

**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
**Katedra filmových studií**

**Bakalářská práce**

**Ontologie prostoru a času v Bezúčelné procházce**

**Onthology of space and time in Aimless Walk**

Vypracoval: Alexej Fonar

## **Poděkování**

Děkuji docentce Kateřině Svatoňové za odborné vedení práce, věcné připomínky, dobré rady a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce.

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

## Abstrakt

Tato práce detailně zkoumá na rovině prostoru a času veškeré momenty v díle Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka*, ve které se *fotografický* obraz stává *filmovým* a naopak. Cílem této práce je odhalit, jaký vliv má tento intermediální vztah na zobrazování reality v prostoru díla. Pomocí neoformalistické analýzy je ukázáno, do jaké míry může divák na základě výše zmíněných vztahů vnímat objekt transformovaný do mediálního prostoru jako *realistický* nebo *iluzivní*. Analýza je prováděna na čtyřech různých rovinách, a to na použití kamery, filmové montáže, využití prostoru a času. Z analýzy těchto prvků vyplývá, že *fotografický* obraz, zadržovaný v trvání, vzdorující času žitého světa a věrohodný ve své reprezentaci, je v kontextu *filmového* dispozitivu determinován jako prvek realističnosti. Věrohodnost *fotografického* obrazu je však možnostmi stříhové skladby a kamerových postupů, které berou v potaz i časovost reality, možné zpochybňovat a díky nim je tvůrci na rovině díla umožněno vytvářet nové více či méně iluzivní prvky. Replikace hlavního hrdiny prostřednictvím stříhu je skvělým příkladem toho, že jakmile je obraz rozpořehován, pouhé rozeznávání totožnosti modelu z žitého světa a portrétní (de facto prostoru reprezentace) nestačí k tomu, aby bylo možné jej považovat za věrohodnou „výpověď“ skutečnosti. Proto Alexander Hackenschmied zveličuje rovněž čas — odhaluje a záměrně zviditelňuje tvůrčí možnosti manipulace s časem, aby divákovi dokázal, že realističnost figuruje významným způsobem nejen v rámci diegeze díla, ale i na mediální rovině své vlastní reprezentace. Formální systém *Bezúčelné procházky*, nacházející se na hranici dvou médií tak reflektuje sebe sama, své fungování a svoji medialitu proto, aby narušoval a revidoval konvence divácké zkušenosti s vnímáním ne/realistických prvků v kontextu sledování filmu.

## Abstract

This work examines a movie *Aimless Walk* from Alexander Hackenschmied, which is specific for moments, where *photographic* picture is becoming a *film* one and vice versa. Purpose of this work is to reveal, what impact has this intermediate relationship on depicting reality on the level of the space in movie. Through neoformalistic analysis it is shown, how much can an medially transformed object be perceived either in an illusive or realistic kind of way. Analysis is carried out on four different levels: on the level of usage of the camera, usage of the film montage and usage of space and time. *Photographic* image detained in duration, opposing the time of the world and credible in its own representation of reality, is in context of *film* dispositive determined as an realistic element. Credibility of *photographic* image can be open to doubt thanks to possibilities of *film* montage and camera, that take in account also timeliness of reality, and due to that, can the author create new more or less illusive elements in his artwork. Replication of the main character through montage is great example of the fact that for moving image simple recognizing the identity of the model of the world and his portrait (de facto his space of representation) is not enough to be considered as trustworthy evidence of the reality. That's why Alexander Hackenschmied is also emphasizing the time — he's revealing and intentionally visualizing creative possibilities of manipulation with time to prove that non/realistic elements function in important kind of way not only within diegesis of the movie, but also on the level of its mediate representation. Formal system of the *Aimless Wall*, appearing on the border of two medias reflects itself, its functioning and its mediality to disturb and revise the spectators conventions with non/realistic elements in context of watching the film.

## Obsah

1	Úvod	8
2	Metodologie: úvod k neoformalistické analýze	10
2.1	Neoformalismus	10
2.2	Umělecká narace x klasická narace	15
2.3	Určení dominanty: Vliv stylových postupů na pomezí fotografického a filmového přístupu na míru stylizace a realističnosti ve snímku	17
3	Kontext	19
3.1	Avantgarda a experiment	21
3.2	Československá filmová avantgarda (20. a 30. let)	23
3.3	Fotografie Nové věčnosti	26
3.4	Cesta k filmu: Alexander Hackenschmied fotografem a filmovým kritikem	27
3.4.1	Alexander Hackenschmied fotografem	28
3.4.2	Alexander Hackenschmied filmovým kritikem	29
3.4.3	„Nezávislý film“	30
3.4.4	Bezúčelná procházka – první „film“	32
4	Analýza	33
4.1	Kamera	33
4.1.1	Rámování: Fenomén flaneura	35
4.1.2	Rámování: Časoprostorové konfigurace záběrů	39
4.1.3	Kompozice a světlo: Rozpad skutečnosti	45
4.2	Montáž	47
4.2.1	Temporytmická skladba v B.P.	47
4.2.2	Dis/kontinualita: Fenomén dvojníka	50
4.3	Prostor	55
4.3.1	Prostor díla: Mediální prostor	57
4.3.2	Prostor v díle: Diegeze aneb prostor města	63
4.4	Čas a ne/hybnost	64
4.4.1	Fragment filmového políčka x segment záběru x sekvence záběrů: Fotografie v mediálním poli filmu	64
4.4.2	Realistický x iluzivní pohyb: Sled statických obrazů x narativita	67
5	Závěr	70
5.1	Fotografická realističnost x autorský surrealismus	70
6	Zdroje	75

6.1	Seznam použité literatury	75
6.2	Seznam citovaných filmů	77

## 1 Úvod

Film a fotografie jsou bezpochyby média, která jsou si příbuzná a v mnoha ohledech fungují více či méně společně v prostoru kinematografického díla. Přesto lze v mnoha případech v každém z těchto dvou medií nacházet mechanismy, které upozorňují na svou specifčnost a které plní v rámci celkového díla rozdílné funkce. Jedním z těchto případů je film Alexandera Hackenschmieda – *Bezúčelná procházka*. Každý fragment/obraz/záběr tohoto filmu lze v daném momentě považovat za svěbytnou fotografii, kde původnost média tíhne více k malířství a vztahuje se více k prostorovému uspořádání objektů v rámu, či ke způsobu rámování reality. Zároveň však lze chápat každou z těchto „svěbytných fotografií“ jako elementární jednotku filmového záběru (na rovině *prostoru díla* se jedná o filmové okénko), v rámci, kterého významným způsobem figuruje i *pohyb* a s ním související *čas*. Způsob, kterým zde tvůrce operuje s intermediálním vztahem, se značně projevuje na rovině formálního systému díla. Specifické filmové postupy s kamerou a stříhem však nepodléhají narativní skladbě, ani jiným známým konvencím kontinuity. Kamera je více prostředkem k mediální sebereflexi než prostředníkem vyprávění. Stříh je významný spíše díky tomu, jakým způsobem vedle sebe klade různě dynamické záběry, jak vytváří tempo-rytmickou skladbu filmu a hlavně tím, jakým způsobem reflektuje své vlastní možnosti dramatické skladby a manipulace se skutečností. Hackenschmied tak specifickými formálními a stylovými postupy záměrně narušuje filmový dispozitiv, aby zdůraznil reprezentační rovinu díla na hranici fotografie a filmu. Experimentace s kamerou a stříhem na rovině materiální (tedy v *prostoru díla*) má zásadní vliv na vnímání realističnosti/iluzivnosti prostoru a času v diegezi filmu (tedy *prostoru v díle*). A právě hledání vztahu mezi více či méně *fotografickou/filmovou* reprezentací na rovině obrazové a zobrazovanou realitou uvnitř díla je hlavním výchozím bodem této práce.



Práce je rozdělena na metodologickou část, ve které je představena neoformalistická analýza, která je následně použita k samotné analýze Hackenschmiedova filmu. Následuje část věnována historicko-teoretickému kontextu díla, ve které jsou popsány historické souvislosti vzniku díla a vývoj tvorby samotného autora. Nakonec následuje samotná analýza a její výsledky.

## 2 Metodologie: úvod k neoformalistické analýze

V této kapitole je podrobně popsána zvolená metodologie výzkumu a pomocné koncepty k analýze vybraného avantgardního díla. Součástí každé podkapitoly je kromě teoretického ukotvení i vlastní stručná aplikace daných konceptů na příklad *Bezúčelné procházky* tak, aby byla ukázána jejich vhodnost pro samotnou analýzu.

### 2.1 Neoformalismus

Pakliže je motivací této práce odhalovat ty aspekty ve filmovém díle, které mají silnou vazbu k tvůrčímu přístupu na pomezí dvou příbuzných mediálních principů, jejichž způsob fungování je zároveň signifikantní na rovině formálního systému díla, nabízí se jako metodologické východisko neoformalistická filmová analýza. Pružnost tohoto přístupu, alespoň dle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, umožňuje filmovému kritikovi/teoretikovi zohledňovat různé analytické metody (filosofie, historie, psychoanalýza, kognitivní psychologie, lingvistika apod.), přičemž jej neoproštuje od zkoumání poutavých ryze filmových aspektů v díle. Ti dále dodávají:

„Neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami. A pokud se nechceme zabývat stejným teoretickým základem stále dokola, musíme mít přístup, který je dostatečně flexibilní k tomu, aby na výsledky těchto otázek mohl reagovat a zahrnovat je do sebe.“<sup>1</sup>

Podle konstruktivistických teorií psychologické aktivity, úzce souvisejícími s analýzami Bordwella a Thompsonové, je divákova percepce a myšlení při sledování filmu aktivním vědomým procesem. Vzhledem k tomu, že neoformalistická filmová analýza je postavena na aktivizaci diváckého vnímání a odhalování distinktivních či charakteristických rysů

---

<sup>1</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 6.

filmového díla, je vhodným nástrojem pro analýzu *Bezúčelné procházky*. Protože analyzovaný snímek je běžně kategorizován jako avantgardní a způsobem, jakým narušuje jak dosavadní divácké konvence, tak konvence tvůrčí praxe, je nutné, aby jej divák vnímal aktivně. Hlavním cílem této práce je odhalování rozporů mezi diváckými konvencemi, spjatými s rozeznáváním *realistických/iluzivních* prvků ve filmu, a experimentací na rovině formálního systému díla. Neoformalistická analýza v této souvislosti napomáhá zejména s určením a analýzou formálních postupů, které se na vytváření *iluzivních* prvků podílejí.

Neoformalismus se distancuje od komunikačního modelu umění, který předpokládá, že umělecké dílo je pouhým prostředníkem k přenosu informací. Přenos informací dle tohoto modelu probíhá mezi třemi komunikačními složkami: vysílající, médium a příjemce. Obsah uměleckého díla zde odpovídá jen tomu, jak efektivně prostřednictvím média přenáší vysílanou informaci příjemci.<sup>2</sup> Neoformalismus dává na místo toho klíčový význam struktuře uměleckého díla a naučeným kognitivním vzorcům diváka. S ohledem na to lze upozorovat vliv v ruském formalismu a pražském strukturalismu. Po vzoru ruských formalistů Thompsonová rozlišuje různé druhy percepce. Tím, že formalisté rozlišovali mezi praktickou, každodenní percepcí, percepcí specificky estetickou a ne-praktickou percepcí, redefinovali pozici diváka a zbavili jej role pasivního „příjemce“.<sup>3</sup>

Důležitým principem v kontextu metody analýzy filmového díla u neoformalistů je moment *ostranění*. Prostřednictvím ne-praktické/estetické percepce lze vše v uměleckém díle vidět tak, jak bychom to prostřednictvím každodenního zautomatizovaného vnímání jinak schopni vidět nebyli.<sup>4</sup>

Důležitost tohoto principu potvrzuje Viktor Šklovskij slovy: „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe.

---

<sup>2</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 8.

<sup>3</sup> Tamtéž

<sup>4</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 11.

Technika umění spočívá v ‚ozvláštňování‘ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“<sup>5</sup>

Frank Kessler ve svém textu: *Ostranenie: Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus* vysvětluje mnohovýznamovost a etymologii pojmu *ostranenie* a jakým způsobem lze aplikovat jeho různé atributy v kontextu analýzy uměleckého díla. V různých jazycích je kladen důraz na různý významový aspekt tohoto pojmu, s čímž je spjatý i rozdílný možný přístup (srov. anglický pojem *enstrangement* – od slova *making strange* (ozvláštňovat) x *fremd machen* (odcizovat)). Kessler zdůrazňuje zejména prostorovost a singularitu pojmu *ostranenie*. Ukazuje, že pojem prochází několika různými funkčními oblastmi: Za prvé vysvětluje mechanismy percepce mezi uměním a každodenností. V souvislosti s tím ustavuje dva aspekty, na jejichž ose v určitém bodě dochází k momentu *ostranenie*. Prvním aspektem je každodenní zautomatizované vnímání skutečnosti (okolí), kde úkolem umění je umožňovat nám (divákovi) věci z této skutečnosti vidět znovu, tedy je doopravdy vidět, a proto je nutné se od nich *odcizit* případně *ozvláštňit*. Určitým způsobem Kessler tvrdí, že je nutné zachovat od věcí, které nás uchvátí a vytrhnou z každodenní percepce něco, co by se mohlo podobat např. *estetické distanci*. Druhým aspektem je práh automatického vnímání, který je oním předělem mezi estetickou a každodenní percepcí, tudíž mezi uměním a každodenností.<sup>6</sup>

Různé významy a atributy pojmu *ostranenie*, tak jak jsou definovány Kesslerem, se projevují v kontextu metody a přístupu neoformalistické filmové analýzy. Etymologie tohoto pojmu de facto odhaluje jeho spojitost se základním účelem umění v našem životě. Atribut *odcizování* a *estetické distance* je elementárním principem recepce uměleckých děl. Vytváří hranice mezi realitou a uměním. Atribut *ozvláštňování* zase zdůrazňuje jedinečnost uměleckého díla a formálně-stylových prvků v něm.

---

<sup>5</sup> Viktor Šklovskij, *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11–12.

<sup>6</sup> Frank Kessler, *Ostranenie: Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus*. *New German Critique*, 1996, č. 68, s. 51–65.

Dále, dle tvrzení Libuše Heczkové a Kateřiny Svatoňové, je ukázáno jak se specifické prostředky reprezentace odrážejí v uměleckých dílech a také, jak se může tento pojem stát jádrem stylistické a teoretické změny.<sup>7</sup> Libuše Heczková s Kateřinou Svatoňovou v návaznosti na Kesslera dále tvrdí, že pojem lze tak sledovat na třech rovinách: diferenční (umění proti ne-umění), rovině percepční (navyklé vnímání proti nové perspektivě) a rovině meta-pojmové (historicko-teoretického rámce)<sup>8</sup>. Z tohoto konceptu vyvstávají otázky, jakým způsobem lze na těchto rovinách pracovat s principem *ostranenijs* ve vztahu k analýze fotografického/filmového obrazu v *Bezúčelné procházce* a jakým způsobem je možné vnímat prostupnost jednotlivých atributů *ostranenijs* pro změnu v rámci tvůrčího procesu kameramana (resp. *kameramana-flaneura*)<sup>9</sup> ?

V kontextu *Bezúčelné procházky* dosahuje estetické působnosti, či *ostranenijs* způsob, jakým autor/kameraman zachycuje událost běžné procházky. Konkrétně řečeno, jakým způsobem odhaluje na rovině filmové reprezentace prostřednictvím experimentace se střihem a kamerou mechanismy, které mají schopnost vytvářet iluzi skutečnosti. V analýze *Bezúčelné procházky* je proto pozornost věnována i otázce, jakým způsobem jsou *ozvláštňovány* jednotlivé jevy, se kterými se kameraman v danou chvíli dostává do styku.

K tomu, aby u diváka byla aktivizována specifická estetická percepce (v duchu *ostranenijs*) prostřednictvím filmového díla, je potřeba si uvědomit, jakým způsobem tento princip funguje v kontextu celého formálního systému díla. Pokud budeme chápat *ostranenijs* jako řídicí systém veškerých organizujících prvků každého díla, pak je potřeba zkoumat jednotlivé *funkce* a *motivace* těchto prvků a zároveň se snažit pochopit a objasnit, jakým způsobem ovlivňují percepční vnímání příjemce. V rámci formálního systému každého díla figurují různé funkce a motivace použitých prostředků. Thompsonová vymezuje čtyři základní. Filmy, jejichž organizující prvky jsou podřízeny *realistické motivaci*, upevňují

---

<sup>7</sup> Libuše Heczková a Kateřina Svatoňová, *Ostranenijs*. In: Ivan Klimeš, Jan Wiedl (eds.), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: FF UK, 2015, s. 180.

<sup>8</sup> Tamtéž

<sup>9</sup> viz kapitola 5.1.1. Rámování: Fenomén flaneura

zejména vazby na žitý svět. Do této kategorie lze zařadit hlavně dokumentární filmy. Tato díla *ozvláštňují* divákovu percepci tím, jakým způsobem dokáží reprezentovat realitu a témata z každodenního života. *Transtextuální motivace* odkazuje ke konvencím, motivům a organizujícím principům ostatních děl v konfrontaci s dílem, kterému divák v daný moment věnuje pozornost. *Motivace kompoziční* klade důraz na způsob narativního konstruování děl a na kauzalitu jednotlivých narativních prvků.<sup>10</sup> Pro *motivaci uměleckou*, která je mimo jiné hlavním hybatelem organizujících prvků v *Bezúčelné procházce*, je příznačná zejména podmíněností přítomných prostředků formálnímu tvaru díla.

Tento druh motivace je nejobtížněji definovatelným typem, zejména z toho důvodu, že každý prostředek v uměleckém díle má více či méně *uměleckou motivaci*, protože každý z těchto prostředků se parciálně podílí na vytváření elementární podstaty díla – jeho formy. Zároveň *umělecká motivace* může existovat sama o sobě, nezávisle na ostatních typech, nicméně ty nemohou existovat, nezávisle na ní. V těch případech, kdy je nápadnější *kompoziční, realistická* či *transtextuální* motivace bývá dost často *umělecká motivace* užitých prostředků upozaděna, nicméně nikdy není možné, aby byla zcela odstraněna. V jiných případech je *umělecká motivace* přítomna záměrně viditelně, aby zvýraznila estetické kvality jednotlivých struktur, textur a ryze formálních postupů díla.<sup>11</sup>

V *Bezúčelné procházce* je jedním z prostředků, které motivují diváka ke specifické estetické percepci, experimentace s mediálními mechanismy fotografie a filmu. Alexander Hackenschmied tímto způsobem záměrně odhaluje společné i odlišující vlastnosti obou médií na sdíleném poli avantgardního filmu. Na rovině formálního systému díla pak důležitou roli zastává práce s kamerou a střihem, prostřednictvím čehož autor díla objevuje nové vyjadřovací schopnosti filmu, které rovněž zahrnují i vyjadřovací potenciál fotografie. Výsledkem tohoto přístupu je (umělecká) motivace díla podněcovat diváka k reflexi užitých prostředků, nikoliv vazeb

---

<sup>10</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 15–18.

<sup>11</sup> Tamtéž

těchto prostředků k žitému světu, způsobem jakým se podílí na konstrukci narativu, či jejich transtextuálních významů.

## 2.2 Umělecká narace x klasická narace

Kromě určení *funkce a motivace* prostředků, které mají vést diváka k odpovídajícímu způsobu percepce, je jednou z hlavních metod neoformalistické analýzy určení specifického druhu narace.

David Bordwell vymezuje čtyři základní druhy narace: klasickou, uměleckou, historicko-materialistickou a parametrickou.<sup>12</sup> *Bezúčelná procházka* pracuje hlavně s nenarativními strukturami a prostředky. Pro účely definování modu narace analyzovaného snímku postačí vymezení tří kategorií klasické a umělecké narace, a parametrické kdy kategorie klasické narace poslouží hlavně jako srovnávací prvek k definování narace umělecké a parametrické, do jejichž pomezí analyzovaný snímek nejvíce spadá.

Klasická narace je nejběžnějším typem narace, do kterého se zařazuje drtivá většina filmových děl. Je možné ji definovat jakožto konfiguraci normalizovaných možností konstrukce fabule a možností syžetu.<sup>13</sup> Nejdůležitějším rysem je stanovení postav s pevně danými vlastnostmi, jejichž motivace a cíle mají schopnost figurovat v dramatické situaci. Zároveň je příznačné, že rozdílné motivace a cíle daných postav jsou v těchto situacích konfrontovány, což je hlavním katalyzátorem příběhu. Syžet klasické narace většinou prezentuje dvě kauzální struktury zápletky: jedna zahrnuje milostnou linii, kde se hlavní postava konfrontuje s jinými postavami a řeší vztahy mezi nimi; druhá se nazývá pracovní a zaměřuje se na řešení ústředního problému, či cíle hlavní postavou – např. práce, válka, mise atp.<sup>14</sup> Hlavní úlohou klasické narace je předat divákovi příběh, co nejsrozumitelněji, proto jsou veškeré formální a stylové prostředky

---

<sup>12</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 155.

<sup>13</sup> Tamtéž

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 157.

podřízené naraci. Z toho důvodu jsou prostřednictvím syžetu divákovi předávány veškeré informace týkající se místa a času. To také souvisí se způsobem, jakým je v těchto filmech konstruován prostor a čas. Jedním z hlavních principů je dodržování prostorové a časové kontinuity skrze kontinuální střihovou skladbu. K tomu, aby byl divák schopen se prostorově orientovat v jednotlivých scénách, je potřeba například dodržovat tzv. pravidlo osy, užívat ustavujících záběrů, které zobrazují celý prostor, dodržování tzv. návaznosti pohledu mezi postavami atd.<sup>15</sup>

Umělecká narace je méně běžným typem narace. Není tolik závislá na kauzálních relacích a také běžně operuje s omezeným rozsahem informací předávaným divákovi. Uvolněná kauzalita umožňuje rovněž, aby motivace a cíle jednotlivých postav nemusely být jasně stanovené ani srozumitelné. Narace je většinou *omezená* a podřízená subjektivitě ústřední postavy. Deadliny jsou buďto zcela odstraněny, nebo minimalizovány. Pravidla fungování fikčního světa nemusí být v rámci syžetu vysvětleny. Důležitou roli zde také hraje motiv náhody, který narušuje narativní soudržnost syžetu a fabule a vytváří větší epizodičnost syžetu. Místo jednoho hlavního děje jsou snímky pracující s uměleckou narací roztržštěné na několik menších dějů, které spolu leckdy ani nemusí souviset. Fabulace v případě umělecké narace jednoduše podléhá volnějším pravidlům než v případě narace klasické.<sup>16</sup>

*Bezúčelná procházka* zahrnuje jisté aspekty umělecké narace (např. rozvolněná kauzalita, motiv náhody), nicméně nejvýznačnější je pro ni narace parametrická. Tento typ narace je typický pro filmy jejichž stylistický systém vytváří vzorce odlišující se od požadavků syžetového systému.<sup>17</sup> Extrémním případem jsou snímky, které jsou striktně nenarativní a vůbec přítomnost syžetu a fabule postrádají. Dominantním aspektem těchto snímků je styl. Postavy v těchto filmech nemusí být přítomné a jejich motivace a cíle nehrajou tak zásadní roli. V extrémním

---

<sup>15</sup> David Bordwell a Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 304–308.

<sup>16</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 157 — 158.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 275.



případě je jejich přítomnost využita k rozkladu na nenarativní stylistické figury. Snímky dost často zachycují linie, tvary, barvy, pohyb a další vizuální kvality veškerých objektů a lidí k tomu, aby reflektovaly způsob, jakým jsou zobrazovány.

*Bezúčelná procházka* je oproštěna od klasických narativních vodítek, což podněcuje diváckou pozornost směřovat k filmové formě a stylu. Jako základ narativní linie je ponechán pouze motiv putování. Nicméně, jak je příznačné i z názvu snímku, putování hlavního hrdiny je zcela „bezúčelné“, jeho motivace a cíle prázdné. Vzhledem k tomu nemá předpoklady, aby figuroval v dramatické situaci, či v komplexnějším příběhu. Oproštěním od narativních vodítek nabývá ve snímku na důležitosti teoretická rovina. V souvislosti s tím je důležitou součástí tvůrčího přístupu experimentace, prostřednictvím níž je filmově-teoretická rovina zviditelněna v rovině formální. Pomocí experimentace Hackenschmied zdůrazňuje hlavní principy jak fotografického, tak filmového média.

### **2.3 Určení dominanty: Vliv stylových postupů na pomezí fotografického a filmového přístupu na míru stylizace a realističnosti ve snímku**

Nejdůležitějším prvkem určujícím výsledný tvar díla je podle Thompsonové tzv. *dominanta*. Ta určuje povahu jednotlivých prvků v díle, sjednocuje je a zároveň určuje nejpoutavější aspekty ve filmu. Autorka o dominantě konkrétně píše:

„Pro analýzu specifické formy, kterou *ostranenije* v každém filmu má, užívá každý kritik koncept *dominanty* – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků;

prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.“<sup>18</sup>

V analytické části této práce je pozornost soustředěna především na to, jakým způsobem se v díle *Bezúčelné procházky* vytvářejí formálně-stylové postupy kamery a střihu, se kterými tvůrce záměrně pracuje tak, aby reflektoval filmový prostor a čas ve snímku. V konečném důsledku je zhodnocen způsob, jakým tento vztah ovlivňuje vnímání *iluzivních* a *realistických* celků v díle.

---

<sup>18</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 35.

### 3 Kontext

Již byly představeny principy neoformalistické analýzy a vysvětlena důležitost tzv. *ostranenije*. Aby bylo možné *ostranenije* zcela porozumět, je potřeba ve filmu zaměřit pozornost i na historický kontext, ve kterém dílo vzniklo a ve kterém jej divák sleduje. Jak vysvětluje Thompsonová: „Protože pozadí dodává neoformalistické analýze historický základ, umožňuje také zkoumat, jak dochází k *ostranenije*. *Ostranenije* závisí na historickém kontextu; prostředky, které jsou možná nové a *ozvláštňující*, budou opakováním ztrácet na účinku“<sup>19</sup>

Kromě dosud zmíněných metodologických nástrojů považuje neoformalismus za důležitý také historický kontext filmu. Thompsonová tvrdí, že film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie<sup>20</sup>. Ke sledování filmu dochází vždy v nějaké situaci, v rámci, které se divák filmem může zabývat pouze prostřednictvím těch schopností, které získal při konfrontaci s jinými uměleckými díly či v konfrontaci s každodenní zkušeností.<sup>21</sup> Neoformalismus zakládá analýzu na historickém kontextu, který spočívá na konceptu norem a odchylek. Zde stojí v kontrastu naše nejběžnější zkušenosti (každodenní zkušenosti), někde uprostřed konvencionalizované divácké zkušenosti, na opačném konci zase zkušenosti *ozvláštňující*. První dva typy zkušeností můžeme nazvat normou, *ozvláštňující* zkušenost lze považovat za odchylku. Jinými slovy naše nejčastější a nejtypičtější zkušenosti formují naše percepční normy. Jakékoliv předešlé percepční zkušenosti diváka se v neoformalismu nazývají *pozadím*. Podle Thompsonové existují tři druhy *pozadí* (ty se dělí podle toho, jakým zdrojem jsou divákovy předchozí zkušenosti):

- a) z každodenního světa
- b) z ostatních uměleckých děl

---

<sup>19</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 21.

<sup>20</sup> Tamtéž

<sup>21</sup> Tamtéž s. 18.

c) z praktického užití filmů (např. reklamy, reportáže apod.)<sup>22</sup>

Bez znalosti pozadí každodenního světa bychom nebyli schopni rozpoznávat referenční významy. Bez znalosti ostatních uměleckých děl bychom nebyli schopni chápat filmové konvence ani rozeznávat jednotlivé výrazové prostředky filmu (kamera, střih, hudba atd.). Bez zájmu na praktickém účelu filmu by nebylo možné (de)kódovat rétoriku filmu. Způsob, jakým se každý film drží norem pozadí, je odlišný. Například právě díky znalosti kontextu evropské avantgardy 20. let lze definovat českou filmovou avantgardu 30. let a nacházet zde určité podobnosti a odchylky. Nicméně je odlišný i způsob rekonstrukce diváckých podmínek a okolností původního diváka filmu. Dílo nelze uchopit pouze v okamžiku a kontextu jeho stvoření. Většina uměleckých děl jsou sledována v různých dobách a v různých podmínkách.

*Bezúčelná procházka* má silné vazby na velmi specifické prekompoziční faktory neboli okolnosti vzniku filmu související s fotografickou a filmově-teoretickou činností Alexandra Hackenschmieda. Rovněž vzhledem k tomu, že se už dnes považuje za de facto první film české filmové avantgardy, podněcuje dnešního analytika k rekonstrukci tehdejších podmínek divácké recepce. Avantgardní film experimentálního typu, jako je *Bezúčelná procházka* diváka vsazuje do nepraktické interakce hravého typu, čímž jej oprostuje od hledání referenčních a symptomatických významů, nebo dekodování rétorických prvků a dává mu prostor k reflexi své zkušenosti s dílem, se kterým je právě konfrontován a rovněž s konvencemi děl, se kterými měl zkušenosti dříve. Způsob, jakým se jednotlivé funkce a výrazové mechanismy v *Bezúčelné procházce* odchyľují od norem ostatních uměleckých děl, by se dal označit za nadčasový a má smysl se jím zabírat jak z pozice rekonstruované percepce/recepce diváka 30. let, tak z pozice diváka/analytika dnešního. V této kapitole se budu zabírat zejména prekompozičními faktory, respektive tím, jakým způsobem a jakými směry, či tendencemi bylo ovlivněno dílo před svým vznikem.

---

<sup>22</sup> Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 18–20.

### 3.1 Avantgarda a experiment

Avantgardu obecně můžeme chápat jako gesto experimentu, či gesto hledání nových nekonvenčních vyjadřovacích prostředků. Avantgarda vždy nějakým způsobem stála v opozici k mainstreamové tvorbě. Jak na poli teoretickém, tak praktickém je běžně spojována s jistým voláním po změně, po snaze rozvíjet výrazové možnosti filmového média, po výchově filmového diváka či reflexi dosavadního stavu kinematografie. Krátký film, který byl s avantgardou vždy úzce spjat, stál určitým způsobem vedle komerční kinematografie jako alternativní možnost tvorby. Krátký avantgardní film stojící na nekomerčním produkčním základu umožňoval svým tvůrcům uskutečňovat experimenty nezávisle na známých konvencích. Experiment je proto v této souvislosti klíčovým principem, který na rovině prostředků filmové skladby zprostředkovaným způsobem posouvá hranice estetických norem. To souvisí s různými formálními experimenty, se kterými avantgarda pracuje. Jedná se např. o fotomontáž, rapidmontáž, experimentaci s diskontinuálním střihem, překopírování obrazu atp.<sup>23</sup>

Jak vysvětluje Martin Čihák, mezi některými obhájci tzv. „čistého filmu“ se objevují názory, že se těchto originálních způsobů vyjadřování bez valné námahy zmocnil komerční film.<sup>24</sup> Právě rozpor mezi avantgardním a komerčním filmem a různé pojetí těchto dvou oblastí považují za jeden z klíčových faktorů k pochopení *pozadí* vzniku *Bezúčelné procházky*. Na tuto skutečnost upozorňuje Lucie Česálková, podle které mnohé teoretické texty filmových kritiků své doby, včetně Alexandra Hackenschmieda, mohou být chápány tak, že byly zpracovávány právě s porozuměním pro potřeby a možnosti kinematografie, či jisté společenské a umělecké zodpovědnosti.<sup>25</sup> To může evokovat názor, že se mezi avantgardisty objevují určité tendence a snahy prostřednictvím experimentů vychovávat filmového diváka. Nicméně ne vždy byl daný experiment zamýšlen primárně k vyšším účelům obrody kinematografie a

<sup>23</sup> Lucie Česálková, *Atomy Věčnosti*. Praha: NFA 2014, s. 330.

<sup>24</sup> Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha AMU: 2013, s. 121.

<sup>25</sup> Lucie Česálková, *Atomy Věčnosti*. Praha: NFA 2014, s. 331.

kultury. Avantgardisté většinou hledali nové prostředky k vyjádření vlastních osobitých vizí<sup>26</sup>, nebo využívali avantgardu k prosazování určitých ideologií. Příklad lze nalézt i v ruské avantgardě, jejímž étosem byly velice často i utopické teze o integraci života a umění.<sup>27</sup> Filmové médium v požadavcích avantgardy veskrze vyhovuje - je to umění, které je přístupné všem, má schopnost přiblížit se životu, je postaveno na technické bázi se schopností syntézy s jinými umění, je schopno komunikovat na mezinárodní úrovni.<sup>28</sup> Pod vlivem evropských avantgard byla v české filmové avantgardní tvorbě snaha nalézt dokonalou podobu filmu, které pomůžou založit národní kinematografii.<sup>29</sup>

Osobní vizí, či experimentem, prostřednictvím kterého hledal Alexander Hackenschmied ideální podobu filmu je v *Bezúčelné procházce* stvoření dvojníka prostřednictvím vizuálních a stříhových prostředků ve filmu.<sup>30</sup> Nejde zde o nahodilé experimentování, jehož výsledkem by byl prázdný formalismus v duchu *l'art pour l'art*, nýbrž hledání a posouvání hranic filmařského řemesla a zároveň filmové teorie.

Jedním z dalších rysů avantgardy je to, že se je ve většině případů teoretická a teoretizující<sup>31</sup>. Budeme-li chápat tuto filmovou esej jako můstek mezi Hackenschmiedovým způsobem uvažování nad filmem (teorií) a aplikací těchto úvah (praxí) je důležité zdůraznit, že se jedna rovina neobejde bez druhé. Můžeme to chápat, jako jakési dovršení Hackenschmiedových teoretických úvah o filmu, prostřednictvím filmového gesta.

Přestože jsou intence a motivace vzniku *Bezúčelné procházky* osobní, jsou zde zřetelné jisté pre-kompoziční faktory, nebo obecnější umělecké tendence, které se také významným způsobem podílejí na definování

---

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 332.

<sup>27</sup> Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture. 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 163.

<sup>28</sup> Kateřina Svatoňová, Český filmový svět aneb hledání ideální podoby národního filmu. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds): *Kultura a totalita: Národ*. Praha: FF UK 2013, s. 146.

<sup>29</sup> Tamtéž

<sup>30</sup> Michal Bregant, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Casablanca 2014, s. 34.

<sup>31</sup> Kateřina Svatoňová, Český filmový svět aneb hledání ideální podoby národního filmu. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds): *Kultura a totalita: Národ*. Praha: FF UK 2013, s. 139–153.

povahy díla. V rámci usazování díla a autora do historického kontextu se nejprve věnují obecnějším uměleckým trendům doby, které výrazným způsobem korespondují se specifickým uměleckým postojem Alexandra Hackenschmieda. Poté představují jeho profesní vývoj (tedy od fotografa/filmového kritika po filmaře), který považují za zcela zásadní z toho důvodu, že konečný důsledek této analogie je úzce spjatý se vznikem *Bezúčelné procházky*.

### 3.2 Československá filmová avantgarda (20. a 30. let)

Pojem *avantgarda* lze uchopit jednak jako pojem odpovídající určitému esteticko-teoretickému étosu, který nemusí být nutně závislý na historickém, či kulturním kontextu. V jiném případě může figurovat v historickém období dějin umění. První případ byl nastíněn v předchozí kapitole. V této kapitole je prostor věnován určení typických znaků pro filmovou avantgardu 20 a 30. let, jaké rysy čerpá česká avantgarda od těch evropských a jakým způsobem koresponduje s literaturou.

Česká filmová avantgarda bývá často spojována s působením okolo členů Devětsilu jako např. s již zmiňovaným Karlem Teigem, dále pak Vítězslavem Nezvalem, nebo Jaroslavem Seifertem. Ti během 20. let psali tzv. filmová libreta (neboli filmové básně), které měli formulovat principy nové filmové estetiky, případně demonstrovat jejich „fascinaci filmem”.<sup>32</sup> Nové básně nesly vlastnosti typické pro avantgardní umělecké dílo - hybridita, intermedialita, multimedialita.<sup>33</sup> Úskalí filmových libret však tkvěla v tom, že jejich autoři k filmu přistupovali z literární pozice a zároveň de facto neměli být nikdy zfilmovány, nýbrž zůstat v rovině imaginace<sup>34</sup>. Devětsil nicméně také chápe film jako jistý druh syntetického a syntetizujícího umění a spojuje film jednak s jinými uměními a zároveň,

---

<sup>32</sup> Kateřina Svatoňová, Český filmový svět aneb hledání ideální podoby národního filmu. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds): Kultura a totalita: Národ. Praha: FF UK 2013, s. 139–153.

<sup>33</sup> Kateřina Svatoňová, Český filmový svět aneb hledání ideální podoby národního filmu. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds): Kultura a totalita: Národ. Praha: FF UK 2013, s. 147.

<sup>34</sup> Tamtéž

podobně jako ruští avantgardisté umění se životem.<sup>35</sup> Poetistickou představu *fotogenické filmové básně* prezentuje např. Karel Teige ve svém textu *Film* z roku 1924: „Poetismus chce v drobných lyrických filmových básních poskytnout divákovi artificiální poesii, která byla by zmocněným ekvivalentem poesie plynoucího života, poesii, jejíž řeč byla by nová, samostatná mluva optických standartů, jakými jsou již prapory a dopravní značky, mluva internacionální.“<sup>36</sup>

Teige také v kontextu hledání specifčnosti filmového média a filmové avantgardy přejímá určité tendence a pojmy z evropských avantgard. Ze zahraničních vzorů čerpá například z konstruktivismu. Ve 20. letech se zajímá zejména mechanickou podstatou filmového aparátu, která pro něj není zábranou na cestě k umění, nýbrž přirozeným důkazem doby. Strojovou výrobu tak považuje za znak moderní umělecké kultury, která pomáhá umění efektivně šířit.<sup>37</sup> Dalším směrem, ze kterého čerpá, je například francouzský impresionismus. Hlavním pojmem, se kterým Teige pracuje je *fotogenie*. Pojem, jehož autorem je považován Luis Delluc<sup>38</sup> označuje způsob, jakým jsou objekty transformovány kamerou. *Fotogenický* objekt zachycený kamerou je obrazově stylizovaný, nicméně jen do té míry, aby se nezměnila „pravda obrazu“. Zachycené se nemění, jen je ukázáno jinak – vlivem specifického osvětlení, rámování, či zasazením do mizanscény.<sup>39</sup>

Teige tyto pojmy a tendence přejímá zejména při jeho prvních pokusech psaní o filmu, ale se týče umělecké realizace u české avantgardy obecně, nachází se zde určitý rozpor mezi programem a jeho uskutečněním, kdy dle Květoslava Chvatíka: „organizační a zprostředkovací aktivity avantgardních tvůrců mnohdy neodpovídali

---

<sup>35</sup> Tamtéž

<sup>36</sup> Karel Teige. *Film*. Pásmo, 1924, roč. 1, č. 6, s. 10.

<sup>37</sup> Petra Hanáková, *Film: sedmé umění, desátá múza*. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl. (eds.), *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: FF UK – Togga, 2011, s. 148.

<sup>38</sup> Luis Delluc – byl francouzský spisovatel, avantgardní scénárista a režisér, průkopník hnutí filmových klubů a také kritik a esejista, jehož texty stojí na počátku klasického psaní o filmu a rozpracovávají první filmově teoretické pojmy.

<sup>39</sup> Petra Hanáková, *Film: sedmé umění, desátá múza*. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl. (eds.), *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: FF UK – Togga, 2011, s. 149.



potenci a zralosti realizovaného díla.’<sup>40</sup> Michal Bregant dodává, že nelze zcela mluvit o „české avantgardě“, nýbrž spíše přesněji o „avantgardních tendencích“. Avantgardní aspekty lze nacházet například v dobových projektech, které propojovali film s reklamou. Jedná se např. o snímek *Praha v záři světél* (1928) Svatopluka Innemanna, který propagoval Elektrické podniky hl. města Prahy. Dále se spadá snímek *Černobílá rapsodie* (1936) Marty Fričové, případně pozdější filmy, které natočil Alexander Hackenschmied ve spolupráci s Elmarem Klosem ve Zlínském studiu FAB — např. reklama na pneumatiky Baťa *Silnice zpívá* (1936). Škálu tvorby, které zahrnovaly tyto „avantgardní tendence“ ostatně dobře vymezil sám Alexander Hackenschmied: „Proč řaditi pokus o ryzí filmové umění jinam než dokonalý film vědecký, dokonalý filmový cestopis nebo dokonalý film propagační?“<sup>41</sup>

Nicméně narozdíl od původně zmiňovaných výrazných osobností *Devětsilu* se lidé jako Jiří Lehovec, Jan Kučera a Alexander Hackenschmied k filmu dostávají přes fotografickou činnost, nebo filmařskou praxi. Filmaře/fotografa z této skupiny lze zjednodušeně definovat jakožto amatéra-nadšence s kamerou/fotoaparátem menšího formátu. Jejich vztah k avantgardě není definován na základě manifestu, nebo literární tendence. Nenachází svůj původ ani ve výtvarném umění, tak jako například německý expresionismus, nebo francouzský impresionismus. Původ tohoto vztahu pochází spíše z jejich vlastních experimentů v kontextu určité fotografické, nebo filmové činnosti, tudíž nevyužívají film jako prostředek k dosažení avantgardního cíle mimo něj (jak tomu bylo v případě *Devětsilu*), nýbrž se vlastním přístupem snaží naplňovat avantgardní cíle přímo skrze přístup k filmové tvorbě. Z produkčního hlediska jde o vytvoření jistého svobodnějšího odvětví filmového průmyslu s porozuměním pro potřeby a možnosti filmové

---

<sup>40</sup> Květoslav Chvatík: *Strukturalismus a avantgarda*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 10.

<sup>41</sup> Alexander Hackenschmied: *Nezávislý film – světové hnutí*, (1930). In: Jaroslav Brož: *Alexander Hackenschmied*. Československý filmový ústav, Praha 1973, s. 77.

techniky. Fenoménu „nezávislého filmu“ je více pozornosti věnováno v kapitole 4. 4. 3. „*Nezávislý film*“)<sup>42</sup>

Zejména estetická zkušenost subjektu a intermedialita s jinými druhy umění může být považována za jeden z konstitutivních rysů české avantgardy. Především tedy prolínání různých umění je důležitým elementárním atributem *avantgardy*, který rovněž zásadním způsobem určuje formální podobu *Bezúčelné procházky*.

### 3.3 Fotografie Nové věcnosti

Nejobecnější tendencí, která je znatelná v kontextu *pozadí Bezúčelné procházky*, je *Nová věcnost* (Neue Sachlichkeit, New Objectivity).<sup>43</sup> Termín *Nová věcnost* byl poprvé použit Gustavem Hartlaubem v článku *Nová věcnost: Německé umění po expresionismu* v roce 1923. V něm Hartlaub vymezuje skupinu umělců, kteří se snaží o „opravdu“ objektivní zachycení reality tehdejší doby. Podle zastánců Nové věcnosti měli umělci zachycovat objekty a předměty, které by odrážely realitu tak, aby vypovídala sama za sebe a nebyla nijak pozměněna autorovým působením, nebo vnímáním. Proto bývaly tématem fotografií Nové věcnosti dost často opuštěné předměty, stavby, vitríny apod. Tento styl neměl žádný svůj zásadní manifest ani program, jako tomu bylo u ostatních uměleckých směrů té doby (futurismus, kubismus atd..) a byl přítomný v různých uměleckých odvětvích (literatura, výtvarné umění, fotografie, film).

Přísná objektivita stylu Nové věcnosti měla rovněž motivaci nadobro oprostit fotografii od závislosti na malířství a výtvarné stylizace, nýbrž z ní učinit plnohodnotnou součást života: „V novém světě je nová funkce umění. Není třeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu

---

<sup>42</sup> Alexander Hackenschmied, *Nezávislý film – světové hnutí*. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 249.

<sup>43</sup> Martina Glenn: *Die Neue Sachlichkeit – Nová věcnost*. *ArtMuseum.cz*, 27. 3. 2008. Dostupný na WWW: <[http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=149](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=149)>

života, holou a mocnou, netřeba zastírat a hyzdit dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života“<sup>44</sup>

Fotografie Nové věcnosti se tedy de facto vymezuje vůči tendencím piktorialismu, který naopak klade důraz na stylizaci a záměrnou manipulaci předkamerové reality: „Fotograf je dokonce povinen vyhnout se obyčejnosti, prostotě a ošklivosti a své objekty zušlechťovat je povinen vyhnout se nevhodným tvarům a upravit to, co je nemalebné. Sebevětší množství vědecké pravdy samo o sobě fotografii nevytvoří. K tomu je potřeba víc. Potřebná pravda je pravda umělecká – tedy úplně něco jiného“<sup>45</sup>

Podobně i v *Bezúčelné procházce* uměle vytvořené scény nahrazují přirozené výjevy z městského prostoru okolí karlínské náplavky. Umělé dekorace nahrazují opuštěné předměty, tak jak byly nalezeny. Kameraman/fotograf místo pečlivého uspořádání mizanscény selektuje, co bude zaznamenávat na základě svého vlastního pocitu *ostranenije*. Splývá kompletně s městským prostorem a se všemi jeho pohyblivými částmi (zejména s tramvajemi) a díky tomu získává jedinečnou možnost uvažovat prostřednictvím kamery nad prostorem, časem a pohybem jevů a nad jejich mediální transformací, vytvářet obrazy na pomezí fotografie a filmového obrazu a vytvářet formální systém, který přemýšlí a podněcuje k přemýšlení nad původností a ontologií svého záznamu.

### **3.4 Cesta k filmu: Alexander Hackenschmied fotografem a filmovým kritikem**

V následujících kapitolách se budu přímo zabývat životem autora a jeho profesním vývojem do roku 1930, což je rok vzniku *Bezúčelné procházky*. Jednotlivé kapitoly mapují několik významných mezníků v

---

<sup>44</sup> Karel Teige: Dostupný na WWW:  
<[https://is.mendelu.cz/eknihovna/opory/zobraz\\_cast.pl?cast=24709](https://is.mendelu.cz/eknihovna/opory/zobraz_cast.pl?cast=24709)>

<sup>45</sup> Tamtéž

jeho životě, které jej dovedly k natáčení filmů. V konečném důsledku vysvětlují, jakým způsobem propojuje ve svém díle filmovou teorii a praxi.

### 3.4.1 Alexander Hackenschmied fotografem

Předtím než se Alexander Hackenschmied začal zcela věnovat filmařské činnosti, prošel několika tvůrčími etapami, díky kterým se etablovala podoba jeho autorských děl. Prvním a zcela určujícím krokem na jeho cestě k filmové tvorbě byla již zmiňovaná fotografie. Fotografovat začal přibližně někdy během studií architektury,<sup>46</sup> která sice dokončil, ale v budoucnu se tomuto oboru více nevěnoval (výjimkou je jeho studie *Na pražském hradě*, kde tematicky využívá architektonický objekt k experimentaci s filmovým prostorem a ne/hybností). Již jako fotograf se zajímal o moderní avantgardistické proudy ve světové fotografii.<sup>47</sup> V této době de facto připravuje základ pro svou filmovou činnost 30. let. Inspirován byl zejména fotografickými pracemi školy moderního umění Bauhausu, profesorem Bauhausu Laszlem Moholy-Nagym, fotografickou školou Mana Raye, estetikou Nové věcnosti a fotografiemi Eugéna Atgeta, nebo Jaromíra Funkeho.<sup>48</sup> Snaha za obrození fotografického umění se u něj projevovala mj. i tím, že pořádal výstavy fotografií umělců reprezentujících nové tvůrčí směry: např. fotografie Josefa Sudka, Jiřího Lehovce, Ladislava Emila Berky, Eugena Wiškovského nebo Josefa Ehma.<sup>49</sup> Zde je nutno zmínit, zejména slavnou výstavu *Film und Foto*, která se konala roku 1929 ve Stuttgartu a na ní navazující výstavu *Moderní české fotografie*, organizovanou právě Hackenschmiedem, která se konala v Aventinské mansardě v Praze a byla koncipována v duchu expozice *Film und Foto*, případně brněnskou výstavu *České fotografie (1918 - 1938)*, která se stala hlavní expozicí Moravské galerie v Brně. Na těchto výstavách byl otevřeně deklarován význam fotografie ve smyslu cesty ke komplexnější oblasti – filmu. To začalo být mimo jiné zřejmé jednak z

---

<sup>46</sup> Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 21.

<sup>47</sup> Tamtéž s. 22.

<sup>48</sup> Tamtéž

<sup>49</sup> Tamtéž s. 23.

hojně účasti nejen fotografů, ale i filmařů na všech zmiňovaných výstavách, a jednak z povahy vystavovaných děl, ve kterých bylo patrné splynutí *fotografického* a *filmového* přístupu: „Podoby mezi jednotlivými záběry avantgardních filmů a fotografií z nich pořízených a mezi svébytnou fotografií té doby jsou patrné nejen ve směru sociálního určení, ale tematiky a obrazového řešení (např. důraz na detaily a diagonální kompozici). [...] Šlo zde o názorovou jednotu, projevující se v různých oborech. V Československu byl ve třicátých letech jednotícím směrem zejména funkcionalismus, syntetizující tendence konstruktivismu a nové věčnosti, ale výrazný byl rovněž vliv surrealismu.”<sup>50</sup>

### 3.4.2 Alexander Hackenschmied filmovým kritikem

S rostoucím zájmem o film začal Alexander Hackenschmied v roce 1929 přispívat do časopisu *Pestrý týden* texty recenzí a kritické úvahy o filmu.<sup>51</sup> Kromě článků zde Hackenschmied také otiskoval své fotografie. Platforma *Pestrého týdne* si udržovala vysoký standard psaného zpravodajství a byla prostřednictvím šéfredaktora Bohumila Markalouse koncipována s apelem na estetickou výchovu.<sup>52</sup> Proto zde byly vítány texty Alexandra Hackenschmieda nebo Jiřího Lehovce, kteří ve svých textech řešili praktické a estetické problémy vizuálního umění a reflektovali kinematografickou praxi či zkoušení nových pracovních postupů ve filmové tvorbě. S Jiřím Lehovcem udržoval Alexander Hackenschmied spolupráci i během svého působení v levicově orientovaném deníku *Národní osvobození*.

V návaznosti na program nezávislé filmové kritiky prosazovaném v rámci Klubu za nový film, založeného přibližně v polovině 20. let 20. století, usilovali redaktoři filmové rubriky deníku *Národní osvobození* prostřednictvím svých textů o pozvednutí úrovně domácí kinematografie, profesionalizaci filmové kritiky a oprostění se od vlivu reklamní praxe

---

<sup>50</sup> Josef Moucha, Film a fotografie mezi válkami. *Film a doba* 27, 1981, č. 11, s. 649 — 650.

<sup>51</sup> Tamtéž s. 24.

<sup>52</sup> Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 25.

filmových producentů a distributorů.<sup>53</sup> Kromě toho se Hackenschmied také pohyboval kolem spolku nakladatelství *Aventinum* a okruhu Filmklub (1930 – 1934), jehož hlavním iniciátorem byl O. Štorch-Marien. Apolitické sdružení filmových publicistů hájilo především nezávislost filmové kritiky vůči distributorům a výrobcům s cílem výrazněji ovlivňovat mainstreamovou filmovou kulturu. Nakladatelství kromě vydavatelské činnosti literárních děl a výstav moderního umění, iniciovalo i organizaci platformy filmového revue *Studio* (1929-1930), které dávalo filmovým publicistům a teoretikům prostor pro rozsáhlejší studie. Podobně i revue *Kino* (1931-1934) bylo otevřené vůči úvahám svých přispěvatelů nad hlavními problematikami trendů a praktik ve světové a domácí kinematografii.<sup>54</sup>

### 3.4.3 „Nezávislý film“

V periodikách *Studio* a *Kino*, zmiňovaných v předchozí kapitole se Alexander Hackenschmied prvně zmiňuje o tzv. „nezávislém filmu“, jehož koncept a význam úzce koresponduje s pojmem filmové avantgardy: „Filmová industrie se zavázala vyrábět lidovou zábavu. Nezávislý film chce být jedním ze způsobů projevu svobodného ducha, a to ve všech oborech, jejichž činnost se podaří filmově zaznamenat vedle těch, jimž může být film přímo výtvarným materiálem. Pojem nezávislého filmu tak obsahuje mnohem více, než pojem filmové avantgardy, jež byla dosud známá jako nejmladší a nejsvobodnější větev filmového tvoření... Hnutí nezávislého filmu žádá a chrání dobré filmy. I mezi výrobky filmového průmyslu vyskytly se již všestranně (na svou dobu) dobré filmy. Tady asi výrobní podmínky úplně vyhovovaly tvůrci a nijak ho netísnil. Byly to tedy filmy, vyrobené nezávisle. Nezávislý film nevyhlašuje boj proti filmovému průmyslu. Nezávislý film chce pracovat na polích průmyslem opuštěných a tak jej doplňovat. Nezávislý film má ukázat nový lepší způsob práce.

---

<sup>53</sup> Michal Bregant, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Casablanca 2014, s. 29.

<sup>54</sup> Petr Szczepanik — Jaroslav Anděl. České myšlení o filmu do roku 1950. In: Petr Szczepanik — Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 37.

Sociální a ideová reforma filmového průmyslu je nejvyšším cílem nezávislého filmu.<sup>55</sup>

Význam „nezávislého filmu“ se v Hackenschmiedově teoretické a později ve filmové tvorbě projevoval na mnohem širší rovině než jen v mechanickém přejímání dosud známých principů evropské avantgardy. V jeho statích se objevovaly i funkcionalistické požadavky účelnosti. V několika článcích se vyrovnával s jevy v kinematografii, které omezovaly rozvoj svobodných forem „nezávislého filmu“ a filmové avantgardy. Terčem jeho kritiky byla zejména témata negativního vlivu filmového průmyslu a obchodu, cenzury a nástupu zvukového filmu.<sup>56</sup> V jednom z jeho pozdějších článků „Nové cíle – nová technika“ z filmové revue *Kino* vymezuje Hackenschmied pokroky němého filmu, které ve fázi přechodu na zvukový film zdegenerovaly a byly nahrazeny produkčními hodnotami filmu. Filmové hodnoty podle tohoto textu byly nahrazeny více hodnotami literárními/dramatickými a filmové umění obecně se zvukem ztratilo svojí vizuální hodnotu a filmový výraz.<sup>57</sup>

Oba texty odkazují k otázce technické dokonalosti a amatérismu. Pro Alexandra Hackenschmieda jsou tyto dvě kritéria cestou k nezávislosti autora/kameraman v tvůrčím přístupu neboť jeho vlastními slovy: „Filmoví amatéři budou velmi důležitou složkou hnutí neodvislého filmu a jejich dobré organizace, nutné pro vzájemné poznávání prací a pokrok techniky, budou školou a místem výběru nových nezávislých filmařů.“<sup>58</sup> Tímto má tvůrce-kameraman oprostít kameru z její dekorativní funkce, tak jak to činí tvůrce filmu zatíženého slovy, a využít plně její tvůrčí potenciál.<sup>59</sup> Hackenschmied chápe technickou dokonalost a amatérismus v osamostatnění a ovládnutí senzibility člověka u kamery. Filmový tvůrce by se dle jeho názoru měl snažit vyzkoumat spíše vlastní zákonitosti filmu a to jak strukturální, tak formální.<sup>60</sup> Měl by rozvíjet filmové myšlení a tříbit

---

<sup>55</sup> Alexander Hackenschmied, *Studio*. 2, 1930, č. 3, s. 70–75.

<sup>56</sup> Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl. České myšlení o filmu do roku 1950. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 48.

<sup>57</sup> Tamtéž

<sup>58</sup> Alexander Hackenschmied, *Studio*. 2, 1930, č. 3, s. 75.

<sup>59</sup> Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 117.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 119.

smysl pro veškeré dílčí složky filmové techniky. Jedině tímto způsobem může filmové umělecké dílo získat svéprávnost a odpovědnost své vizuální filmové složky. Vývoj těchto filmů měl dle jeho názoru sloužit k prohloubení filmového výrazu.<sup>61</sup> O takové prohloubení se pak Hackenschmied snažil ve svém prvním filmu *Bezúčelná procházka*.

#### 3.4.4 Bezúčelná procházka – první „film“

Experimentátorství v *Bezúčelné procházce* je možné považovat za jednu z mnoha snah zachovat kontinuitu vývoje prohlubování vizuálního filmového výrazu, jak se o něm Alexander Hackenschmied zmiňuje ve svém textu *Nové cíle – Nová technika*. Veškerá kritéria, která dle jeho názoru přísluší pokrokovosti němé éry jako: ostrá charakterizace detailních záběrů, rozvržení filmového času, kontrast stříhu atd. rozvíjí v kontextu formálních a strukturálních postupů *Bezúčelné procházky* do nových podob, aby dokázal, že i po nástupu zvuku existuje alternativní možnost natáčení umělecky hodnotných snímků, bez využití formálních postupů, které se na počátku zvukové éry etablovali.<sup>62</sup>

Přeloženo do metodologického rámce neoformalistické analýzy: Tvůrčí formální postupy svojí přítomností v *Bezúčelné procházce* mají dle konceptu norem a odchylek vliv na konvencionalizované zkušenosti diváka, jejíž částečnou ambicí je vlastní konvencionalizace ve vlastním stanoveném myšlenkově-tvůrčím rámci. Okolnosti vzniku díla *Bezúčelná procházka* byly v této části práce podrobně představeny. V analytické části práce je naopak věnován prostor zkoumání konkrétních metod, kterých autor v díle použil, jejich vlivu na vnímání diváka a vymezení intermediálních vztahů, které ve snímku hrají

---

<sup>61</sup> Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 118.

<sup>62</sup> Tamtéž



## 4 Analýza

V rámci analytické části této práce si nejprve stanovují několik hledisek, prostřednictvím kterých označují dominantní stylové prvky, principy a struktury přítomné v díle. Zaměřují se především na práci s kamerou a střihem. Východiskem každého příkladu, či zkoumané problematiky by mělo být odhalení buďto *realistického*, nebo *iluzivní* prvku, který má potenciál provokovat specifickým způsobem diváckou percepci.

V druhé části analýzy problematiku intermediality a ontologie v *Bezúčelné procházce* pojmám z obecnější perspektivy. Hlavním předmětem zkoumání zde jsou dimenzionální jednotky *prostoru* a *času* a s ním souvisejí prvky *ne/hybnosti*. Zaměřuji se na problematiku *prostoru díla* a *prostoru v díle* a jakým způsobem je tento prostor medializován *fotografickým/filmovým* přístupem tvůrce.

### 4.1 Kamera

Kamera je v kontextu analýzy *Bezúčelné procházky* zcela zásadním prostředkem, skrze který tvůrce transformuje a medializuje *skutečnost* a veškeré její jevy do avantgardního uměleckého celku. Alexander Hackenschmied je z institučního hlediska jakýmsi „nezávislým tvůrcem“.<sup>63</sup> To znamená, že jeho tvůrčí rozhodnutí nekorespondují s produkčními požadavky tak jako například u nákladných komerčních produkcí. Jakožto hlavní a jediný distributor filmového pohledu-záběru je zde kameraman-tvůrce, který je odpovědný jen sám sobě, tudíž není povinen se ani v rámci formálního systému podřizovat narativním požadavkům, nebo požadavkům kontinuálního systému, čímž je mu otevřeno volné pole experimentace s vlastními vizuálními výrazovými prostředky a možnostmi kamerové reprezentace filmového obrazu.

---

<sup>63</sup> Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*, Praha: FF UK NFA, MasterFilm s.r.o. 2016, s. 24.

Z ontologického hlediska má takový kameraman naprostou kontrolu nad filmovou realitou, čímž rozhoduje o tom, jakým způsobem a jestli vůbec bude vizuální stránka filmového obrazu divákovi přístupná:

“Kameraman se pohybuje mezi imaterialitou a materialitou, *iluzivností* a *skutečností* – pracuje na jedné straně s materií – citlivým, fotografickým, celuloidovým pásem – na straně druhé však s iluzemi a abstraktními prvky, které musejí být do materie zapsány tak, aby byl význam srozumitelný, příběh čitelný a vizuální stránka v souladu s původní představou. Světlo, pohyb, barva, trvání, kompozice, hloubka určují nejen kvalitu filmového obrazu, ale i to, zda bude divákovi dovoleno „vstoupit“ do filmu, nebo zda mu to bude naopak znemožněno.”<sup>64</sup>

Způsob, jakým je divákovi ne/umožňováno „vstupovat” do filmu je důležitým parametrem ontologické podstaty záběrů v *Bezúčelné procházce*. Tento princip je jednak uplatňován v praxi – tedy v kontextu tvůrčího přístupu a jednak je součástí sebereflexivní roviny reprezentace. Tudíž skrze výslednou formu podněcuje diváka ke dvojí možnosti interpretace daného záběru – buďto *realistické*, nebo *abstraktní/iluzivní*. Tyto dvě roviny se mnohdy protínají v jednom a tom samém filmovém obrazu. Podrobným rozborem kamerových principů jako je rámování, práce s mimoobrazovým prostorem, kompozicí, světlotonálním řešením a hloubkou obrazu, budu dokazovat souvislost tvůrčího přístupu na hranici dvou médií s různými možnostmi ontologické interpretace filmových obrazů.

---

<sup>64</sup> Svatoňová Kateřina, *Mezi-obrazy: mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*, Praha: FF UK NFA, MasterFilm s.r.o. 2016, s. 27.

#### 4.1.1 Rámování: Fenomén flaneura

Pojem *flaneura*<sup>65</sup>, tak jak byl poprvé definován Charlesem Baudelairem<sup>66</sup>, nebo později např. Walterem Benjaminem<sup>67</sup> je možné využít analogicky k definování pohybu kameramana a vztahu tohoto pohybu k městskému prostoru v *Bezúčelné procházce*. Tato analogie má pak hned několik důsledků i na formální rovinu snímku – zejména ve způsobu rámování a kompozici záběrů.

*Flaneur* se nepohybuje po městě s konkrétním cílem, nebo myšlenkou. Není ani představitelem typického postmoderního člověka, jehož běžným parametrem je uspěchanost, zautomatizované chování a potlačení aktivní percepce vůči okolním dějům. Charakteristikou *flaneura* je *bezúčelné* procházení, avšak s otevřenou myslí a očima/ušima k tomu, co se kolem něj děje. V baudelaireovském pojetí si *flaneur* všímá způsobu chování kolemjdoucích, jejich oblečení, způsobu vyjadřování, držení těla, chůze. Jeho záměrem je zachytit a analyzovat vše zajímavé.<sup>68</sup>

Je také důležité si uvědomit, že postava *flaneura* se rodí v druhé polovině 19. společně s tím, jak se v této době ustavuje nové uspořádání veřejného velko/městského prostoru. Pro Baudelaira je typickým příkladem nového urbanismu Paříž. Přelidněnost a existence davů jsou zde všudypřítomné.<sup>69</sup> Je to město neustále se urbanisticky transformující do nové podoby, plné různých výtvarných industrializované společnosti – pasáží, událostí světových výstav, panoramat atd.<sup>70</sup> Právě vlivem

---

<sup>65</sup> Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 587. nebo Walter Benjamin. *O některých motivech u Baudelaira*, s. 81–112. In: Walter Benjamin. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 90. nebo Walter Benjamin. *Paříž hlavní město devatenáctého století*, s. 67–78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979: Odeon, s. 75.

<sup>66</sup> Charles Baudelaire (1821–1867) byl francouzský básník a překladatel, první z tzv. prokletých básníků.

<sup>67</sup> Walter Benjamin (1892–1940) byl německý literární kritik, filozof a překladatel. Patřil k tzv. frankfurtské škole

<sup>68</sup> Botton de Alain: *A good idea from Charles Baudelaire*. Independent, 1999. Dostupný na WWW: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/alain-de-botton-column-1092588.html>>

<sup>69</sup> Walter Benjamin. *O některých motivech u Baudelaira*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon. 1979. s. 90.

<sup>70</sup> Walter Benjamin. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon. 1979. s. 67–68.

nepřetržitého dění má *flaneur* dostatek podnětů a míst k pozorování a k tomu, aby se nenudil. Jedná se o pozorování voyeurského typu - vidí a není viděn. Zároveň stojí stranou od jakékoliv společenské stratifikace. V módu *flaneurství* se oproštuje od příslušnosti ke společenským třídám a v davech se mu město, které zná, zjevuje jako neznámé. Zjevuje se mu v jakési fantasmagorii.<sup>71</sup> Tento motiv se objevuje mimo jiné i v dobové literatuře: „Chvíli neviděl nic než dlouhé ty chodníky a sta tisícero drobných teček tmavých i strakatých, postříknutých bílou barvou límečků, prostoupenou pestrými změnami dámských toalet, označenou lesklými sloupky cylindrů, rozhozenou a rozprášenou, hemžící se jako transporty proti sobě a za sebou táhnoucích mravenců. A hned zas zmizel před ním celkový ten obraz tříd a náměstí a vyjevené jeho oko všimlo si jakéhosi těžkého vozu taženého silnými koni [...].”<sup>72</sup> „Bože, jaký to byl zmatek, jaký vír! Točil se v něm jako tříška vržená do víru, chtěl se zastavit a nemohl, chtěl vidět a neviděl, slyšet a neslyšel, dojmy se střídaly, hned rostly a hned zase hasly, ti lidé jako by vymizeli v ulicích, potáceli se v bizarních jakýchsi pohybech a skocích, všechno splývalo v chaos, bláznovství, prach.“<sup>73</sup>

Jak je naznačeno v úvodu *flaneur* je do tohoto prostředí nejprve situován skrze poezii Charlese Baudelaira a o několik desítek let je Walterem Benjaminem reflektován v kontextu Baudelairova díla. Tyto jeho koncepty mají poměrně silné vazby k okolnostem jejich vzniku (sociologický aspekt města, aspekt Baudelairova díla). Je tedy nutné zdůraznit, že v rámci Hackenschmiedova *flaneura*, který se těchto zmiňovaných vazeb do jisté míry zbavuje, přejímám pouze z toho původního: jeho medialitu, motiv putování, pozorování a analýzy městského prostoru. Tento princip je pro mě stěžejní, protože úzce souvisí

---

<sup>71</sup> Walter Benjamin. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon. 1979. s. 74.

<sup>72</sup> Vilém Mrštík, Santa Lucia, Praha: Mladá fronta, 1959, s. 184.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 148.

s formálními postupy kamery a střihu. A vůbec souvisí s estetikou tzv. „městských filmů”.<sup>74</sup>

Aplikovat koncept baudelairovského flaneura na toho našeho nelze, protože v našem případě hraje značnou roli přítomnost záznamového média, které mění motivace a způsob pozorování fenoménů z okolí, a také skutečnost, že baudelairovský *flaneur* pochází z jiné doby. Nicméně elementární princip zachytit a analyzovat vše zajímavé je zachován. Jaké distinktivní rysy lze pak nacházet v pojetí dvou různých *flaneurů* ? Jakou roli zde hraje kamera?

Specifický motiv „toulání se” má přímou souvislost s momentem estetického vytržení. Baudelaireův *flaneur* se k němu dostává skrze médium svého těla a jeho smyslového vnímání. Hackenschmied je ovlivněn tím, že přemýšlí v kontextu záznamového média/aparátu, tudíž ze svého okolí bude analyzovat spíše ty objekty a jevy, které mají určitý fotografický/filmový potenciál. Z formálně-stylového hlediska to znamená, že druhý případ *flaneura* podmiňuje způsob, jakým je pro diváka aktivně vymezen obraz *reality* na základě autorova estetického „eklektismu” a transformován do *fiktivního* prostoru filmu. Tento princip se jednoduše řečeno významným způsobem podílí na určující pozici mezi kameramanem a snímaným objektem – tedy na způsobu rámování.

Rámování u Hackenschmieda figuruje ve dvou rovinách, které se ve většině záběrů prolínají:

a) Jednak jako prvek selekce, pomocí něhož kameraman vymezuje zorné pole pro objekty a jevy z městského prostoru – záběr slouží ke zprostředkování dokumentární existence objektů a jevů. Tato rovina zobrazuje předkamerovou „realitu” v její *realistické* podobě. Slouží jednoduše k tomu, aby před tím, než bude realističnost narušována *iluzivností*, bylo divákovi nejprve umožněno identifikovat daný objekt, nebo jev v jeho *realistické* podobě.

---

<sup>74</sup> Nebo také tzv. „městské symfonie” je žánr dokumentárních filmů, který se prosadil v dvacátých letech 20. století, zabývající se aspekty urbanismu. Ranné městské symfonie zavedly konvence natáčení nearanžovaných scén z městského života a jejich asociativního propojování k navození konkrétních emocí nebo obecných myšlenek. David Bordwell a Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 548–550.

b) Jednak a hlavně jako prvek využívající estetický potenciál těchto objektů a jevů – např. schopnost objektů figurovat v obrazových kompozicích, nebo využití dynamicko-rytmického charakteru různých pohybů, které mají značný potenciál, jak v rámci samotného záběru, tak v rámci montáže (jedoucí tramvaj, vlnící hladina, apod.). Prostřednictvím této roviny Alexander Hackenschmied narušuje očekávání vytvořená identifikací předkamerové „reality“ jako *realistické* a vede diváckou pozornost způsobem, který bude ve výsledné filmové formě tuto realitu ukazovat z jiné perspektivy i v její *iluzivnosti*.

Rám filmového obrazu je podle Bordwella a Thompsonové definován jako *pozice*, z jaké bude na materiál v obraze nazíráno.<sup>75</sup> Rámování, tedy způsob jakým tvůrce vymezuje hranice dané *pozice*, je možné zkoumat dvěma různými způsoby. Rámování motivované kameramanem-flaneurem podněcuje k analýze způsobu vymezování jednotlivých *pozic* napříč syntagmatem celého snímku. Flaneurství a jemu podmíněná selekce zaznamenávání je v tomto ohledu určují strukturou, podle které je divákovi umožňováno již zmiňované „vstupování“ do filmu. Divákovi je prostřednictvím krátkých záznamů neustále zprostředkováván důkaz o přemísťování média v jakémisi městském prostoru. Z ontologického hlediska však není jasné, jestli chronologie zaznamenávání skutečně odpovídá chronologii záběrů, anebo je uspořádání strukturované do *procházk*y umělým konstruktem montáže a transformace reality médiem. Abychom zjistili, zda pohyb kamerového aparátu skutečně koresponduje s pohybem kameramana-flaneura, bylo by nutné zbavit jej možnosti kameru zapínat a vypínat dle své potřeby a ponechat ji kontingentímu záznamu reality.

---

<sup>75</sup> David Bordwell a Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 304–308.

#### 4.1.2 Rámování: Časoprostorové konfigurace záběrů

Ve snímku je přítomno velké množství různě dynamických záběrů. Od úplně statických záběrů po případy, kdy je pohyblivá jak kamera, tak snímáný objekt. V této kapitole analyzuji různé časoprostorové konfigurace, abych dokázal, jakým způsobem má různá dynamika pohybu (stupně ne/hybnosti) vliv na intermedialitu filmového obrazu.

Prvním případem jsou statické záběry na statické objekty. Vzhledem ke statickému rámování a minimální přítomnosti pohybu v obraze by tento typ záběru mohl být svébytnou fotografií. Tento případ demonstruje *iluzi* ne/hybnosti – záběr je sice statický – zdánlivě působí nehybně (jako fotografie), nicméně jeho staticčnost je na poli filmového média a jeho pravidel podmíněna pohybem filmového pásu v kamerovém / promítacím aparátu.



Jiné záběry jsou pro změnu sice staticky rámované, avšak je v nich přítomný alespoň minimální pohyb. Například záběr louže (0:26) do poslední chvíle vypadá, že bude spadat do kategorie statického rámování ke statickému objektu (viz foto č. 2), nicméně v poslední chvíli do rámu vstupuje stín kolemjdoucího člověka (0:29 – 0:33). V záběru sice pořád převažuje staticčnost louže, nicméně přítomnost pohybu, byť minimální, záběru dodává dynamický vývoj. Do chvíle, než z mimoobrazového

prostoru do prostoru záběru vnikne stín kolemjdoucího, vytváří tento příklad stejnou *iluzi* ne/hybnosti jako v předešlém příkladu. Nicméně následná intervence pohyblivého objektu z vnějšího prostoru rámu do prostoru uvnitř implikuje dvě rozdílné funkce fotografického a filmového rámování. Moment, kdy je stín již přítomen uvnitř rámu, narušuje se nehybnost snímané „reality“. Součástí staticky rámovaného záběru se stává kontinuální pohyb, kde zdroj tohoto pohybu se nachází vně rámu.



Třetím případem jsou záběry se statickým rámováním ve vztahu k pohyblivému objektu. V této souvislosti se nabízí záběr (0:53 – 0:57) na jedoucí tramvaj. Hackenschmied zde umísťuje kameru do takové



vzdálenosti od kolejí, aby při projetí tramvaje vyplňovala záběr její okna. Okna tramvaje zde mají důležitou funkci, protože jakmile se tramvaj ocitne v záběru, objeví se v jejích oknech na krátkou chvíli odraz budovy stojící za kameramanem. Dalo by se říci, že okna tramvaje zde fungují na principu filmového plátna. Výskyt materiálu schopného odrazit světlo před kamerovým aparátem v daný okamžik umožňuje zachytit obraz, který by jinak neměl možnost ocitnout se v rámu. Nicméně princip filmového plátna zde rovněž problematizuje fakt, že tramvaj se pohybuje. Tudíž se mění ve vztahu k zdroji světla poloha „promítacích pláten“ (oken).



Vzhledem k tomu i obraz dopadající na pohyblivé „filmové plátno“ není v klidu a pohybuje se jakoby v protisměru (tramvaj jede zprava doleva, obraz chrámu se pohybuje zleva doprava). Samotný chrám, nacházející se v mimoobrazovém prostoru však zůstává ve své neměnnosti po celou dobu. Zachycení vnitřních a vnějších pohybů vytváří napětí mezi identifikovatelností jevů v obraze a jejich zdánlivou *iluzivností*. Směr pohybu světelného odrazu chrámu je *iluzivní*, daný *realistickým* směrem pohybu tramvaje. Proto i *skutečná* nehybnost chrámu, kterou není de facto možné v takový moment vidět, je pouhým (byť racionálním) předpokladem nehybnosti.

Další dva případy již zahrnují i pohyblivost kameramana. Ve filmu je určité množství záběrů, kdy se pohybuje jak kamera, tak snímaný objekt – zejména v situacích, když hlavní hrdina chodí (2:35 – 2:41).



Prostřednictvím charakteristických formálních postupů Hackenschmied vytváří na jednu stranu „obyčejný“ dokumentární záběr, na stranu druhou záběr, v němž lze nacházet iluzi pohybu – podobně jako u již zmiňovaného příkladu odrazu kostela v oknech jedoucí tramvaje. V prvním případě jde muž po schodech dolů a kamera s ním. V druhém případě se pohybují schody, zatímco kameraman a muž jsou „nehybní“. Tato iluze je vytvořena tím, že Hackenschmied zde rámuje pouze schody a nohy muže. Kamera se zároveň pohybuje stejnou rychlostí jako pohybující

se muž proto, aby si od pohyblivého objektu udržovala po celou dobu stejnou vzdálenost. A právě tím, že se oba elementy, které se sice pohybují, ale de facto se od sebe nevzdalují, mezi nimi vytváří jistý druh nehybnosti, která v tomto případě podněcuje domnělou „pohyblivost“ schodů.

Většina záběrů, ve kterých pohyblivá kamera snímá statický objekt, jsou u Hackenschmieda specifické v tom, že reflektují rozdílné způsoby, jakým je možné vnímat pohyblivost obrazů během procesu záznamu a v situaci, kdy se tyto obrazy promítají. Dobrým příkladem je série několika krátkých záběrů na různé stavby. (5:06 – 5:14)





Ve všech záběrech je téměř totožný pohyb kamery. Kamera vždy nejprve zabírá část budovy tak, že je rámuje zleva doprava (kromě 3. záběru, kdy rámuje zprava doleva). Postupně se její pohyb zrychluje, čímž se mění i úhel rámování — kameraman jakoby se najednou snažil co nejrychleji nalézt nejvyšší část budovy. Záběr trvá obvykle do té chvíle, než se objekt ztratí v dolní části rámu.

Jak je možné, že divák považuje rám filmového obrazu za pohyblivý, když v situaci, kdy sleduje film, se nachází ve vztahu k rámu filmového plátna, které je vždy v klidu?

Pohyb rámu je v této sekvenci výsledkem *realistického* pohybu kamery v momentě záznamu, nicméně během projekce se tento pohyb stává de facto *iluzivním*. Během projekce je na plátně přítomný pouze jediný *realistický* pohyb – pohyb filmového pásu v promítacím přístroji. Princip, který umožňuje v rychlých a pravidelných intervalech zobrazovat *fotografie*, které na nehybné ploše vytvářejí domnělý pohyb. Kamera svým charakteristickým pohybem de facto soustředí diváckou pozornost na moment vzniku záznamu. V momentě sledování filmu se divák ztotožňuje s jejím pohybem, přestože tento pohyb v tu danou chvíli ve skutečnosti neprobíhá. Rozhodující je zde právě moment recepce a skutečnost, že filmové plátno je za všech okolností nehybné. Díky tomu tak i tento formální postup zapadá do Hackenschmiedovy experimentální koncepce, která diváka podněcuje k reflexi fungování filmového obrazu.

#### 4.1.3 Kompozice a světlo: Rozpad skutečnosti

V *Bezúčelné procházce* se také například vyskytuje několik záběrů na stíny předmětů dopadající na hladinu vlnící se vody. Na základě fotografického principu rámování vymezuje Hackenschmied vodní hladinu tak, aby zabírala celý prostor obrazu:



Pokud si tento záběr zastavíme na kterémkoliv místě, dostaneme fotografii, která však zdánlivě vodní hladinu nemusí připomínat. Vzhledem k absenci pohybu, která by hladině dodala plastičnost, má obraz tendence ke zplošťování, tudíž podněcuje diváka k tomu, aby vnímal spíše kompoziční konfiguraci světla a tvarů v rámu, než aby identifikoval skutečnou povahu objektů. Zatímco, když si záběr alespoň na krátký moment pustíme, zjistíme, že identifikace objektů v rámu (mraky, předmět vrhající stín, vodní hladina) je mnohem více usnadněna našemu vnímání, tudíž jsme schopni obsah obrazu vnímat v širších souvislostech.

Tato dvojí interpretace stejného filmového záběru ve dvou odlišných situacích umožňuje divákovi vnímat a uvědomovat si subjektivní prostor záběru. Vlivem černobílého materiálu, specifického světlotonálního řešení a rámování vzniká *iluze* mizení hloubky prostoru, ale jen do té míry, aby stále bylo možné odhadnout, že se jedná o záměrnou *iluzi* způsobenou působením tvůrce a média. Jsou to jakási aristotelovská fantasmata (mentální obrazy světa), jejichž význam, nebo schopnost rozeznat jejich původ jsou reprezentovány v naší mysli.<sup>76</sup> Vzhledem k tomu, že *Bezúčelná procházka* je filmovým dílem, které běžně funguje v čase (v tom smyslu, že se nepředpokládá, že se během jeho sledování film bude pozastavovat) může fotografický princip popsany na příkladu výše působit jenom do doby, než jej divák stihne identifikovat. V onen malý moment, před tím než dojde v divákově mysli k identifikaci vodní hladiny, identifikace ohniskové vzdálenosti od snímaného objektu, uvědomění, jakým způsobem je hladina transformována médiiem, je mu umožněno na malý moment ve své mysli abstrahovat z reálného objektu objekt geometrický a naopak. Získáváme tak tedy idealistický mediální obraz vodní hladiny, jehož konečná podoba není ponechána ani v mysli diváka v podobě subjektivního obrazu, ani „objektivitě“ filmového obrazu. V tomto velice krátkém momentu tento druh obrazu aktivizuje vnímání diváka a právě schopností tohoto přístupu útočit na pasivitu diváckého vnímání, vytváří Alexander Hackenschmied jistý druh napětí mezi oběma principy, díky kterému je možné obsah

---

<sup>76</sup> Kateřina Svatoňová, *2 1/2 aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, str. 26.

stejného obrazu (záběru) vnímat zároveň v jeho *realistických* vztazích i v jeho *iluzivnosti*.

## 4.2 Montáž

### 4.2.1 Temporytmická skladba v B.P.

Pro němé avantgardní filmy je typické, že autoři jejich děl záměrně využívají vlastnosti jiných médií a snaží se je prolínat do sebe. Například se snaží nacházet hudební rytmus a tempo v obraze a jeho vizuálním pohybu. Hudebnost obrazu není však jediným atributem, který je příznačný pro avantgardní filmy. Rytmus a tempo je dost často příznačné i na rovině stříhu. Je také typické, že uspořádání záběru v těchto filmech je přímo podmíněno určené hudební skladbě. Dobrým příkladem může být třeba film *Mezihra* (1924) od Reného Claira<sup>77</sup> pro hudbu od Erika Satieho<sup>78</sup>.

*Bezúčelná procházka* je příkladem filmu využívající (dis)kontinuální stříhové skladby s důrazem na kompoziční a rytmické dimenze stříhu. Stejně tak, jako mají jednotlivé záběry různou dynamiku pohybu uvnitř záběr a (viz kapitola 5.1.2.), figuruje různá dynamika i na rovině stříhu. Tempo a rytmus stříhu jsou vždy v nějakém korelativním vztahu se situací, nebo prostředím zaznamenaného záběru. Výchozím bodem pro specifikaci dynamiky daného segmentu nebo sekvence záběrů je vždy dynamika zaznamenávaného jevu. To znamená, že například, pokud je zdrojem záznamu nějaký pohyblivý předmět, je i této specifické míře pohyblivosti přizpůsobena dynamika stříhu. Důkazem tohoto tvrzení je de facto celá úvodní sekvence jízdy tramvají (0:30 – 2:22).

Ve chvíli, kdy hlavní hrdina nastoupí do tramvaje, začíná být stříh rychlejší, průměrná délka záběru kratší, objevuje se větší množství velmi rychlých prostřihů a obecně je v této sekvenci větší přítomnost pohybu v obraze. Většina záběrů je rámovaná tak, aby zachycovala pevný bod zdroje

---

<sup>77</sup> René Clair (1898–1981) — francouzský avantgardní režisér, herec a scénárista.

<sup>78</sup> Erik Satie (1866–1925) — francouzský skladatel a klavírista.

místa, odkud kamera zachycuje snímaný jev (část tramvaje), společně s okolím vůči kterému se tento pevný bod pohybuje (karlínská náplavka).



Jiné záběry jsou rámovány totožně přímo s pohledem z tramvaje ven. Tyto záběry nezahrnují žádný domnělý „nehybný“ bod, který by dokazoval přítomnost kamerového aparátu tzv. „na palubě“.

Druhý typ záběrů, který je důležitý pro „rekonstrukci“ jízdy tramvají jsou opakující se krátké prostřihy záběrů/švenků z tramvaje ven. Tento velice krátký záběr začíná rámováním na podlahu dopravního prostředku, pokračuje rychlým švenkem nahoru, a jakmile do prostoru rámu vnikne ubíhající okolí tramvaje, záběr končí.





Poslední typ záběru má jakousi interpunkční funkci, kdy v rámci rekonstrukce jízdy tramvají kombinuje funkce obou předešlých záběrů a který divákovi potvrzuje a ustavuje vztah umístění pevného/pohyblivého bodu, totožného s umístěním zdroje záznamového média vůči prostoru města, ve kterém se pohybuje.



Tímto způsobem nabývají všechny případy výše zmíněných záběrů různých významů v kontextu pohybu a temporytmického uspořádání záběrů. Z hlediska pohybu Alexander Hackenschmied reflektuje prostorovu (dis)kontinualitu mezi záběry a způsob, jakým je rekonstruována, a zároveň zdůrazňuje *iluzivnost* a relativitu pohybu danou

ne/umístováním kamerového aparátu do pohyblivého prostředku. Z hlediska temporytmického uspořádání ukazuje, jakým způsobem může *vnitřní* pohyb, tedy pohyb zachycen uvnitř záběru, korespondovat s délkou záběru a způsobem, jakým jsou různě dynamické záběry skládány po sobě. To, jakým způsobem jsou záběry uspořádány, Hackenschmied vytváří jistý *vnější* pohyb - tedy pohyb média, který odpovídá manipulaci s filmovou materií.

#### 4.2.2 Dis/kontinualita: Fenomén dvojníka

Již od dob Platóna a Aristotela bylo motivací umění napodobování žitého světa a jeho fixace/transformace určitým médiem.<sup>79</sup> Jak tvrdí André Bazin, umělecká odvětví (malířství, sochařství), která svým vývojem předcházela umění *filmu* a *fotografie*, od svého počátku usilovala jednak o estetické naplnění, tedy snahu o výraz duchovní reality, tak úsilí psychologické touhy nahradit vnější svět jeho „dvojníkem“.<sup>80</sup> Mohlo by se zdát, že s nástupem *fotografie* a *filmu* je odvěký problém snahy o dokonalou nápodobu žitého světa a uměleckého díla vyřešen. Vlastnosti *fotografického* média, které je svojí vlastní podstatou fungování = zaznamenávání schopné téměř identicky transformovat tvary, světlo a pohyb žitého světa do prostoru umění, by mohly nasvědčovat tomu, že právě *fotografie* je ideálním médiem *mimetických umění*.<sup>81</sup> Nicméně s příchodem *filmu* je důležité brát v potaz nejen vztah mezi žitým světem a jeho nápodobou, ale i vztah mezi imaginací pozorovatele (diváka) a materiálem. A právě v rámci tohoto vztahu *film* vytváří, byť přesvědčivou, iluzi, kterou je schopen vytvářet zároveň na několika úrovních (viz kapitola 5.3. Prostor)

---

<sup>79</sup> Kateřina Svatoňová, *2 ½ aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 41.

<sup>80</sup> André Bazin, Ontologie fotografického obrazu. In: Karel Císař ed., *Co je to fotografie*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 22.

<sup>81</sup> Kateřina Svatoňová, *2 ½ aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 130.

Fenomén dvojníka představuje nejvýraznější prvek *iluzivní roviny filmu*. Zároveň je představen tak, aby bylo jasné, které *filmové* formální prostředky a postupy se podílejí na jeho existenci. Viditelným prolínáním těchto rovin Alexander Hackenschmied reflektuje možnosti *filmového* média a jeho prostoru.

Samotná scéna „stvoření“ dvojníka (6:04 – 6:35) začíná krátkým statickým záběrem na muže v klobouku sedícího v trávě. Divákovi je vymezen dostatečný čas k tomu, aby rozpoznal a zapamatoval si hlavní identické rysy muže (klobouk, sako) ... (1)



... Po chvíli muž vstává a odchází pryč... (2)



... Kameran na krátký moment švenkuje doleva, aby zaznamenal, jak muž odchází... (3)



... Muž přesto odchází ze záběru... (4)



... Jakmile muž zmizí, pohyb kamery je na moment zastaven... (5)



... Poté Hackenschmied rámuje náhle zpět na místo, kde muž před chvílí seděl... (6)



... Kde se nachází jeho „dvojník“... (7)



Rozpor mezi *iluzivností* a *realismem* jevů zaznamenaných v tomto záběru je z celého filmu nejvýraznější. Zjevení dvojníka je matoucí a proto diváka více „provokuje“ k formální a ontologické analýze scény. V souvislosti s tím se nabízí dvě různé interpretace. V obou případech je zásadní chvíle, kdy se muž nevyskytuje v záběru.

Ve chvíli, kdy muž opouští záběr, se rychle vrací na místo, kde byl původně zabírán. Pravděpodobnější možnost je však, že se v momentě, kdy muž opouští záběr (tedy v tom samém momentě, kdy se kamera na krátký okamžik přestane pohybovat – viz foto č. 5), nachází stříh. Přítomnost stříhu zde není zřejmá a není ani zcela zřejmé, která z obou interpretací odpovídá skutečnosti. Nejistota a otázky ohledně toho, jakým způsobem mohl takový záběr vzniknout je zásadní v tom, že podněcuje diváka v jeho uvědomění si filmové reality a toho jakým způsobem může být transformována.

Hackenschmied využívá dvojníka také k filmové interpretaci základních stříhových postupů. Následující sekvence začíná záběrem ve velkém celku na odcházejícího muže. Ze záběru je zřejmé, že se dívá směrem ke kameře... (8)



... Následuje protistřih na dvojníka. Kamera jej snímá z pozice odcházejícího muže... (9)



... Kamera se zároveň od snímaného objektu vzdaluje, čímž podporuje dojem, že daný záběr má být hlediskovým záběrem... (10)



... Následuje opět prostřih zpět. Nyní se odcházející muž nachází o něco dále...



Na tomto příkladu Hackenschmied ukazuje, jakým způsobem se střih podílí na tvorbě narativu. Svým způsobem zde uvádí běžný příklad kontinuální střihové skladby založený na principu záběru/protizáběru a sérii hlediskových záběrů. Vzhledem k tomu, že film je celkově nenarativní, působí náhle narativní sekvence jako experimentální součást filmu. Navíc je zde neustále vědomí dvojníka, což podněcuje experimentální povahu této sekvence. V narativních filmech využívajících kontinuální střihovou skladbu je přítomnost střihu záměrně zneviditelněna, aby pozornost diváka byla soustředěna spíše na samotné vnímání příběhu. Hackenschmied záměrně tohoto principu zneužívá k ozřejmování filmové skladby, čímž de facto vytváří jistou formu mediální reflexe v samotném médiu.

### 4.3 Prostor

K hrubému vymezení prostorových možností v *Bezúčelné procházce* využiji dělení z knihy *2 1/2D aneb prostor (ve) filmu*<sup>82</sup> od Kateřiny Svatoňové. Vymezení filmového prostoru na *prostor díla* a *prostor v díle* v rámci *prostoru reprezentace* má své kořeny v rozdělení iluzivních tendencí umění podle Henriho Lefebvra na *iluzi transparence* a *iluzi realistickou*.<sup>83</sup>

*Iluzivně transparentní* díla se obracejí do prostoru pracujícím více s trojdimenzionálními objekty než s abstraktními kódy. Tvůrci této linie se prostřednictvím média snaží přeměňovat realitu a manipulovat s ní. Také

<sup>82</sup> Kateřina Svatoňová, *2 1/2 aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 16–20.

<sup>83</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell 1984, s. 27–30.

více inklinují k formalismu.<sup>84</sup> Díla využívající *iluzi realistickou* pracují více s přirozeností žitého světa a tu transformují dle principů daného média. Tato díla více sledují a zobrazují události z reality. Soustřeďují se více na dokumentaci a surový záznam reality.<sup>85</sup> Filmové umění obě tyto tendence slučuje. Nicméně v různých filmových dílech převažuje více či méně jedna či druhá ze zmiňovaných tendencí.

Například expresionistická díla zdůrazňují zejména *prostor díla*, materiál a formu. Rovněž zviditelňují způsob, jakým byl prostor žitého světa transformován a zachycen do prostoru uměleckého díla.<sup>86</sup> *Prostor díla* obsahuje zkrátka veškerou matérii a tvárné prvky, se kterými tvůrce pracuje. Naproti tomu *prostor v díle* je prostorem mnohem idealističtější. Do jisté míry se osvobozuje od svého prvotního hmotného impulsu a je konstruován v mentálním rámci diváka na základě jeho vědomého procesu sledování.<sup>87</sup> Je možné ho zjednodušeně charakterizovat jako diegezi díla - jeho fiktivní prostor.

Třetím důležitým prostorem je *prostor reprezentace*, který je de facto dynamickou strukturou *prostoru díla* a *prostoru v díle*. Oba prostory mu podléhají a v rámci reprezentace vystupuje do popředí opět vždy více či méně jeden z nich.<sup>88</sup> *Prostor reprezentace* vychází z předpokladu, že filmový obraz není skutečností, nýbrž její transformací/deformací. Hlavní prostorové limity tkví v omezování, vymezení reality a v jejím ohraničování rámem. Divákův pohled je během sledování spoután s pohledem kamery. Jeho nemožnost ovládat pohled determinovaný pohledem kamery, jako např. zacílení tohoto pohledu mimo prostor rámu, přeorientování pozornosti, či libovolné přeastřování z jednoho plánu do jiného – všechny tyto limity tvrdí, že filmový obraz nemůže být realitou, nýbrž umělým světem reprezentace.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Kateřina Svatoňová, *2 1/2 aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 14.

<sup>85</sup> Tamtéž s. 15.

<sup>86</sup> Tamtéž s. 16.

<sup>87</sup> Tamtéž

<sup>88</sup> Tamtéž s. 40.

<sup>89</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca a Londýn: Cornell University Press 1978, s. 96.



#### 4.3.1 Prostor díla: Mediální prostor

Jak bylo řečeno výše *prostor díla / v díle* fungují de facto vždy společně na poli *prostoru reprezentace*. Nicméně experimentace a zobrazování *realistických/iluzivních* prvků v *prostoru reprezentace* v *Bezúčelné procházce* jsou podmiňovány tím, zdali kameraman daný filmový záběr v danou chvíli situuje více *prostoru díla* nebo zdůrazňuje spíše jeho diegezi – tedy *prostor v díle*. Největší *iluze* ve snímku nastávají ve chvíli, kdy je divákovo vnímání jednak záměrně mateno neustálým střídáním jednoho či druhého z těchto “módů”, a jednak „stupněm deformace” skutečnosti médiiem v daném záběru.

Deformace reality médiiem se nejvíce projevuje, pokud zrovna filmový záběr vystupuje více do *prostoru díla*. Jednou z těchto “deformací” je například pevné ukotvení prostoru v rámu a jeho vázanost na dvojrozměrnou plochu obrazu. Jan Mukařovský, který se touto problematikou zabývá ve svém textu *K estetice filmu*, také zdůrazňuje poměr mezi filmovým prostorem a iluzivním prostorem obrazovým.<sup>90</sup> Tento poměr je určen především (ne)obvyklým způsobem hloubkového pojmání iluzivního prostoru obrazového, který svádí divákův pohled buďto do pozadí, nebo jej vyvádí z obrazu dopředu.<sup>91</sup>

V kapitole 5.13. (Kompozice a světlo: rozpad skutečnosti) jsem se zabýval tím, jakým způsobem se podílí rámování a světlotonální řešení kamerového záznamu na zplošťování trojrozměrných objektů v obraze. Skrze analýzu konkrétní formálních postupů jsem zde de facto zkoumal to, jakým způsobem je deformována realita médiiem a jak je následně zobrazována v *prostoru reprezentace*. Filmových obrazů, které fungují na podobném principu je ve snímku několik a pro všechny je společné to, že

---

<sup>90</sup> Jan Mukařovský. *K estetice filmu*. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 293.

<sup>91</sup> Tamtéž

vytváří *iluzi* „narušené“ perspektivy:





Tyto obrazy vytvářejí dojem ztráty hloubky prostoru a podněcují diváka k identifikaci dvojrozměrnosti plochy obrazu (směrování divácké pozornosti do *prostoru díla*), ale zároveň k identifikaci těchto objektů z *prostoru žitého světa* (směrování divácké pozornosti do *prostoru v díle*). Podněcují tedy divákovu představivost, na základě které vzniká mentální konstrukt v jeho mysli, jenž nemusí být nutně závislý na obrazovém poli.<sup>92</sup> U případů obrazů vlnící se vody vzniká rovněž iluze vystupující mimo plochu a rám.<sup>93</sup> Odrazy předmětů na vodní hladině jednak figurují v rámci specifické kompozice obrazu, která rozděluje obraz na tmavé a světlé části organizované do různých až geometrických tvarů, a jednak zprostředkovává důkaz o existenci daného objektu vně rámu. Tímto způsobem celkový prostor záběru obohacuje i o již zmiňovaný mentální konstrukt, pomocí kterého divák domýšlí a představuje si prostor mimo rám.

Nicméně je tu ještě jeden případ iluze prolínání zadního a předního plánu do jednoho. Jsou to záběry, ve kterých jsou objekty komponovány tak, že v obraze nesplývají do jednoho tvaru, nýbrž jsou zřetelně odděleny od sebe:



---

<sup>92</sup> Kateřina Svatoňová, *2 ½ aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 42.

<sup>93</sup> Tamtéž



Tyto případy také do jisté míry narušují iluzi perspektivy hloubky prostoru záběru. Nicméně oproti nim jsou objekty příslušící danému plánu v rámu jasně oddělené a pevně umístěné (vlevo x vpravo / nahore x dole). Oproti nečitelnosti objektů a tvarů v prvním souhrnu příkladů, je pro tyto případy také mnohem jednodušší jejich identifikace. Například na prvním obrázku je jasné, že na levé straně je dům a na pravé straně silueta člověka, který se opírá o zábradlí. Velmi specifické světlotonální řešení záběru dané délkou expozice, vysokým kontrastem a umístěním kamery vůči snímaným objektům ve vztahu k tomu, odkud jsou osvětlovány slunečním svitem, vytváří dojem, že muž vpravo je stejně velký jako průčelí domu. Nicméně osvětlená část domů zaniká v hloubce prostoru obrazu a přechází do

zadního plánu obrazu. Osvětlená část domu tudíž „prozrazuje“ *iluzi* a říká, že dům je součástí zaznamenaného *realistického* prostředí.

Na druhém a třetím obrázku je jasné, že zde máme plán pozadí, pro který je charakteristický komín, z něhož se kouří, a v předním plánu muž kouřící cigaretu. Tím umožňují to, že jednotlivé oddělené obrazové části (plány) může divák rychleji porovnávat, tudíž je mu umožněno více prohlédnout, jakým způsobem tvůrce manipuluje s perspektivou a s vnímáním její *iluze*. Uvědomění *iluze* stejné/rozdílné velikosti objektů různých částí obrazu nastává de facto ve chvíli, kdy si divák začne uvědomovat, že jeho pozornost přechází z *prostoru díla* do *prostoru v díle* a zpět. Výše zmiňované kompozice k tomu záměrně vybízejí a jsou k tomuto účelu zviditelňovány. S problematikou *iluzivnosti* se však *prostor reprezentace* musí vypořádávat již ze své podstaty.

Rozpory *realističnosti/iluze* na rovině *prostoru reprezentace* jsou jedněmi z nejvýraznějších mediálně reflektujících prvků Hackenschmiedovy tvorby. Veškeré fotografické *iluze* zároveň nejsou omylem, nýbrž jsou záměrně začleněny do obrazu k tomu, aby prostřednictvím nich bylo vůbec možné reflektovat svojí reprezentaci. Jacques Aumont se vyjadřuje k ontologii *iluze* takto: „*Iluze* není cílem obrazu, ale obraz si ji vždy v jistém smyslu chránil jako virtuální nebo přímo žádoucí horizont. V podstatě však odráží jeden z ústředních problémů pojmu zobrazení (reprezentace): do jaké míry je cílem zobrazení záměna s tím, co zobrazuje?“<sup>94</sup> Toto tvrzení de facto doznává, že *iluze* je přirozenou funkční součástí obrazu a vždy v něm víceméně figuruje. A i když máme pocit, že sledovaný obraz je sebevíce *realistický*, vždy se jedná nanejvýše o *iluzi skutečnosti* danou specifickým způsobem reprezentace. Aumont k tomu ještě dodává: „Reprezentace je proces, jímž se ustavuje reprezentant, který v jistém omezeném kontextu *nahrazuje* to, co reprezentuje.“<sup>95</sup> Z toho jasně vyplývá, že není v možnostech *fotografického/filmového* aparátu, aby vytvořil dokonalou nápodobu

---

<sup>94</sup> Jacques Aumont, *Obraz*. Praha: Nakladatelství AMU 2005, s. 99.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 100.

reality, protože v takovém případě nikdy nepřesáhne rámeček své reprezentace.

#### 4.3.2 Prostor v díle: Diegeze aneb prostor města

*Prostor v díle* oproti *prostoru díla* posouvá pozornost k významům objektů v obraze, interpretuje jednotlivé vztahy ve fikčním prostoru, je vymezen hranicemi jeho diegeze, případně příběhu, který je do ní zasazen.<sup>96</sup> Diegezi, neboli prostorem „příběhu“ je v *Bezúčelné procházce* město.

Město je v tomto kontextu zejména důležitým zdrojem veškerých jevů. Kamera zaznamenává události běžné pro městské prostředí, které následně využívá k experimentaci s formálními postupy. Obrazy jsou zbaveny veškerých sociálních souvislostí a nadměrné poetizace. Snímek je oprostěn od klasických narativních vodítek, což směřuje diváckou pozornost k samotné filmové formě. Jako základ narativní linie je ponechán pouze motiv putování. Nicméně, jak je příznačné i z názvu, putování hlavního hrdiny je zcela „bezúčelné“, jeho motivace a cíle prázdné. Vzhledem k tomu nemá tedy předpoklady k tomu, aby figuroval v dramatické situaci, či v komplexnějším příběhu. Selektce míst z městského prostoru probíhá spíše dle konceptu, který vyhovuje intermediálnímu tvůrčímu přístupu. Upřednostňována jsou ta místa a ty objekty, které mají potenciál figurovat v kontextu své *reprezentace*, nežli v realistických vztazích. Městský prostor je sestavován jen na základě různých nesourodých dokumentárních fragmentů města a vztah mezi prostory záběrů, které se podílejí na konstrukci domnělého městského prostoru, je v mnoha případech diskontinuální. Jednotlivé záběry jsou koncipovány tak, aby hlavní pozornost byla věnována vlastnostem samotného obrazu a vztahům mezi obrazy. Jinak řečeno diváckova pozornost je orientována více do *prostoru díla*.

---

<sup>96</sup> Kateřina Svatoňová, *2 ½ aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 62.

Každopádně, jak bylo již řečeno, není zcela možné určit, zda je divákova pozornost v *Bezúčelné procházce* situována více do jednoho, či druhého prostoru. Nicméně, jak bylo naznačeno v některých příkladech v předchozí kapitole, jsou tu velice důležité momenty, kdy je v *Bezúčelné procházce* směřována divácká pozornost z *prostoru díla* do *prostoru v díle* a zpět. Neustálé upozorňování na proces zobrazování dvojrozměrnosti *prostoru díla* vytvářejících trojrozměrnou *iluzi v prostoru v díle*, a reflexe tohoto procesu svým způsobem upozaďuje primární funkci *prostoru v díle*. Běžné uspořádání filmového fikčního světa je podřízeno zobrazování nástrojů, pomocí kterých byl stvořen. V konečném důsledku nechává *Bezúčelná procházka* diváka uvědomit si roli *prostoru v díle* primárně v kontextu procesu své reflexe a reflexe *prostoru reprezentace*.

#### 4.4 Čas a ne/hybnost

*Film* je uměním fungujícím i v čase a právě čas má na prostorové rozpory a vnímání *iluzivnosti/realističnosti* u diváka velký vliv. *Bezúčelná procházka* fungování filmového času významným způsobem reflektuje. Způsob, jakým je ve snímku čas organizován, také v mnoha ohledech vybízí k analýze intermediálních vztahů v kontextu *fotografického/filmového* média.

##### 4.4.1 Fragment filmového políčka x segment záběru x sekvence záběrů: Fotografie v mediálním poli filmu

Pojmem intermediality, neboli propojováním a vzájemným prolínáním médií se zabýval například Petr Szczepanik.<sup>97</sup> Ve svém textu intermedialitu vymezuje ve dvou pojetích: v širším a užším pojetí.

---

<sup>97</sup> Petr Szczepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Disertační práce. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav divadelní a filmové vědy, Brno 2002. Dostupný na WWW: <[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni\\_prace\\_szczepanik.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni_prace_szczepanik.pdf)> [cit. 11.8. 2002]. nebo Petr Szczepanik: Intermedialita. Cinepur, 22/2002, s. 36.



Intermedialita v širším pojetí de facto vyjadřuje vznik a mediální podstatu filmového umění obecně: „Intermedialita v širším vymezení je projevem vztahů dvou či více mediálních forem, které vstupují do takové vzájemné konceptuální fúze (sloučení), v níž obě interagující média již nelze od sebe oddělit a vrátit jim původní koherenci. Koncepty jednoho média nahradí v jejich funkci koncepty média druhého, a tím danou mediální formu zevnitř transformují. Výsledkem této fúze je nová hybridní forma média, která mísí strukturální rysy dřívějších mediálních forem, ale současně obsahuje kvality zcela nové. Intermediální vztahy se mohou objevovat v rovině obrazu nebo narativní struktury jako vztahy mezi různými formálními principy; uvnitř diegeze (tj. světa vytvářeného příběhem) jako střet a transformace postav či sil metaforizujících různá média; v rovině technologických, průmyslových, ekonomických aj. fúzí mezi aparáty obou médií; v rovině míšení percepčních návyků a horizontů (či kompetencí) příslušejících dispozitivům (čili širšímu technokulturnímu kontextu produkce a recepce) obou médií.”<sup>98</sup> Pochopení tohoto intermediálního vymezení umožňuje obecně divákovi vůbec chápat principy filmového média. Předpokládá jisté navyklé vnímání *filmového* díla, pocházející z návyků vnímání *fotografických* děl.

*Film* je intermediálním dílem již ze své podstaty.<sup>99</sup> K tomu, aby bylo možné ji pochopit, je potřeba nejprve označit základní odlišovací/sjednocující znaky mediálních principů, ze kterých pochází. *Film* je projekcí statických obrazů, které následují ve velmi rychlém sledu, zatímco *fotografie* je čas zadržovaný v trvání, fragment „balzamované” minulosti uplývající v přítomnosti.<sup>100</sup> Předpokládejme, že film se z *fotografie* vyvinul a ta se následně stala jeho přirozenou funkční součástí. V kontextu širšího vymezení intermediality, *filmové* médium obohacuje *fotografii* o kategorii času a s ním spjatou kategorii pohybu. *Fotografie* vychází více ze záznamu objektů a organizace prostoru uvnitř obrazu, který zachycuje. Realitu zachycuje v nehybnosti. Pokud je *film* sérií statických

---

<sup>98</sup> Petr Szczepanik: Intermedialita. Cinepur, 22/2002, s. 36.

<sup>99</sup> Kateřina Svatoňová, *2 1/2 aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 103.

<sup>100</sup> André Bazin, Ontologie fotografického obrazu. In: Karel Císař ed., *Co je to fotografie*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 21–27.

obrazů, lze jej považovat za *celek* organizující jednotlivé prostorové jednotky (*fotografie*) skrze záběry prostřednictvím montáže. Tento celek představuje zejména délku díla v čase, který se různě liší. *Fotografie* má jasně vymezenou délku v čase — je to momentka<sup>101</sup>. Neexistuje žádné vymezení časové délky *fotografie* jako např. „jednotka momentu“. V kontextu *filmového* média však *fotografie* toto vymezení má, alespoň tedy z funkčního hlediska. Zde zastává funkci fragmentu filmového pole. Standardizovaná rychlost záznamu/projekce statických *fotografií* je 24 snímků za vteřinu. Z hlediska časové délky nelze filmový obraz dělit na menší jednotky. Pokud bychom chtěli dělit sekundu času filmového pásu na menší jednotky, než je standardizovaná rychlost záznamu/projekce, byly by těmito jednotkami stejná *filmová* políčka, protože by se toto dělení dělo za jeho hranicemi.

Pro určení intermediality v *Bezúčelné procházce* je však příznačnější užší vymezení intermediality, které zahrnuje i jisté prvky reflexivity, tedy zdůrazňování a působení principů *fotografie* v rámci *filmového* dispozitivu: „Strukturní prvky různých médií se střetávají, usouvztažňují a vzájemně proměňují, přičemž výsledná hybridní forma vzešlá z této transformace reflexivně zviditelňuje strukturní rysy a vzájemnou diferenci kolidujících médií.“<sup>102</sup> Jedním z důkazů užšího pojetí intermediality v *Bezúčelné procházce* je to, že velké množství záběrů (většinou těch statických) je přizpůsobeno více pravidlům *fotografického* média. V těchto případech Hackenschmied využívá intermediality k tomu, aby odhaloval proces, jakým může být fragment stejného celku vnímán rozdílně — v úvodu z kapitoly 4.1.3 (s. 44) zmiňuji příklad záběru na vlnící se hladinu. Jakákoliv část tohoto záběru by rovněž mohla být svébytnou *fotografií* s tím rozdílem, že v plynutí v čase — tedy dle rychlosti filmového pásu — tedy dle pravidel *filmu*, má záběr rozdílný účinek, než pokud jej vnímáme jen jeho část — fragment filmového políčka. Plynutí času v tomto záběru dodává vlnící hladině na plastičnosti, ubezpečuje diváka o existenci *realistického* objektu v záznamu. Jakmile toto plynutí času pozastavíme,

---

<sup>101</sup> Zde pojem „momentka“ není pojímán jako specifický typ fotografie, zachycující spontánní okamžik, nýbrž v kontextu její časové délky.

<sup>102</sup> Petr Szczepanik: Intermedialita. Cinepur, 22/2002, s. 36.

plastičnost vodní hladiny zmizí a obraz se nám jeví více ve dvojrozměrnosti své vlastní reprezentace — původní *realistický* objekt se nám jeví jako *iluzivní*. Je reflektována možnost a hranice *filmu* a jeho vztah k *fotografickému* médiu.

#### 4.4.2 Realistický x iluzivní pohyb: Sled statických obrazů x narativita

*Filmové* médium má nicméně bohaté možnosti časové diferenciaci a pro pochopení šíře jeho rozrůzněnosti je potřeba vzít v potaz i to, jakou roli hraje ve vztahu k plynutí *filmového* času vnímání času diváka. Jan Mukařovský rozděluje časové plynutí ve filmu na tři hlavní části: děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou předchozí.<sup>103</sup> V kontextu zkoumání intermediálních vztahů mezi fotografií a filmem a pro určení rozdílu mezi *realistickým* a *domnělým* pohybem je důležité zkoumat diferenciaci mezi jednotlivými časovými vrstvami.

„Obrazový“ čas, definován standardizovanou rychlostí filmového pásu (tedy 24 fps) je totožný se *realistickým* časem vnímajícího subjektu.<sup>104</sup> Jde o zautomatizované, mechanické plynutí. Je to čas samotného média, vyskytující se v *prostoru díla*. Je to mechanismus média jako takového, a protože jeho materiální podstata (filmové plátno, promítací přístroj) se nachází ve sdíleném prostoru s vnímajícím subjektem, můžeme tento čas a pohyb, který generuje považovat za *realistický*.<sup>105</sup>

Čas filmového děje náleží diegezi díla a vyskytuje se v *prostoru v díle*. Jeho časové plynutí většinou nelze úplně ztotožnit s plynutím času „obrazového“. Jeho prostřednictvím je možné zobrazovat události z fikčního světa a různě je lokalizovat. Jeho prostřednictvím je možné

---

<sup>103</sup> Jan Mukařovský. Čas ve filmu. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 305.

<sup>104</sup> Tamtéž

<sup>105</sup> Jan Mukařovský. Čas ve filmu. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 305.

ukazovat děje budoucí, vytvářet elipsy či flashbacky ve vyprávění: „Využití vlastního divákovy pocitu časového plynutí poskytuje filmu životnost podobnou životnosti děje dramatického (zpřítomnění), avšak přitom řada času ‚obrazového‘, vsunutá mezi děj a diváka, zabraňuje automatickému sepětí dějového plynutí s reálným časem, v kterém žije divák; tím je umožněna volná hra s dějovým časem.”<sup>106</sup> Tento čas je možné považovat za *iluzivní*.

Aktivně vnímající subjekt — tedy divák, je v rámci této trichotomie tím pevným bodem, od kterého se odvozují časová plynutí „obrazu” a děje. Čas vní-majícího subjektu je jistým promítnu-tím reálného času divákovy, do časové struktury díla. Čas diváka ubíhá vždy přítomnosti souběžně s mechanickým plynutím filmového pásu a je dán jeho přítomností ve sdíleném prostoru s médiem, s tím rozdílem, že v jeho mysli má možnost vytvářet a chápat vztah mezi časem diegeze a časem své reprezentace různými způsoby: „plynutí „obrazového” času prostředkuje mezi časem divákovým a časem dějovým; čas dějový se může zastavit proto, že i ve chvíli jeho nehybnosti plyne, souběžně s časem diváko-vým čas „obrazový”.<sup>107</sup>

*Bezúčelná procházka* je nenarativní film. Plynutí času filmového děje zde má smysl jen v kontextu uvědomování diváka o pohybu hlavní postavy městským prostorem. Hlavní hrdina nastupuje do tramvaje, jede tramvají, opět z ní vystupuje, sestupuje po schodech k náplavce, zde se prochází atd. Hackenschmied toto plynutí však nijak zvlášť nezviditelňuje. Právě bezúčelnost chování hlavního hrdiny v rámci diegeze umožňuje pozornost diváka orientovat k plynutí času obrazového, ať už v rámci jednotlivých záběrů, nebo napříč záběry. Nicméně jsou zde různé případy, kdy je s trojím plynutím časových vrstev záměrně experimentováno (viz kapitola 4.1.2. — Rámování: časoprostorové konfigurace záběrů, nebo 4.2.2. — Dis/kontinualita: fenomén dvojníka). Příklady z těchto kapitol vytvářejí různé rozpory v běžném vnímání vztahu mezi časem obrazovým a časem filmového děje, znejišťují aktivně vnímající subjekt a jeho běžnou

---

<sup>106</sup> Jan Mukařovský. Čas ve filmu. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 305.

<sup>107</sup> Tamtéž

zkušenost s plynutím (filmového) času. Je to dáno právě jeho neustálou přítomností a souběžným plynutím s časem obrazovým, tedy plynutím filmového pásu a zároveň jeho zapomínáním/rozpomínáním, dané záměrnou experimentací různými způsoby manipulace s různými časovými vrstvami.

## 5 Závěr

### 5.1 Fotografická realističnost x autorský surrealismus

Cílem této práce bylo použít neoformalistickou analýzu k odhalení ontologických prvků (*iluzivní x realistické*) a intermediálních prvků (*fotografie x film*) ve filmu *Bezúčelná procházka*, který natočil Alexander Hackenschmied. Pomocí jejích nástrojů jsem nejprve sledoval, jakým způsobem se v rovině formální a stylové projevuje určená dominanta. Prostřednictvím té bylo zkoumáno, jakou roli mají formální postupy kamery a střihu v kontextu vytváření *stylizovaných x realistických* prvků v díle. Vzhledem k tomu, že se jedná o krátkometrážní nenarativní film, pro který není styl neoformalistické analýzy běžný, použil jsem z ní pouze metodologii a terminologii stylové analýzy a analýzu formálních postupů, nikoliv naratologickou analýzu. Následně jsem se pokusil na základně rozebraných příkladů určit vzájemné vztahy mezi intermediální a ontologickou rovinou snímku, abych dokázal, že se tyto roviny zásadním způsobem ovlivňují. Podstata filmu obecně stojí na těchto dvou základech a v dílech jako právě *Bezúčelná procházka* je tato podstata zřetelně zviditelněna. Tyto dvě roviny a jejich vzájemný vliv jsem tedy zkoumal proto, abych dokázal, že přítomnost média v médiu, která se zároveň podílí na jeho vývoji a podobě uměleckého díla, má přímou spojitost s podstatou bytí tohoto díla a jeho elementárními prvky (prostor a čas). Skrze analýzu konkrétních formálně-stylových postupů jsem chtěl zase ukázat, jakým způsobem jsou tyto elementární prvky vytvářeny v kontextu procesu tvorby *filmového* díla.

Na základě metodologických nástrojů neoformalistické analýzy byl nejprve film zasazen do historického kontextu Československé avantgardy 20. a 30. let., kde jsem se nejprve věnoval hlavním pre-kompozičním faktorům, tedy obecným uměleckým tendencím své doby, které měly vliv na snímek před tím, než vznikl. Následně jsem zkoumal uměleckou a teoretickou činnost autora snímku (fotografování, filmově kritická činnost), které se věnoval před tím, než natočil *Bezúčelnou procházku*. Zde

jsem hledal zejména ty klíčové momenty, které měly později vliv na způsob tvůrčí práce při natáčení jeho prvního filmu.

Nastíněním historického kontextu tvůrce a pre-kompozičních faktorů vzniku filmu jsem odhalil, že existuje jistá analogie mezi profesním vývojem Alexandera Hackenschmieda a tím, jak se jeho tvůrčí činnost před vznikem *Bezúčelné procházky* (fotografie, filmová kritika) odráží v tvůrčím přístupu k jeho prvnímu filmu. Díky zkoumání historického pozadí jsem si uvědomil pevnou vazbu jeho teoretické práce s jeho prvním filmem. A to zejména s konceptem tzv. „nezávislého“ filmu, jehož účelem bylo osvobodit kinematografii od produkčních hodnot mainstreamového filmu, a který vyzdvihoval amatérismus, technickou dokonalost a osamostatnění tvůrčí práce ve snaze o prohloubení filmového výrazu. Veškerá tato kritéria jsou přítomná v jeho prvním filmu. Hlavním zjištěním vycházejícím z rozboru historického pozadí Alexandera Hackenschmieda bylo, že *Bezúčelnou procházku* je tedy možné chápat, jako jistou odpověď filmu na jeho předešlé teoretické snahy. Zjistil jsem, že existuje přímá vazba mezi jeho *fotografickou* činností a jeho prvním *filmem*. Prostřednictvím expozic *Film und Foto* a *Moderní české fotografie*, kde začaly být vystavovány *fotografie* ovlivněné *filmem* a filmovými postupy, Hackenschmied deklaroval význam *fotografie* ve smyslu cesty ke komplexnější oblasti – *filmu*. Za důležité považují také fakt, že na poli těchto výstav se obecný trend propojovat *fotografii* a *film* vyskytovala i u jiných, jak *fotografických*, tak *filmových* tvůrců. To v této době jen potvrzuje obecnou tendenci splývání dvou příbuzných médií do sebe.

V druhé části práce byl analyzován samotný film na čtyřech různých rovinách. Skrze analýzu kamerových postupů jsem nejprve určil způsob rámování, a to ze dvou perspektiv. Nejprve jsem zkoumal, jakým způsobem se pohybuje kamera v městském prostoru a jakým způsobem městský prostor ovlivňuje selekci zaznamenaných míst a jevů. Zde se potvrdila teze, že rámování zde v pozměněné podobě funguje na základě konceptu modernistického flaneura. V druhé části analýzy, týkající se rámování jsem rozdělil záběry na různě dynamické časoprostorové celky. V této kapitole jsem sledoval, jaký vliv mají různé stupně ne/hybnosti na

vytváření *iluzivních/realistických* prvků ve filmu. Potvrdil se předpoklad, že s větší dynamikou pohybu v záběru v něm vzrůstá pravděpodobnost výskytu *iluzivních* prvků. Pomocí analýzy světlotonálního řešení a kompozice kamerových postupů jsem zjistil, jakým způsobem lze interpretovat a reflektovat záběr, jehož podstata je na hranici identifikovatelnosti objektů, které zabírá. Zde jsem zjistil, že tento typ záběrů ve snímku slouží jako sebereflexivní mediální prvek.

Prostřednictvím analýzy stříhu jsem objevil, jakým způsobem Alexander Hackenschmied reflektuje hranice dis/kontinuity záběrů. To je nejvíce patrné v momentě replikace hlavního hrdiny, protože zde byl vztah mezi daným formálním postupem a *iluzivním* prvkem, který daný tvůrčí postup vytváří, nejpatrnější. Podobně jako u rozboru kamery jsem zjistil, že charakteristické experimentální využití stříhu slouží k sebereflexivitě média.

Skrze analýzu prostorových možností jsem prozkoumával různé možnosti vnímání filmového prostoru, které jsem následně aplikoval a demonstroval na příkladech z *Bezúčelné procházky*. Detailně jsem popsal, jakým způsobem je možné vnímat *prostor v díle* a *prostor díla* na rovině *prostoru reprezentace*. Zjistil jsem, že velké množství obrazů v *Bezúčelné procházce* je záměrně koncipováno tak, že mají tendenci ke zplošťování, čímž upozorňují na dvojrozměrnost projekční plochy a upozorňují na *iluzivnost* vnímání hloubky prostoru a perspektivy během sledování filmu. Zjistil jsem, že běžné uspořádání filmového fikčního světa je v *Bezúčelné procházce* podřízeno zobrazování nástrojů, pomocí kterých byl stvořen (tedy způsobu stylizace právě v *prostoru reprezentace*).

Hlavní motivací zkoumání časových principů v analytické části bylo odhalit, jakým způsobem dochází v *Bezúčelné procházce* k fúzování mediálních forem do společného intermediálního celku na pomezí *fotografie* a *filmu*. Nejprve jsem zkoumal, jakou roli má *fotografie* v mediálním poli *filmu* obecně a jakým způsobem je možné ji mapovat v jeho rámci. Zjistil jsem, že Alexander Hackenschmied opět záměrně zviditelňuje intermediální povahu snímku, aby odhalil to, že lze vnímat fragment *fotografie* různými způsoby v různých *filmových* celcích (od



filmového políčka přes segment záběru, až po sekvenci záběrů) odlišně. Pomocí analýzy časových možností na různých příkladech jsem odhalil, že *fotografie* má důležitou roli jakožto nejmenší „nehybná“ jednotka filmu (filmového políčka). Tím, že je tato fotografie rozpohybována vzniká velké množství možností, jak manipulovat se *realističností/iluzivností* prvků, čehož Alexander Hackenschmied využívá jednak a opět k reflexi média a jednak k určení hranic a spojnic mezi *fotografií* a filmem. V poslední řadě jsem podle koncepce Jana Mukařovského vymezil trojí plynutí filmového času (čas obrazu, čas narace a čas diváka), díky kterému jsem oddělil automatické plynutí média a plynutí času aktivně vnímajícího subjektu. Díky tomu jsem přišel na to, že vědomí diváka, a to jakou roli zastává ve vztahu k *filmovému* médiu, je zásadní k pochopení časové struktury díla. Důležitost jeho role spočívá ve skutečnosti, že nevnímá čas automaticky společně s plynutím času obrazu a času diegeze. Díky tomu je mu umožněno toto automatické plynutí kriticky revidovat a rozklíčovat, jakým způsobem různé plynutí času vytváří *iluzivní/realistické* prvky na rovině ne/hybnosti ve filmu.

Snímek může podněcovat k úvaze nad ontologií filmového obrazu, formálními principy filmového média, či dokonce nad kognitivními vzorci chování diváků. Hackenschmiedův charakteristický přístup obecně v *Bezúčelné procházce* je významný také zejména v tom, že svým způsobem napomáhá k reflexi fungování média v médiu prostřednictvím filmového díla. Důkazem je zejména to, že výsledkem analýzy na všech čtyřech rovinách (kamera, střih, prostor, čas) je vždy určitá forma sebereflexivity. Podrobný rozbor také potvrdil vliv intermediální roviny filmu na ontologickou a naopak. V souvislosti s tím jsem zjistil, že *fotografická* podstata snímku (založená na tom, že *fotografie* jakožto nejmenší nehybná jednotka každého záběru je hlavním mechanickým principem zaznamenávacího procesu *filmu*) dodává snímku jistý druh determinismu. Vnější obraz světa se na základě tohoto principu a jeho deterministických prvků vytváří automaticky.<sup>108</sup> *Filmovými* možnostmi (stříhové skladby a kamery) je autorovi umožněno zase zaznamenanou

---

<sup>108</sup> André Bazin, Ontologie fotografického obrazu. In: Karel Císař ed., *Co je to fotografie*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 22.

realitu měnit. *Fotografie* vycházejí ze své deterministické role je v rámci *filmového* média objektivní. V bazinovském smyslu nám jako jediné umění dopřává nepřítomnost člověka a působí spíš jako samostatný „přírodní jev“: „Pouze objektiv fotografu nám poskytuje obraz objektu schopný ‚vyprostit‘ z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt nečím lepším než přibližným obtiskem: je to objekt samotný, jenomže oproštěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model.“<sup>109</sup> Zatímco možnosti *filmové* manipulace umožňují tvůrci projevit svoji subjektivitu a dává mu možnost určit si specifikaci svého autorského rukopisu. *Bezúčelná procházka* a jiné filmy podobného typu se tak nacházejí na dvojím pomezí filmového bytí — na pomezí *fotografické* realističnosti a autorského surrealismu. Ostatně důkazem snahy o hledání této specifčnosti jsou Hackenschmidova vlastní slova: „Film je fotografie uvedená do pohybu – z toho plyne její pravdomluvnost. Svými formovými výrazovými prostředky jest film upoután k zemi přesto, že následkem neomezených možností jeho dramatické rytmické skladby jest uměním po hudbě nejméně závislým na zákonech skutečnosti.“<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> André Bazin, Ontologie fotografického obrazu. In: Karel Císař ed., *Co je to fotografie*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 23.

<sup>110</sup> Michal Bregant, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Casablanca 2014, s. 15.

## 6 Zdroje

### 6.1 Seznam použité literatury

AUMONT, Jacques, *Obraz*. Praha: Nakladatelství AMU 2005.

BAZIN, André, Ontologie fotografického obrazu. In: Karel Císař ed., *Co je to fotografie*. Praha: Hermann a synové 2004, s. 21–27.

BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 587.

BENJAMIN, Walter. *O některých motivech u Baudelaira*, In: Walter Benjamin. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 81–112.

BENJAMIN, Walter. *Paříž hlavní město devatenáctého století*, s. 67–78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979: Odeon, s. 67–78.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 150 – 160.

BORDWELL David a THOMPSONOVÁ Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011.

BOTTON, de Alain: *A good idea from Charles Baudelaire*. Independent, 1999. Dostupný na WWW: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/alain-de-botton-column-1092588.ht>

BREGANT, Michal, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Casablanca 2014.

BROŽ, Jaroslav, *Alexander Hackenschmied*. Praha: Československý filmový ústav 1973.

ČESÁLKOVÁ, Lucie, *Atomy Věčnosti*. Praha: NFA 2014, s. 330–340.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca a Londýn: Cornell University Press 1978, s. 96.

ČIHÁK, Martin, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha AMU: 2013, s. 121.

GLENN, Martina: Die Neue Sachlichkeit — Nová věčnost. *ArtMuseum.cz*, 27. 3. 2008. Dostupný na WWW: <[http://www.artmuseum.cz/smerý\\_list.php?smer\\_id=149](http://www.artmuseum.cz/smerý_list.php?smer_id=149)>

HACKENSCHMIED, Alexander, *Studio*. 2, 1930, č. 3, s. 70–75.

HAGENER, Malte, *Moving Forward, Looking Back*. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture. 1919–1939. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 163.

HECZKOVÁ, Libuše a SVATOŇOVÁ, Kateřina, *Ostranenije*. In: Ivan Klimeš, Jan Wiedl (eds.), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: FF UK, 2015, s. 180.

CHVATÍK Květoslav: *Strukturalismus a avantgarda*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 10.

KESSLER, Frank, Ostranenie: Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. *New German Critique*, 1996, č. 68, s. 51–65.

LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell 1984, s. 27–30.

MOUCHA Josef, Film a fotografie mezi válkami. *Film a doba* 27, 1981, č. 11, s. 649–650.

MRŠTÍK Vilém, Santa Lucia, Praha: Mladá fronta, 1959, s. 184.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, K estetice filmu. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 293.

MUKAŘOVSKÝ, Jan Čas ve filmu. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 305.

SVATOŇOVÁ, Kateřina, Český filmový svět aneb hledání ideální podoby národního filmu. In: Ivan Klimeš – Jan Wiedl (eds.): *Kultura a totalita: Národ*. Praha: FF UK 2013, s. 139–153.

SVATOŇOVÁ, Kateřina, *Mezi-obrazy: mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*, Praha: FF UK NFA, MasterFilm s.r.o. 2016, s. 24–27.

SVATOŇOVÁ, Kateřina, *2 1/2 aneb prostor (ve) filmu*. Praha: Casablanca 2008, s. 26.

SZCZEPANIK, Petr – ANDĚL, Jaroslav. České myšlení o filmu do roku 1950. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stálé kinema*, Praha: NFA 2008, s. 37 – 48.

SZCZEPANIK, Petr: Intermedialita. *Cinepur*, 22/2002, s. 36.

SZCZEPANIK, *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Disertační práce. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav divadelní a filmové vědy, Brno 2002. Dostupný na WWW:  
<[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni\\_prace\\_szczepanik.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM091/um/disertacni_prace_szczepanik.pdf)>

ŠKLOVSKIJ, Viktor, Art as Technique. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11–12.

TEIGE, Karel, *Film*. Pásmo, 1924, roč. 1, č. 6, s. 10.

THOMPSONOVÁ Kristin, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–22.

VOJVODÍK Josef – WIEDL Jan. (eds.), *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK – Togga, 2011, s. 22.

FRICK, Werner, Avantgarde und longue durée. In: Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth (eds.): *Literarische Moderne. Begriff un Phaenomen*. Walter de Gruyter, Berlin – New York 2007, s. 97–112.

## 6.2 Seznam citovaných filmů

*Bezúčelná procházka* (Alexander Hackenschmied, 1930)

*Černobílá rapsodie* (Marta Fričová, 1936)

*Mezihra (Entr'acte)*, René Clair, 1924)

*Na Pražském hradě* (Alexander Hackenschmied, 1931)

*Praha v záři světél* (Svatopluk Innemann, 1928)

*Silnice zpívá* (Alexander Hackenschmied, 1936)