskem stoupenců tohoto filmu jest: jediným materiálem filmu jest **život tak jak je, překvapený život**, to značí náhodou zachycené momenty, které se odehrávají ve skutečnosti bez herců a bez jakéhokoliv přispění režisérova. takové snímky jsou zpravidla věcí filmové reportáže. jejich přirozenou a srozumitelnou formou jest filmová kronika, filmový žurnál, které přinášejí nejdůležitější aktuální události země. ale **dokumentalisté** pokoušejí se tvrditi, že kombinace náhodně zachycených skutečností musejí se státi jedinou formou filmu, prý jedinou, která nestojí v rozporu s **životní pravdou**. pokládáme tuto teorii za zásadně nesprávnou. pro nás, kteří vidíme hlavní moment



každého uměleckého díla v jeho ideologickém obsahu, jest naprostým nesmyslem, abychom se vzdávali zobrazení hodnotné, zajímavé události jen proto, že filmaři nemohou stát na každém čtverečním metru země a nefilmují vše, co se odehrává před jejich očima. film „k. ch. e.“ jest velmi zajímavým příkladem, v němž hodnotné, dokumentární snímky netvoří již více materiál jediný — jsou vřazením zlomků, za něž zcela a naprosto jest poděkovati režii, stmeleny v nerozlučný celek. tvoří se tím jedinečný žánr, který jest středem mezi kronikou a umělým filmem. všechny uvedené filmy, s výjimkou „26 komisařů“, jsou filmy zvukovými.

svého času našel němý film, objevením a zpracováním metod tak zvané montáže, komposicí výrazných, krátkých, v duchaplném rytmickém sledu na sebe pojených částí, vlastní skvělou přesvědčivou řeč, která dala novému umění vyhlídku neobyčejné budoucnosti. ukázalo se však, že tato řeč němého filmu nedá se tak snadno spojit se zvukem. může-li oko snadno zachycovati rychlé střídání obrázků, nemůže ucho vnímati rovněž tak rychle střídající se tóny a zpracovati je ve vědomí. rytmus obrazového střídání ukázal se neslučitelným se stejným rytmem střídání zvukového.

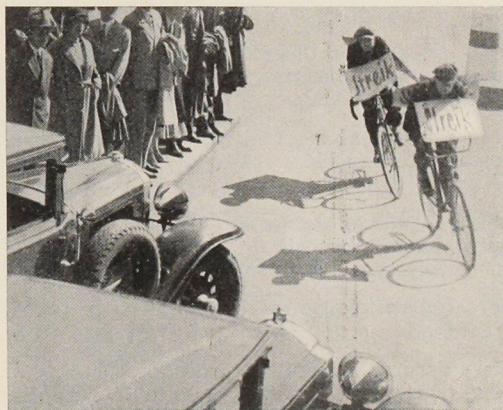
pokud jde o mne, myslím, že jediné správnou cestou, která vede k vývoji filmu, jest samostatnost rytmů obrazu a zvuku. je-li rytmus zvukového střídání pomalý, nezavazuje to žádným způsobem obraz, aby udržoval ve svém střídání tempo rovněž tak pomalé. musíme se jen vzdáti toho, abychom používali pouhých přirozených zvuků lidí a předmětů, objevujících se na projekční stěně. slova osoby, která se objevila před námi na počátku své řeči, mohou zníti dále, zatím co se na projekční stěně ukazují obrazy nové, související jen nepřímo s mluvícím člověkem. každý zvuk — je-li to šramot, řeč nebo hudba, může postupovati celou chvíli nepřetržitě dále, zatím co se obrazy střídají svou rychlou montáží krátkých částí. a opačně — obraz může stát před našima očima déle, zatím co s ním související zvukové části mohou měniti svůj rytmus bez ohledu na to, zda nám projekční stěna mluvícího člověka nebo znějící předmět ukazuje.

vidíme-li na projekční stěně člověka stojícího na ulici, není tím vůbec řečeno, že musí býti při tom právě slyšen pouliční hluk, stejně jako nemusíme spatřiti jedoucí auto, slyšíme-li je blížiti se a houkati. abychom uvedli primitivní příklad, můžeme říci, že jest možné spojit pouliční hluk s umírajícím v pustině, požaduje-li režie tohoto prostředku, aby zobrazila stav tohoto člověka. jednota obrazu a zvuku jest uskutečněna bez ohledu na svůj naturalistický souzvuk pomocí své vzájemné myšlenkové souvislosti. samozřejmě můžeme podati na projekční stěně předmět nebo člověka spolu se zvukem, který mu ve skutečnosti přísluší, ale bude to jen jednotlivý případ ve všeobecné volné komposici zvuku a obrazu.

bude-li se zvukový film v tomto směru vyvíjeti, zůstane mu specifická, filmovému umění vlastní

možnost bohatšího a hlubšího zobrazení skutečnosti.

ve svém posledním filmu „desertér“ pokusil jsem se používat zvukového přístroje stejně jako svého času aparátu pro němý film. použitím výše uvedené metody posouval jsem v montáži shromažďovací scény aparát od jednoho člověka k druhému, zachytil jsem zde jednotlivou frázi, zde výkřik, rychlou, krátkou reakci, která charakterisuje někdy člověka případněji a ostřeji než dlouhá, obšírná rozmluva. pokusil jsem se vrátiti zvukovému filmu pohřešovaný temperament, ztracený rozmach pocitů. při zobrazení slavnostní demonstrace, jejímž náhodným svědkem byla do sssr zavítavší dělnická delegace, snažil jsem se zobrazením řady jednotlivých lidí a individuálních charakterů znovu podati pravdivého ducha našich demonstrací, ten vnitřní elán, který z nich nečiní oficiální přehlídkový pochod, nýbrž slavnost osvobozené práce. rytmickým spojením krátkých obrazových částí kombinoval jsem pomalejší rytmus, ale se stejnou ostroší také části zvukové. ve snaze, abych vyčerpal bohatství nesčíslných hudebních kapel, chorů a lomozů, které na takových slavnostních dnech ovládají ulice měst, vzal jsem zvukový materiál přímo z přírody a využil k tomuto účelu májových a říjnových demonstrací. komposiční práce montáže spočívala zde v tom, aby z reálného dokumentárního pokladu byly vyvoleny žádoucí nejnvýznačnější momenty a spojeny zároveň v novou hudební komposici, související svým rytmem s rytmem obrazu. slučoval jsem zde zvukové části stejným způsobem, jako jsem kdysi spojoval kusy



cliché „středisko“

vsevolod pudovkin desertér . deserteur

němého filmu. desertér jest mým prvním pokusem v oblasti zvukového filmu a věřím pevně, že mi při tom nalezené metody umožní, abych ve své příští práci konečně zpracoval to bohatství rytmů, to široké a hluboké pojetí života, které dělí film v tak vysoké míře od jiných umění.

von seinen ersten schritten an zeigte der sowjetfilm sein eigenes und eigenartiges gesicht. die sowjetregisseure studierten wohl die technik der amerikanischen meister des filmes, machten sie sich zu eigen, fügten aber ihren eigenen werken noch etwas neues hinzu. dieses neue war der revolutionäre inhalt. der neue inhalt mußte sich notwendigerweise auch in neue formen kleiden. der in



der ganzen welt zur berühmtheit gelangte eisensteinsche film „panzerkreuzer potjomkin“ war das erste große werk, mit dem der sowjetfilm auf seinem neuen, allen übrigen so unähnlichen wege festen fuß faßte. dieser film hatte keine **hauptpersonen**, die den faden der intrigue spinnen. zum erstenmal trat hier die intensiv lebende, denkende, schaffende und kämpfende masse in den vordergrund. sie trat an stelle der **schönen** helden, ihr schicksal, ihr kampf um ihr leben und ihre rechte schob das für den ausländischen regisseur fast unvermeidliche liebesdrama beiseite. und diese in ganz neuer art und weise geschilderte geschichte der meuterei einer schiffbesatzung erwies sich als einer der erschütterndsten, der hinreißendsten filme in der ganzen geschichte der weltfilmkunst. sowohl sein inhalt, als auch seine an pathetischen rhythmien, an glänzenden kompositionen von dingen und menschen auf der leinwand, an zugespitzter gegenüberstellung einzelner teile und episoden so überreiche, glänzende neue form waren eine natürliche und unausbleibliche widerspiegelung jener schöpferischen anspannung, die das vorwärtstürmen der ganzen sowjetunion auf ihrem geschichte bedeutenden wege bedingte.

vsevolod pudovkin, moskau.

## registrace odborné literatury

verzeichnis der fachliteratur

louis delluc: **charlie chaplin**. autorisovaný překlad jarmily fastrové. „lidová knihovna aventina“ 7. ilustrováno, stran 74. aventinum, praha 1924.

louis delluc: **filmová dramata**. „španělská slavnost“, „ticho“, „horečka“, „žena odnikud“. autorisovaný překlad jane. stran 82. nakladatel ladislav kuncíř, praha 1925.

karel teige: **film**. edice „radosti ze života“ 1. ilustrováno, stran 132. nakladatel václav petr, praha 1925.

rudolf harms: **philosophie des films**. seine ästhetischen und metaphysischen grundlagen. stran 192. verlag felix meiner, leipzig 1926.

rudolf kurtz: **expressionismus und film**. 73 vyobrazení, 5 barevných tabulí, stran 136. verlag der lichtbildbühne, berlin 1926.

l. moholy-nagy: **malerei, fotografie, film**. 2. přepracované vydání. „bauhausbücher“ 8. ilustrováno, stran 140. albert langen, verlag, münchen 1927.

paul ziegler: **gebirgsfotografie**. 16 obrazkových příloh, stran 112. bergverlag rudolf rother, münchen 1928.

guido bagier: **der kommende film**. eine abrechnung und eine hoffnung (was war? was ist? was wird?). 203 obrazové přílohy, stran 96. deutsche verlagsanstalt, stuttgart, berlin, leipzig 1928.

curt emmermann, guido seeber, konrad wolter: **kurbel!** ein lehrbuch des filmsports. vydal andor kraszna-krausz. 97 vyobrazení, stran 192. verlag wilhelm knapp, halle (saale) 1929.

hans richter: **filmgegner von heute — filmfreunde von morgen**. 209 vyobrazení, stran 128. verlag hermann reckendorf, gmbh, berlin 1929.

werner gräff: **es kommt der neue fotograf!** 153 vyobrazení, stran 128. verlag hermann reckendorf, gmbh, berlin 1929.

franz roh, jan tschichold: **foto-auge**. 76 fotos der zeit. (mechanismus und ausdruck.) stran 96. akademischer verlag dr. fritz wedekind & co, stuttgart 1929.

franz roh: **i. moholy-nagy**. moholy-nagy und die neue fotografie. „fototek“ (bücher der neuen fotografie) 1. 60 fotografií. klinkhardt & biermann verlag, berlin 1930.

franz roh: **aenne biermann**. der literarische foto-streit. „fototek“ (bücher der neuen fotografie) 2. 60 fotografií. klinkhardt & biermann verlag, berlin 1930.

k. miklaševský: **zvukové kino**. autorisovaný překlad bohumil mužik. ilustrováno, stran 80. nakladatelství šolc a šimáček, spol. s. r. o., praha 1930.

fritz rosenfeld: **die goldene galeere**. ein roman aus der filmindustrie. stran 314. e. laubsche verlagsbuchhandlung, gmbh, berlin 1930.

franz blei: **die göttliche garbo**. doslov greta garbo. ilustrováno. kindt & bucher, verlag, gmbh, gießen.

lubomír linhart: **malá abeceda filmu**. „dobrá četba“ 66. stran 88. nakladatelství pokrok, praha 1930.

helmuth th. bossert, heinrich guttmann: **aus der frühzeit der fotografie 1840—70**. ein bildbuch nach 200 originalen. societäts-verlag, frankfurt am main 1930.

curt emmermann: **fotografieren mit der leica**. 70 vyobrazení, stran 184. 5. až 7. rozšířené vydání. verlag wilhelm knapp, halle (saale) 1931.

f. fischer, h. lichte: **tonfilm**. aufnahme und wiedergabe nach dem klangfilm-verfahren (system klangfilm-tobis). 378 vyobrazení, stran 456. verlag s. hirtzel, leipzig 1931.

viktor pöschl: **einführung in die lichtbildkunst**. theoretischer und praktischer leitfaden der fotografie und lehrgang der fotografischen warenkunde. 225 vyobrazení, stran 266. 3. vydání. verlag ferdinand enke, stuttgart 1931.

ernemann: **belichtungstafel**. beilage zur: viktor pöschl, „einführung in die lichtbildkunst“. stran 4. verlag ferdinand enke, stuttgart 1922.

wolfgang petzet: **verbotene filme**. eine streitschrift. stran 160. societäts-verlag, frankfurt am main 1931.

rené fülöp-miller: **die phantasiemaschine**. eine saga der gewinnsucht. 51 obrazových příloh, stran 204. paul zsolnay, verlag, berlin, wien, leipzig 1931.

gustav adolf witt: **fortschritte österreichs im lichtbild- und lehrfilmwesen**. bericht für die III. internationale lehrfilmkonferenz in wien 1931 auf grund von einzelberichten und amtlichen erhebungen. stran 168. österreichischer bundesverlag für unterricht, wissenschaft und kunst, wien, leipzig 1931.

günther herkt: **das tonfilmtheater** (umbau, neubau, tongerät, betrieb, vorführung, wirtschaftlichkeit). das handbuch für architekten, theaterbesitzer und vorführer. ilustrováno, stran 212. verlag „deutsche bauzeitung“, berlin 1931.

helmar lerski: **köpfe des alltags**. unbekannte menschen. úvod curt glaser. 80 fotografií. verlag hermann reckendorf, gmbh, berlin 1931.

c. j. graadt van roggen: **het linnen venster**. „serie monografieën over filmkunst“ 1. typografie piet zwart. 90 vyobrazení, stran 72. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1931.

simon koster: **duitsche filmkunst**. „serie monografieën over filmkunst“ 5. typografie piet zwart. 110 vyobrazení, stran 76. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1931.

elisabeth de roos: **fransche filmkunst**. „serie monografieën over filmkunst“ 6. typografie piet zwart. 32 vyobrazení, stran 60. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1931.

j. f. otten: **amerikaansche filmkunst**. „serie monografieën over filmkunst“ 7. typografie piet zwart. 32 vyobrazení, stran 72. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1931.

menno ter braak: **de absolute film**. „serie monografieën over filmkunst“ 8. typografie piet zwart. 100 vyobrazení, stran 52. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1931.

constant van wessem: **de komische film**. „serie monografieën over filmkunst“ 9. typografie piet zwart. 40 vyobrazení, stran 56. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1931.



l. j. jordan: **derftig jaar film**. „serie monografieën over filmkunst“ 2. typografie piet zwart. 84 vyobrazení, stran 80. w. l. en j. brusse, rotterdam 1932.

th. b. f. hoyer: **russische filmkunst**. „serie monografieën over filmkunst“ 4. typografie piet zwart. w. l. en j. brusse, rotterdam 1932.

fritz schmidt: **wie verbessert man negative und positive?** meine arbeitsweise. stran 68. fotokino-verlag, gmbh, berlin 1932.

alfred von bariss: **wie fotografiere ich in farben?** 3 barevné reprodukce, 3 barevné tabule, 29 vyobrazení. stran 108. h. bechhold, verlagsbuchhandlung, frankfurt am main 1933.

p. hémardinquer: **le cinématographe sonore**. předmluva léon gaumont. 2. vydání. „encyclopédie industrielle et commerciale.“ ilustrováno, stran 236. librairie de l'enseignement technique, léon eyrolles, éditeur, paris 1932.

vsevolod pudovkin: **od libreta k premiéře**. přeložil lubomír linhart. „knižovna filmového kurýru“ 5. stran 116. čefis, spol. s r. o., praha 1932.

l. moholy-nagy: **probleme des neuen films**. separátní otisk z „die form“ číslo 5. květen 1932. ilustrováno, stran 6. verlag hermann reckendorf, gmbh, berlin 1932.

mr. henrik scholte: **nederlandsche filmkunst**. „serie monografieën over filmkunst“ 3. typografie piet zwart. 98 vyobrazení, stran 64. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1933.

lon lichtveld: **de geluidsfilm**. „serie monografieën over filmkunst“ 10. typografie piet zwart. 53 vyobrazení, stran 80. w. l. en j. brusse n. v., rotterdam 1933.

vsevolod pudovkin: **vývoj sovětské filmové režie**. přeložil lubomír linhart. „filmfoto-knižovna levé fronty“ 1. stran 20. levá fronta, praha.

josef hlinomaz: **na rozhraní dvou pětileték**. poznámky filmaře z cesty do a po sssr. „knižovna filmového kurýru“ 11. ilustrováno, stran 78. čefis, spol. s r. o., praha 1933.

l. j. jordan: **zes jaar te wapen!** een geschreven film der filmiga-beweging in nederland (1927—1933). stran 36. amsterdam.

**fototechnik**. řídí konrad wolter. ročník 13. ilustrováno, stran 144. zeiss ikon ag, dresden 1933.

**camera**. illustrierte monatschrift für die gesamte fotografie. řídí adolf herz. ročník 11. ilustrováno, stran 436. verlag c. j. bucher ag, luzern, zürich 1932—1933.

l. moholy-nagy: **nové filmové experimenty**. přeložil fr. kalivoda. separátní otisk z revue „středisko“, ročník 3, číslo 10. ilustrováno, stran 16. literární středisko, brno 1933.

**documents 33**. revue mensuelle. řídí stephane cordier. ročník 1. ilustrováno. bruxelles 1933.

**filmiga**. onafhankelijk maandblad voor filmkunst. řídí l. j. jordan, g. h. knap, mr. henrik scholte. ročník 6. ročník 6. ilustrováno. stran 356. amsterdam 1932—1933.

karel smrž: **dějiny filmu**. „orbis pictus“ 5. 660 vyobrazení, stran 782. družstevní práce, praha 1933.

**měsíc**. ilustrovaná společenská revue. filmové číslo (9), listopad 1933. řídili bohuslav kilian a fr. kalivoda. obsah: vladimír linhartová „móda před kamerou“, jára brož „sláva a úpadek filmové operety“, s. m. eisenstein „revolucí k umění — uměním k revoluci“, lubomír linhart „sovětský film tvoří“, franta kocourek „filmová báseň o slovensku“, karel smrž „triky moderní filmové techniky“, ilja erenburg „to je paramount-film“. vydal dr. bohuslav kilian, brno 1933.

**der monat**. illustrierte zeitschrift. filmnummer (4), november 1933. die redaktion des filmteiles dieses heftes besorgte fr. kalivoda. inhalt: edith hamann „die mode vor der kamera“, hans sahl „untergang der filmope-

rette?“, albrecht viktor blum „die technik im dienste der kunst“, l. moholy-nagy „die neuen filmexperimente“, rené fülöp-miller „von alten hosen zur neuen kunst“, hans feld „die filmateliers von barrandov“. herausgeber dr. bohuslav kilian, brno 1933.

**internationale lehrfilmschau**. monatschrift des internationalen instituts für lehrfilmwesen (völkerbund). řídí luciano de feo. ročník 5. stran 892. roma 1933.

**revista internacional del cinema educativo**. publicacion mensual del instituto internac. de cinematografia educativa (sociedad de las naciones). řídí luciano de feo. ročník 5. stran 864. roma 1933.

**revue internationale du cinéma éducateur**. publication mensuelle de l'institut international du cinématographe éducatif (société des nations). řídí luciano de feo. ročník 5. stran 892. roma 1933.

**revista internazionale del cinema educatore**. pubblicazione mensile dell'istituto internaz. della cinematografia educativa (società delle nazioni). řídí luciano de feo. ročník 5. stran 904. roma 1933.

**international review of educational cinematography**. monthly publication of the international institute of educational cinematography (league of nations). luciano de feo. ročník 5. stran 832. roma 1933.

alex strasser: **kind und kegel vor der kamera**. tagebuch eines filmamateurs. „filmbücher für alle“ 2. 91 vyobrazení, stran 136. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

alex strasser: **filmentwurf, filmregie, filmschnitt**. gesetze und beispiele. „filmbücher für alle“ 3. 117 vyobrazení, stran 160. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

a. stüler: **filmtricks und trickfilme**. „filmbücher für alle“ 4. 80 vyobrazení, stran 120. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

h. naumann: **so führ ich vor!** „filmbücher für alle“ 5. 62 vyobrazení, stran 146. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

reinhold dahlgreen: **mein vorführungsraum**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 1. ilustrováno, stran 32. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

reinhold dahlgreen: **das kofferkino**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 2. ilustrováno, stran 34. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

reinhold dahlgreen: **gleichrichter**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 3. ilustrováno, stran 32. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

f. hauser, h. naumann: **projektionsoptik und projektionslicht**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 5. 30 vyobrazení, stran 38. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

paut hatschek: **grundlagen des tonfilms**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 6. ilustrováno, stran 36. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

werner hasenberg: **der verstärker und seine bedienung**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 7. 27 vyobrazení, stran 36. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

erich schwandt: **lautsprecher für tonfilmwiedergabe**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 11. 34 vyobrazení, stran 36. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

e. von löhlhöff: **wie ein tonfilm entsteht**. „die bücher des lichtspielvorführers“ 12. 26 vyobrazení, stran 48. verlag wilhelm knapp, halle (saale).

**camera**. illustrierte monatschrift für die gesamte fotografie. řídí adolf herz. ročník 12. ilustrováno, stran 440. verlag c. j. bucher ag, luzern, zürich 1933—1934.

a. andrejevskij: **metodologie zvukového filmu**. přeložil petr denk. předmluva lubomír linhart. „filmfoto-knižovna levé fronty“ 2. levá fronta, praha 1934.

lubomír linhart: **sociální fotografie**. „filmfoto knihovna levé fronty“ 3. ilustrováno, stran 112. levá fronta, praha 1934.



## poznámky o autorech tohoto čísla

notizen über autoren dieser nummer

**judr. hans feld**, narozen 15. července 1902 v berlíně, studoval v berlíně, würzburgu a freiburgu práva. svá studia ukončil spisem o ministerské odpovědnosti — básí moderní demokracie. od roku 1926 do 1. dubna 1932 byl redaktorem odborného filmového deníku „film-kurier“ v berlíně; od roku 1928 redaktorem odpovědným. od dubna 1932 do 1. dubna 1933 byl činným v produkčním oddělení aafa-filmu v berlíně. od té doby filmovým autorem a vydavatelem měsíčníku „die kritik“ v praze.

**joris ivens**, narozen v holandsku, přišel od fotochemie k praktické filmové práci, kterou zahájil v amsterodamu roku 1927 natočením filmu „most“, harmonickou studií, vytvořenou liniem, světlem a pohybem na principu montáže. spolu s holanďanem m. h. k. frankenem vytvořil o něco později filmovou báseň „déšť“, v níž analyzuje průběh deště ve všech jeho optických možnostech. jedno z jeho největších děl je film „stavíme“, věnovaný svazu stavebních dělníků v holandsku. obsahoval dva samostatné fragmenty „beranění“ a velmi zpopularisovaný první díl filmu „zuiderzee“. na podobné téma dokončil roku 1933 velký film „nová země“ o ukončeném vysušení zuiderského jezera. na počátku roku 1934 zhotovil další velký film „borinage“, volící téma z hornického kraje v belgii a vstupující rozhodně do boje za práva dělnické třídy. před tím, roku 1932, natočil v příkazu sovětské vlády velký film o dělnickém hnutí mládeže v sssr, známý pod původním názvem „komsomol“. tento film byl přejmenován na „mládeži patří svět“. ve zvukovém filmu učinil první zkušenosti reklamním filmem pro továrnu na žárovky a radiové přístroje „philips“ v holandsku. jest jedním ze zakladatelů holandské filmové organizace „nederlandsche filmliga“ a nezávislého měsíčníku pro filmové umění „filmliga“ v holandsku, který delší dobu spoluredigoval. přednášková a publicistická činnost o filmu ukončuje jeho široký pracovní program. v přítomné době žije v moskvě.

**prof. i. moholy-nagy**, narozen 1895 v maďarsku, kde studoval na universitě. 1915–1918 ve válce. do roku 1916 byl literárně činným (básně, novely a podobně). od roku 1916 malířem. roku 1919 uspořádal první výstavu svých prací. roku 1920 do 1922 další velké výstavy (sturm-ausstellungen) v berlíně. v letech 1923 až 1928 byl profesorem na bauhause a redigoval (s waltrem gropiem) časopis „bauhaus“ a knihovnu „bauhaus-bücher“, kde vydal dva své vlastní spisy: „malerei, fotografie, film“, berlín 1922, a „vom material zur architektur“, berlín 1925. od roku 1928 až do 1930 datují se jeho největší práce scénické („madame butterfly“, „hoffmannovy povídky“ a jiné na státní opeře v berlíně) a filmové. natočil řadu zajímavých filmů, z nichž zasluhuji pozornosti světelná hra „černá — šedá — bílá“, sociální reportáže „marseille“, „cikáni ve velkoměstě“ a zvukový snímek „znějící abc“. roku 1930 konstruoval (s waltrem gropiem) světelnou rekvizitu pro výstavu v paříži. od roku 1930 do 1934 jest jeho činnost naplněna prací, jejímž výsledkem jest mnoho experimentů ve všech oblastech fotografie, filmu (mezi jiným natočil i film z IV. mezinárodního kongresu moderní architektury v athénách), typografie a ne v poslední řadě i v malířství a plastice. přednáškové cesty do holandska, anglie, švýcarska, francie a řady jiných zemí, spolu se silně rozvinutou činností publicistickou, jsou řízeny ve službách propagace moderní nezávislé filmové tvorby. připravuje nový spis o reflektorických světelných hrách.

**frans masereel**, narozen 31. července 1889 v blankenberghe v belgii. jako grafik a malíř tvořil asi do roku 1920 výlučně dřevoryty, obrazové seriály malých rozměrů, které sloužily někdy jako ilustrace textu. v letech 1916 až 1921 žil v ženevě. zasáhl svým uměním do boje proti válce a stal se spoluzakladatelem časopisu „edition du sablier“, v němž otiskovali pacifističtí básníci, jako barbusse, rolland a jiní (verhaeren, duhamel, whitman, maeterlinck), významná díla, která opatroval dřevoryty. ve svých samostatných seriálech vystupoval jako kritik měšťácké kultury. v posledním desetiletí přikloňuje se

stále více k malířství. jeho samostatnými sbírkami dřevorytů jsou: „debout les morts“ 1917, „25 images de la passion d'un homme“ 1918, „mon livre d'heures“ 1919 (německy „mein stundenbuch“ 1926), „le soleil“ 1919, „histoire sans paroles“ 1920, „la ville“ 1925, „figures et grimaces“ 1926, „oeuvre“ 1928 a jiné. žije většinou v paříži.

**vsevolod i. pudovkin**, narozen 1893, začal svou dráhu malířstvím, absolvovav dříve universitní studium. do filmu se dostal teprve jako herec, vystoupil již roku 1920 v „bouřlivých dnech“ u ukrajinské firmy vufku, později byl spoluvýrobce filmu „hunger, hunger, hunger“ a podobně účastnil se i při „dobrodružství mr. westa v zemi bolševiků“ jako scenarista a herec, stejně jako při jiných filmech. roku 1925 přinesl svůj první vlastní film „mechanika mozku“, zpracovaný na základě teorie prof. pavlova o podmíněných reflexech, a při příležitosti mezinárodního sjezdu šachistů v moskvě v zimě 1925 přinesl krátkou příležitostnou komedii v hlavní úloze s championem capablancou s titulem „šachová horečka“. jeho hlavní díla jsou: „matka“, „konec petrohradu“, „bouře nad asií“ a první zvukový film „dobře je žít“, jenž po čtyřleté práci a překonávání mnoha technických obtíží byl dokončen roku 1932. (dr. otto rádl: „dějiny filmového umění“, praha 1934.) z teoretických prací pudovkinových jest nejdůležitější spis „filmregie und filmmanuskript“, berlín, přeložený do češtiny lubomírem linhartem pod titulem „od libreta k premiéře“, praha 1932.

**fritz rosenfeld**, narozen 1902 ve vídni. studoval dějiny literatury a umění. až do února 1934 byl filmovým a divadelním kritikem ve „wiener arbeiter-zeitung“. je z prvních, kteří se snaží proniknouti od ryze estetické filmové kritiky k sociologické analýze filmu. výsledkem těchto studií je román z filmového průmyslu „die goldene galeere“, otisknutý dvěma tucty velkých německých deníků a přeložený do holandštiny a dánštiny, a pokus o sociologii filmu essay „film und proletariat“. české vydání obou těchto spisů se připravuje. je známým v oblasti beletrie řadou legend z číny: „mitsanobu“, „der goldfasan“, kniha novel „aufbruch der herzen“. kromě toho napsal dvě dětské knihy „tirilin reist um die welt“ a „der flug ins karfunkelland“, které vyjdou také česky. v přítomné době žije v praze.

**phdr. hans sahl**, narozen 1902 v drážďanech, studoval dějiny umění a filosofii a napsal knihu o staroněmeckém malířství. jako filmový kritik velmi rozšířeného levého polemického časopisu „montag-morgen“ v berlíně snažil se po čtyři roky působiti na umělecké zlepšení produkce německého filmového průmyslu. po hitlerovském převratě žije porůznu ve světě (zprvu v praze, kde synchronisoval film „erotikon“, pak v amsterodamu, asconě a nyní v curychu). jest dále činným filmovým kritikem četných odborných listů a spisovatelem románů, divadelních her a podobně.

československá společnost pro vědeckou kinematografii  
zve na projekci experimentálních filmových snímků

## I. moholy-nagy

marseille . cikáni ve velkoměstě . černá-bílá-šedá .  
znějící abeceda

úvodní přednáška

fr. kalivoda: pionýr fotofilmu

26. listopadu 1934 v 18 hodin v projekčním sále ústavu fyziologie  
rostlin na masarykově universitě v brně (kotlářská 2)



## fotografické výstavy a soutěže

fotografische ausstellungen und wettbewerbe

29. mezinárodní salon, paris, 6. do 21. října 1934.

výstava fotokupiny pěti, brno, 9. do 28. října 1934.

10. mezinárodní salon, zaragoza, říjen 1934.

the victorian intern. salon of photography, melbourne, centenary 1934, 22. října do 10. listopadu 1934.

8. salon, antwerpen, 23. prosince 1934 do 6. ledna 1935 (poslední termín zaslání 15. listopadu 1934).

„northern“, mezinárodní salon, manchester, 8. prosince 1934 do 19. ledna 1935 (poslední termín zaslání 7. listopadu 1934).

mezinárodní salon, chicago, 13. prosince 1934 do 20. ledna 1935 (poslední termín zaslání 1. listopadu 1934).

11. salon madrid 1935, leden 1935 (poslední termín zaslání 10. prosince 1934).

2. wilmigton salon, 21. ledna do 3. února 1935 (poslední termín zaslání 1. prosince 1934).

10. fotografický salon, preston, 28. ledna do 16. února 1935 (poslední termín zaslání 11. ledna 1935).

leicester salon, 25. února do 2. března 1935 (poslední termín zaslání 12. února 1935).

autorisované překlady všech článků z původních rukopisů a výtahy textů pořídil fr. kalivoda

## seznam našich spolupracovníků

verzeichnis unserer mitarbeiter

dr. béla balázs moskva, l. e. berka praha, albrecht viktor blum praha, ing. dr. techn. jaroslav bouček brno, pierre bourgeois bruxelles, ing. jára brož praha, til brugman berlin, a. cavalcanti paris, jan chaloupka praha, walter deutsch praha, helene van dongen paris, dr. hans feld praha, oskar fischinger berlin, dr. richard fleischner brno, pierre louis flouquet bruxelles, rené fülöp-miller wien, arch. alexandr hackenschmied praha, arch. nils-gustav hahl helsingfors, marcel l'herbier paris, hannah höch berlin, jan hulscher haag, joris ivens moskva, arch. fr. kalivoda brno, dr. franta kocourek praha, vladimír kolátor praha, dr. jaroslav kopa brno, dr. andor krasznakrausz berlin, germaine krull paris, jan kučera praha, jiří lehovec praha, ing. lubomír linhart praha, vladimíra linhartová praha, dr. walter lustig praha, prof. l. moholy-nagy amsterdam, dr. jaroslav j. paulík praha, rudolf pfenninger münchen, františek pilát brno, dr. svatava pírková praha, karel plíčka praha, vsevolod pudovkin moskva, dr. otto rádl praha, dr. franz roh münchen, dr. hans sahl zürich, mr. henrik scholte amsterdam, prof. paul schuitema rotterdam, hans sluizer amsterdam, ing. karel smrž praha, eduard stavinoha praha, josef trojan praha, a. j. urban praha, dr. bedřich václavěk olomouc, arch. otakar vávra praha, dziga vertov moskva, dr. arnold walter madrid, zdenka wattersonová ibiza, arch. piet zwart wassenaar a řada jiných.

toto číslo vyšlo 15. listopadu 1934. uzávěrka pro číslo příští 30. listopadu 1934. příští číslo (2.) vyjde 15. prosince 1934.

le corbusier p. jaenneret

## oeuvre complète 1929-34

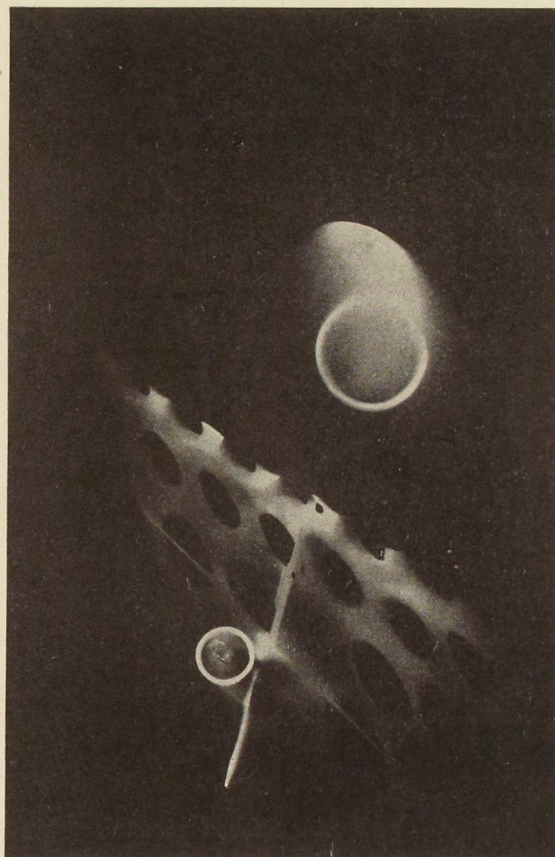
s 600 reprodukcemi na 200 stranách.

pokračování svazku »oeuvre complète 1910-29«

s předmluvou od le corbusiera

cena frs. s. 25.-

vydává dr. h. girsberger, zürich



l. moholy-nagy: fotogram (ukázka vyobrazení z měsíčníku „telehor“ číslo 2)

mezinárodní měsíčník pro optickou kulturu

# telehor

internationale monatschrift für optische kultur

redaktor . redacteur fr. kalivoda

film, fotografie,

architektura, malířství, plastika, všechna mechanická umění  
architektur, malerei, plastik, alle mechanischen künste

více než 300 spolupracovníků ze všech zemí  
mehr als 300 mitarbeiter aus allen ländern

výtahy textů v německém, francouzském a anglickém  
jazyku  
textauszüge in deutscher, französischer und englischer  
sprache

12 čísel ročně po 32 stranách formátu a4 (210 × 297 mm)  
na matném křídovém papíře. celoroční předplatné Kč 120,-,  
jednotlivá čísla Kč 12,-. pro cizinu o porto více.

jährlich 12 nummern je 32 seiten, format a4 (210 × 297 mm),  
bestes kunstdruckpapier. ganzjähriges abonnement  
Kč 120,-, einzelnummer Kč 12,-. für das ausland porto-  
zuschlag.

přihlaste se za odběratele . sendet abonnementanmel-  
dungen

administrace 37 plotní, brno, československo



|                                                                                                                                                                                |                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| drogerie<br><b>linka a rosola</b><br><b>brno - orlí</b><br>fotografické přístroje a potřeby.<br>lučebniny, drogy, laboratorní potřeby.<br>kosmetické přípravky v hojném výběru | vegetářské a abstinentní jídelny<br><b>ymca-brno</b><br><b>palais dopz</b><br>vegetarische und alkoholfreie<br>speisehalle | nakladatelství<br><b>zdeněk vlk</b><br><b>praha II - palackého 6</b><br>doporučuje se k dodání hudebnin<br>monděnních i seriosních.<br>dobrý výběr a bohatý sklad novinek.<br>seznamy zdarma. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

čtěte

**index** list pro kulturní politiku

redigují j. l. fischer, bohuslav fuchs, vladimír helfert, bedřich václavěk

**o filmu a fotografii spolupracují:** lubomír linhart, fr. kalivoda, otakar vávra, františek pilát, franta kocourek, otto rádl, alexandr hackenschmied, jára brož, karel teige, jan kučera, jaromír funke, adolf hoffmeister, vladimír kolátor, emil synek, a. j. urban, vladimíra linhartová, walter deutsch, a. černík, jar. j. paulík, karel východský, josef trojan, l. e. berka, radovan šimáček, karel plicka, karel smrž, walter lustig a mnoho jiných.

12 čísel ročně za Kč 30,-, jednotlivá čísla Kč 2.50. pište si o ukázková čísla **administraci indexu:**  
olomouc, klicperova 18

**vpřed** stále lepší službou zákazníkům jest heslem

**knihkupectví a papírnictví**

**joža jícha, 62 křenová, brno,**

knihy zábavné, odborné a poučné. mapy, slovníky.  
moderní antikvariát.

časopisy literární, filmové, umělecké, poučné, zábavné  
a dětské domácí i cizí.

výběr dobrých psacích potřeb pro kancelář, školu i do-  
mácnost.

buchhandlung und verkauf von in- und ausländischen  
zeitschriften.

z posledních novinek našeho nakladatelství:

ostrovský: **žalují**. básně, jež přátelé krásných  
knih přijali s radostí. s dřevoryty frant.  
pokorného, cena Kč 15— na japonsku, s pod-  
pisy autorů

kč 20—

ostrovský: **zdivo času**, básně s krásnými dřevo-  
ryty mistra dobrovolského

kč 15—

dříza: **neklidní**, zdařilé povídky s kresbami  
akad. malíře gabriela

kč 12—

kožík: **cristobal colón**, úspěšné rozhlasové epos

kč 12—

z knih dříve vydaných zvláště doporučujeme:

kodýtek: **sestra michaela**, kniha úzkostí a bludů  
lidské duše, Kč 33—, váz.

kč 50—

jan b. čapek: **boj o milost**, básně

kč 12—

předplatitelé ekranu obdrží veškeré tyto cenné knihy  
za prémiovou cenu, rovnající se dvěma třetinám ceny  
krámské, vyplacené za předem zaslaný obnos. také  
u všech knihkupců.

tentýž závod

**13 palackého, brno-husovice**

|                                                                                                      |                                                                                                                                                                          |                                                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| koberce, pokrývky, záclony<br><b>chmelík - brno</b><br><b>kobližná</b><br>teppiche, decken, vorhänge | <b>předplatte<br/>si ekran!</b><br>použijte laskavě bianco-složenky, nebo bez-<br>platného převodu ze svého účtu<br>název našeho účtu:<br>102.789 vladislav binder, brno | <b>gramo radio<br/>rodan - brno</b><br><b>česká</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|