

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA AKADEMIE
MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

KINO.

REKONSTRUKCE
FILMOVÉHO
PROSTORU

DISERTAČNÍ PRÁCE

VEDOUCÍ PRÁCE – RNDr. MARTIN ČIHÁK, Ph.D.

MARTIN MAZANEC

2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím uvedených a citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

VE VELKÝCH BÍLOVICÍCH DNE 30. ZÁŘÍ 2012

Děkuji všem, co jakýmkoli způsobem podpořili průběh výzkumu a vznik textu disertační práce.

AKTION, Martin Blažíček, CEEPUS, Martin Čihák, drbrown, FAMU, Marie Geierová, Míša Doležalová, Dominik Gajarský, Robert Haller, Martin Hrdina, Zdeněk Hudec, Tereza Chocholová, Alexandr Jančík, Tomáš Jirsa, Gabriele Jutz, Martin Kaňuch, Veronika Klusáková, Marika Kupková, Liane Lefaivre, Jakub Mazanec, Mikuláš & Iveta, Michal Pěchouček, Jan Pfeiffer, Sylva Poláková, Lucie Pokorná, Tatjana Okrsek, John Storyk, Matěj Strnad, Darina Škodová, František Týmal

ABSTRAKT

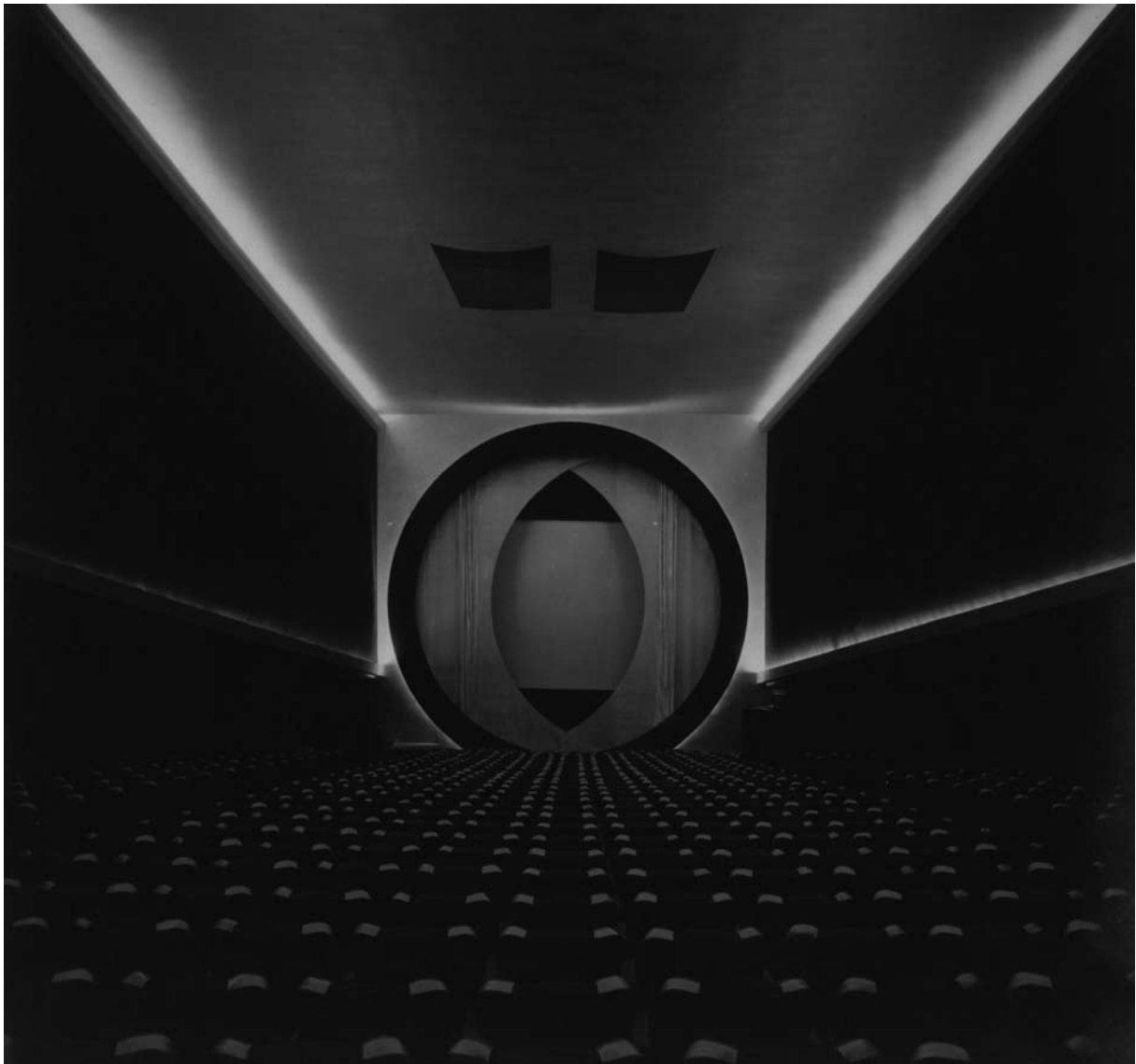
Předmětem výzkumu dizertační práce nazvané Kino. Rekonstrukce filmového prostoru je analýza pramenů a souvisejících dokumentů, které jsou se vztahují k filmovému prostoru, který mohl rozšiřovat limity vnímání vizuálního umění, a obecněji i proměnit společenský standard nahlížení na filmové umění. Prostor projektoval původem rakouský architekt Frederick Kiesler na konci 20. let 20. století pro amerického zadavatele. Otázky směřující k možné existenci a budoucnosti tohoto filmového prostoru jsou pro text stejně směřodonné jako snaha odhalit motivy vedoucí ke konstrukci a provozu prostoru určeného k veřejné filmové projekci. Předpokladem pro dizertační práci je konstatování, že Kiesler v designu prostoru usiloval o pokročení k autentickým formám filmové prezentace, které by se odvíjely od jedinečnosti samotné technologie a filmové produkce a vymezovaly se vůči architektuře divadelních sálů. Frederick Kiesler v duchu estetických a společenských východisek modernistického smýšlení navrhl „ideální filmový prostor“ prezentace filmu.

ABSTRACT

The subject of the dissertation thesis entitled Cinema. Reconstruction of a Film Space is an analysis of sources and related documents that are linked to the visual trace of a film space which may have expanded the limits of perception of visual arts and, in a more general way, transformed the social standard of perception of the film art. The space was designed by Frederick Kiesler, an architect of Austrian origin, in the late 1920s for an American client. Questions related to the possible existence and future of the film space are as determinative for this text as the effort to reveal the motives leading to the construction and operation of the space designed for public film projection. The prerequisite of the dissertation thesis is the statement that in his space design, Kiesler strived to advance to authentic forms of film presentation which would be based on the uniqueness of the very technology and film production and which would be distinct from the architecture of theatre halls. Frederick Kiesler designed an “ideal film space” for film presentation in the spirit of aesthetic and social principles of modernist thinking.

OBSAH

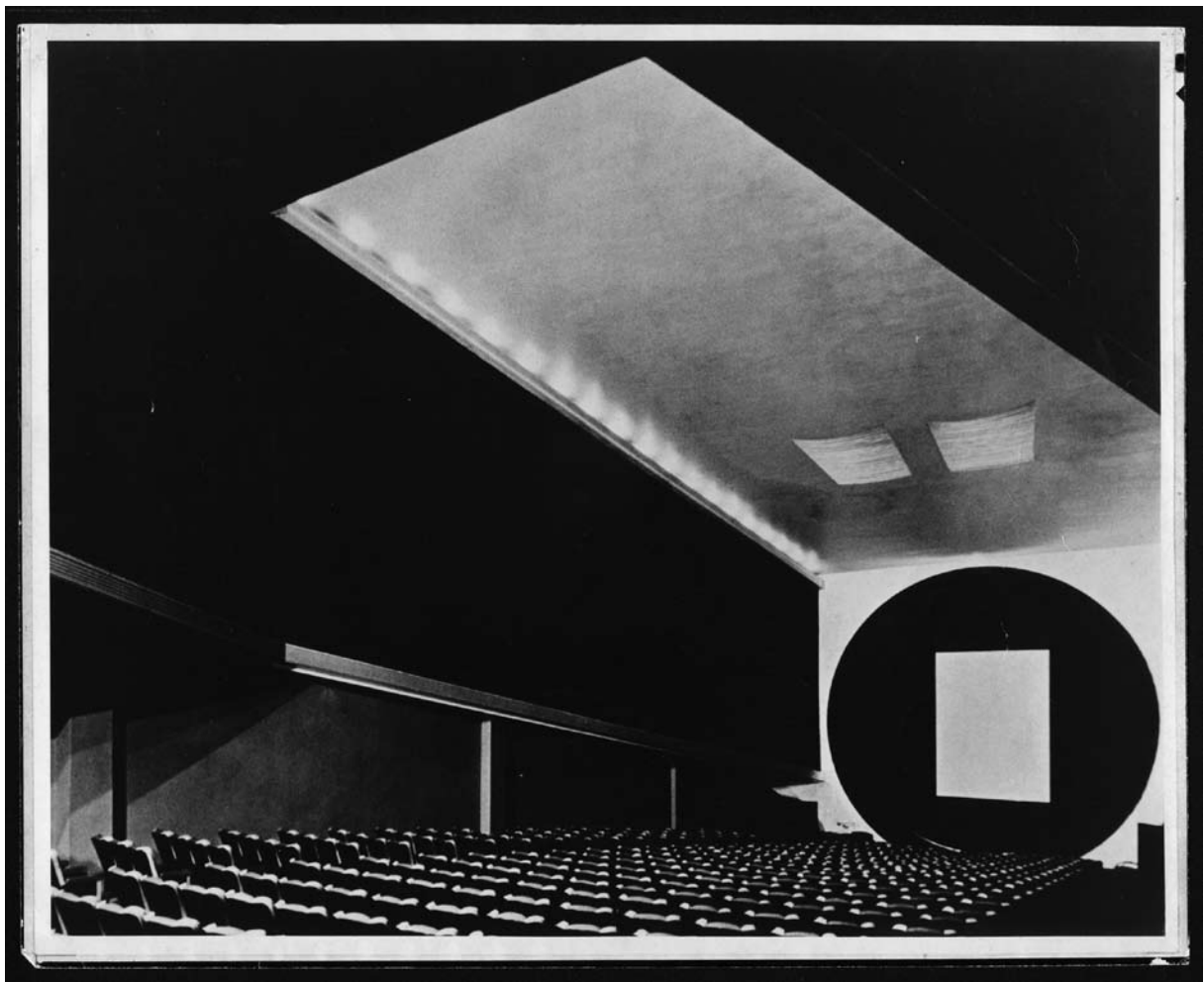
01	<u>ÚVOD</u>
02	<u>REKONSTRUKCE</u>
03	<u>FILM GUILD CINEMA</u>
04	<u>IDEÁLNÍ FILMOVÝ PROSTOR</u>
05	<u>KINO</u>
06	<u>ZÁVĚR</u>



FREDERICK KIESLER, FILM GUILD CINEMA

New York 1929 (foto: Ruth Bernhard)





FREDERICK KIESLER, FILM GUILD CINEMA

New York 1929 (foto: Ruth Bernhard)

„S inventarizací se začalo v roce 1839 a od té doby bylo vyfotografováno téměř vše, nebo se to alespoň zdá. Už sama tato nenasytnost fotografujícího oka mění podmínky naší uzavřenosti v jeskyni, v našem světě. Fotografie, jež nás vyučují novému vizuálnímu kódu, proměňují a rozšiřují naše představy o tom, co je hodno pozornosti a co jsme oprávněni pozorovat. Jsou gramatikou, a co je důležitější, i etikou vidění. Nejgrandioznejším výsledkem fotografického projektu je nakonec dojem, že celý svět lze podržet v našich hlavách – jako antologii obrazů.“¹

SUSAN SONTAGOVÁ (1993)

Modernistický interiér kina Film Guild Cinema je zaznamenán na sedmi snímcích. Jedná se zřejmě o jedinou vizuální dokumentaci filmového prostoru, kde jsou zachyceny proměny tvarů a geometrického maskování projekční plochy.² Předmětem výzkumu dizertační práce nazvané *Kino. Rekonstrukce filmového prostoru* je analýza pramenů a souvisejících dokumentů, které mohou být v rámci bádání odvozeny od vizuální stopy filmového prostoru, který mohl rozšiřovat limity vnímání vizuálního umění, a obecněji i proměnit společenský standard nahlížení na filmové umění. Prostor projektoval původem rakouský architekt Frederick Kiesler na konci 20. let 20. století pro amerického zadavatele. K obsahu fotografií je přistupováno jako k dokumentaci interiéru filmových událostí,³ spočívajících v prezentaci pohyblivých obrazů.⁴ Otázky směřující k možné existenci a budoucnosti tohoto filmového prostoru jsou pro text stejně směrodatné jako snaha odhalit motivy vedoucí ke konstrukci a provozu prostoru určeného k veřejné filmové projekci. Kinem je v práci nazývaná budova, filmovým prostorem historicky proměnlivé a jedinečné místo projekce, které je odvozeno od technologických možností pohyblivého obrazu.

Cílem dizertační práce je zrekonstruovat na základě několika úrovní studia mediálních stop o době, autorovi a podobě filmového prostoru, jeho mediální portrét a dokázat, že Frederick Kiesler v duchu estetických a společenských východisek modernistického smýšlení navrhl „ideální filmový prostor“ prezentace filmu. Konstrukce filmového prostoru, založeného na avantgardních východiscích proměny společenského vnímání umění, předpokládá Kieslerovu obeznámenost s tvorbou

představitelů filmových avantgard, synestezujícími zvukovo-obrazovými zážitky, podobně jako s kritickými komentáři masové zábavy, kterou se filmová projekce v kinech během 20. let 20. století stala. Účelem podobného prostoru bylo zřejmě proměnit standardy projekce, vyjít vstříc divácky individualizovanému prožitku a zprostředkování jedinečného zážitku. V případě Kieslerovy realizace je přístup založen na předpokladech analýzy technologické podstaty média, od které odvodil i formu ideálního prostoru jeho prezentace. Dílčím cílem je poté zkoumat proměnu podobného záměru historicky, synchronně během realizace a přijetí prostoru budovy, a poté diachronně v rámci technické proměny prostoru v závislosti na poptávce v proměnách standardů veřejné projekce filmů v kinech.

Metodologicky je nahlíženo na Kieslerův filmový prostor jako na rozšiřující nástroj prezentace modernismu v umění, kdy je zobrazení reality nahlíženo jako nenapodobující, a naopak „slepotě“ lidského oka odhalující skryté aspekty reality prostřednictvím specifických možností dané technologie. Z dobových uměleckých manifestů budou reflektovány práce představitelů abstraktního filmu a zejména tzv. „absolutní“ odnože v zastoupení Hanse Richtera a Vikinga Eggelunga. Z teoretických přístupů bude v oblasti společenské reflexe a technologického rozboru filmu pracováno zejména s texty Bély Balázse (1922)⁵ nebo Sigfrieda Kracauera (1926)⁶. Pro koncept mediální rekonstrukce filmového prostoru Film Guild Cinema jsou důležité poznatky v přístupu k moderní architektuře skrze masmediální stopy. Inspirací jsou komparační východiska v textech teoretičky Beatriz Colomina (2001)⁷ studující nefunkčnost a kulisový ráz, nestálost a funkční nedomykavost moderní architektury. „Moderní architektura je založena na masmediálním obraze. To ji dělá moderní mnohem více než klasické příběhy o funkčnosti, nových materiálech a nových technologiích.“

Text dizertační práce bude založen na odkrývání sedimentů mediálních zpráv až k základům stavby Film Guild Cinema, jejímu vzniku, otevření a provozu. Studium archivních materiálů a třídění historiografických informací bude založeno na kvalitativních technikách a induktivní logice vedoucí od jednotlivostí k celku budovy a fungování vnitřního filmového prostoru. Vedle pramenů (nákresu, dokumentací, textů

architekta), které jsou dostupné zejména ve vídeňském archivu⁸, budou studovány prostřednictvím obsahové analýzy materiály získané i během terénního šetření. Snahou bude mapovat i dostupné informace, na základě kterých půjde vyložit linii proměny budovy až do současného stavu její možné existence. Podobnost s metodami novo-filmových historiků je práci vlastní ve vymezení tématu, badatelském přístupu, rešerším v archivech a práci s prameny. Přesto i přes fascinaci nad odhalováním sociokulturního podhoubí, zjišťování počtu sedadel v sále z fotografií, rozmístění promítaček v kabině, zpovědi o oděvech biletářek, budou sledovány i možnosti vzniku a záře fotogenického obrazu nebo obrazu pohybu kinémy v rámci konstrukce „totálního díla“, ke kterému vybízí úvaha nad designem prostoru navrženého Frederickem Kieslerem.

Ve filmově teoretické a historiografické literatuře se jméno Fredericka Kieslera objevuje sporadicky, ve vztahu k avantgardnímu a experimentálnímu filmu popisuje Kieslerovo využití filmu během divadelní scénografie například Standishe D. Lawdera (1975),⁹ budovu kina ovšem nezmiňuje. Kunsthistorickou studii k projektu stavby otiskla Laury M. McGuire (2007)¹⁰ a Richard Becherer (1995),¹¹ oba autoři studují zejména design kinosálu v kontextu dobových východisek. Fotografie kina se objevují v několika případech jako zajímavost, součást katalogu nebo ilustrační doplněk ukázky jakési vize filmového prostoru. Přetištění dokumentace Film Guild Cinema nebo kreseb k plánu filmového prostoru je časté v kontextu publikační činnosti vídeňského archivu a jeho vědeckých pracovníků. Film Guild Cinema je součástí několika kunsthistorických textů životopisného rázu, nebo rozborů projektů divadelních sálů, kterým se Frederick Kiesler věnoval. Mezi hlavní interputy Kieslerova díla patří mj. Monika Pessler, Katsuhiko Yamaguchi, Lisa Phillips, Barbara Lesák a Dieter Bogner.¹²

1

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Pasek/ Barrister& Principal, 2002, s. 9.

2

Autorkou je vedle anonymních autorů americká fotografka Ruth Bernhard (1905–2006) ve své umělecké tvorbě je známa především feminními fotografiemi aktů a objektovými fotografickými kompozicemi, které lze řadit k „nově věcnosti“. Dokumentace kina byla zřejmě řadovou zakázkou, přesný rok pořízení fotografií není znám. v některých zdrojích se uvádí rok 1930, ale není dokázán ani ze strany vídeňského archivu Fredericka a Lillian Kieslerových.

3

Filmová událost je spjata s projekcí filmu v kině, ale obecněji posouvá uvažování o pohyblivém obrazu nad zaběhnuté prezentační praxe formou výstav či projekcí v kině. *Událost* lze charakterizovat pomocí časoprostorových vztahů, které jsou dočasné a lokální, což mimo jiné vede i k rychlejšímu „poločasu rozpadu“ v historickém kontextu. Pohyblivý obraz se objevuje v tradičně filmových a uměleckých provozech, ale také v prostředích (kino) nebo *white cube* (galerijní prostor). Ve filmové teorii pracuje s pojmem *událost*, konkrétněji *trojrozměrná událost*, například Rick Altman, který vybízí, aby film nebyl chápán jako text nebo jako text a recepce, ale jako událost uvnitř mnohorozměrné kultury.

Srov. POLÁKOVÁ, Sylva - MAZANEC, Martin. *Katalog českého pohyblivého obrazu I. Jiné vize 2000 – 2010*. Olomouc: PAF, 2011, s. 5.; ALTMAN, Rick. *Filmový zvuk se vším všudy*. In: SCZEPANIK, Peter. *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 359–376.

4

Obecný termín *pohyblivý obraz* (moving images) zaměřený proti ontologické specifičnosti fotografického obrazu zavedl koncem 90. let 20. století americký filozof umění Noël Carroll. Navrhoval dokonce, aby se začalo mluvit o dějinách *pohyblivého obrazu*, kde by film hrál jen jednu z etap.

5

BALÁZS, Béla. *Podstata filmu*. [1924]. In: BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963, s. 9.

6

KRACAUER, Siegfried. *Kult der Zerstreung* [1926]. In: Týž. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt nad Mohanem, 1962, s. 311–317; *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard Uni. Press, 1988.

7

Příkladem je ve stejném roce jako Kieslerovo kino realizovaná stavba tzv. barcelonského pavilonu Ludwiga Miese van der Rohe, jehož význam skleněné stavby byl „objeven až na výstavě v roce 1947.“ a k jehož re-konstrukci došlo až v roce 1987. Čtyřicet let se jednalo o stavbu, kterou téměř nikdo neviděl, a známá byla pouze z fotografií, ale stala se naprosto zásadní pro moderní architekturu a pojetí „průhlednosti“ prostoru.

COLOMINA, Beatriz. *Media as Modern Architecture*. In: VIDLER, Anthony. *Architecture Between Spectacle and Use*. Williamstown: Clark Art Institute, 2008, s. 58–77.

8

Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

9

LAWDER, S. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1974.

10

McGUIRE, Laura M. *A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Art Guild Cinema*, New York, 1929. *Studies in the Decorative Arts*, jaro-léto 2007.

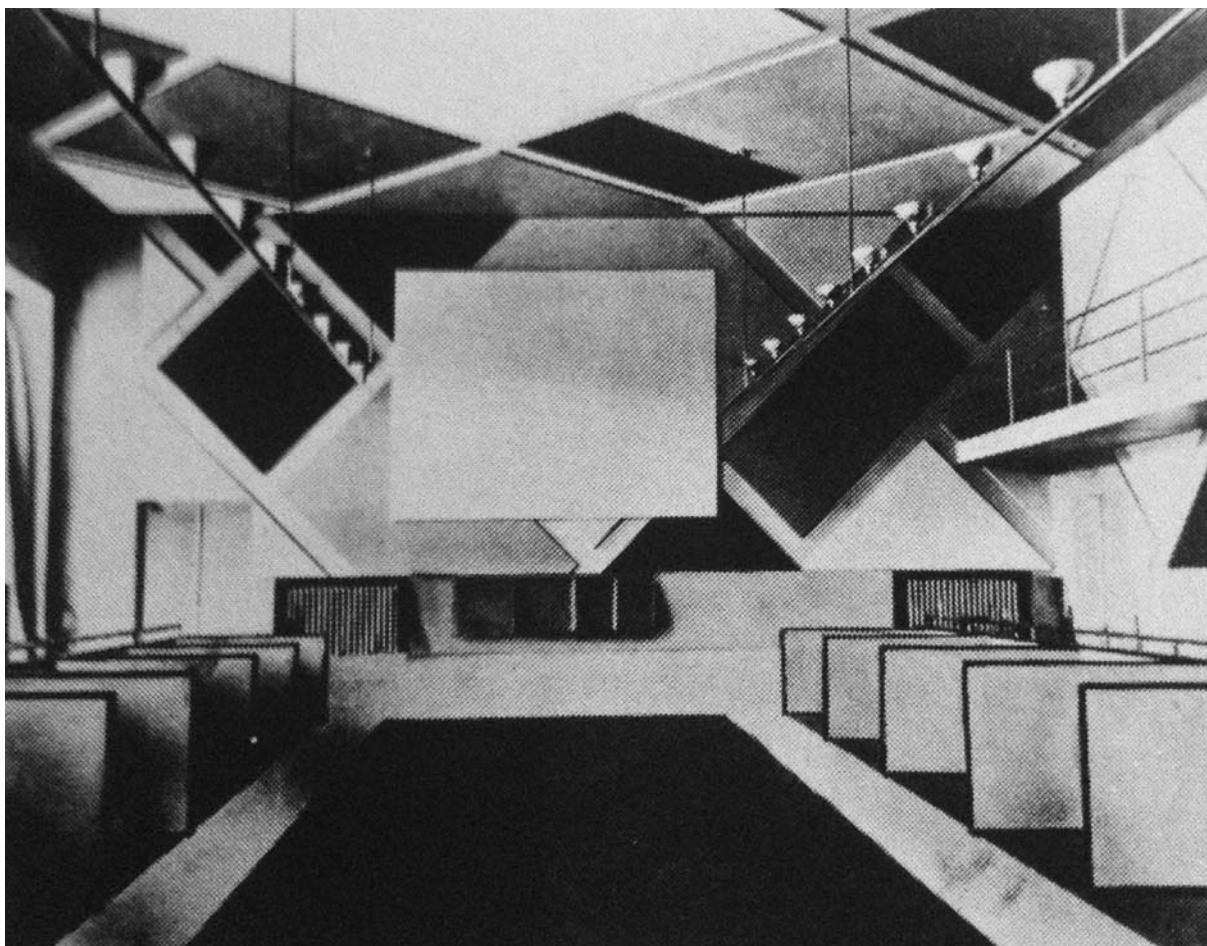
11

BECHERER, Richard. *Le Film Guild Cinema*. In: Bottero, Marina. *Frederick Kiesler: Arte Architettura Ambientet*. Milan: Electa, 1995.

12

Vliv Fredericka Kieslera na oblast tvorby experimentálních filmů považuje Dieter Bogner za dostatečně neprobádanou kapitolu v rámci Kieslerova díla.

Srov. BOGNER, Dieter. *Inside the Endless House*. In: Týž. - NOEVER, Peter. *Frederick J. Kiesler Endless Space*. Vídeň: Hatje Cantz, 2001. s. 11.



THEO VAN DOESBURG, CAFÉ AUBETTE

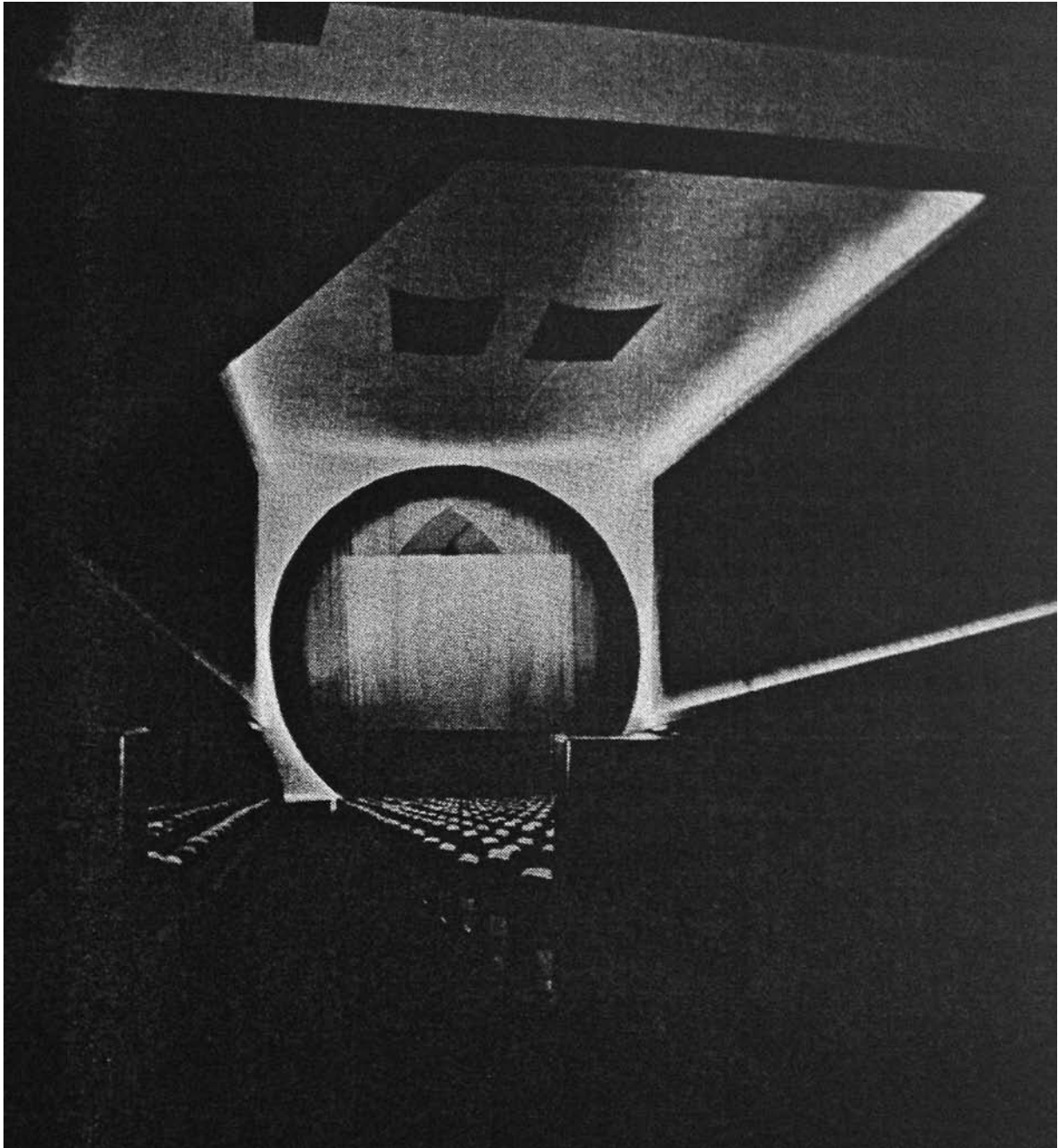
kino-taneční sál

Štrasburk 1926

OLE SHEEREN, ARCHIPELAGO CINEMA

Thajsko 2012





FREDERICK KIESLER, FILM GUILD CINEMA

New York 1929

Vývoj umění pohyblivého obrazu dospěl do zevšednělé různorodosti prezentačních modů, jako je filmový nebo galerijní prostor, televize, grafický design přehrávačů na internetu nebo v telefonech. Frederick Kiesler předesílal, že budoucnost projekce pohyblivých obrazů je v projekci na oblaka, v 50. letech 20. století mluvil o filmovém prostoru s projekcí nekonečného filmu.¹ V textu dizertační práce je na příkladu „znovuobjevování“ *mizanscény*² filmového prostoru z konce 20. let 20. století rekonstruována stavba, která měla být prostorem odvozeným od technologických možností materiálu filmu, jenž rozšiřuje své možnosti „vizuální kontinuity“ projekce.

Prvotním impulsem k předmětu dizertace bylo objevení fotografií filmového prostoru navrženého Frederickem Kieslerem v publikaci k výstavě *Future Cinema* (2002),³ kde byly obrazové ukázky kontextově řazeny do kapitoly o prostorových proměnách projekce pohyblivého obrazu. Film Guild Cinema zde vystupuje vedle „rozšířeného filmu“⁴ v multiprojekční kopuli *Moviedromu* (1965) Stan VanDerBeeka, institucionální kritiky v *Kině* (1981) Dana Grahama a obecněji i mezi vznikem kinopaláců a projekčních standardů kin 20. století. V krátkém textu z katalogu, jenž byl připraven vídeňským archivem,⁵ je zmínka, že Kieslerovu kinu předcházela návrh divadla bez herců *Optofon* (1925) a také *Telemuzeum* (1926), což měl být projekt malířské výstavy, na které by plátna z celého světa zprostředkovaly televizní obrazovky.⁶

V Kieslerově prostorové a architektonické tvorbě lze na základě uvedených příkladů pracovat obecněji s předpokladem autorovy snahy využívat pohyblivého obrazu a přetvářet pomocí jeho podpory způsoby prezentace uměleckých děl se zaměřením na performativní a výstavní aspekty různých forem umění. Kieslerovy vize se zdají být doslovně *mezi* prostory médií a jsou příkladem potenciálu mediačních proměn⁷ umění, kdy dochází k záměrnému překrývání stop mezi technologiemi využitými v rámci prostoru prezentace, který se stává výsledným komplexním či totálním dílem. S ohledem na dobová východiska evropských avantgard Kiesler zřejmě usiloval o splynutí všech druhů umění v prostoru *nekonečných* možností proměn prezentace a vizuál-

ně-akustických vjemů. V Kieslerově filmovém prostoru nebude hledán „mýtus totálního filmu“ v obrysech evolučního realismu André Bazina,⁸ ale naopak anti-iluzivní způsob zobrazení, který nelze nacházet mimo prostor odvozený od specifik média. Avantgardní snahy proměny kina, divadla, galerie se jeví spřízněny se současným uměním a formami prezentace, kdy je praxe během práce s prostorem prezentace definována jeho zpochybněním v rámci institucionální kritiky v duchu konceptualismu, anebo naopak je založena na znovobjevování modernistických východisek v technické specifičnosti médií.

Rozbor *mizanscény* Film Guild Cinema není založen na analýze prekinematografických principů prezentace, jež postupně definovaly možnosti média filmu a obecně pohyblivého obrazu, ale spíše na popisu formování a zacházení s *identitou kina* ve 20. letech 20. století. Předchůdci „prostoru sdílené zábavy“ s pohyblivými obrazy byly do nástupu standardu kin během 20. let 20. století trhy a jarmarky, divadelní bary v podobě kabaretů a vaudevillů a nejrůznější kukátkové promítací kabiny, přičemž samotná projekce byla přijímána jako obskurnost, kouzlo či záhada. Filmovému prostoru byl postupně vetkán vlastní *vizuální a sociální design*, se kterým se během 20. a 21. století neustále pracuje. Filmový prostor kin přetrvává jako iniciační moment distribuce a prezentace pohyblivých obrazů, jako vlastní sociální plagiát v galeriích a zejména jako „mediální maska“ filmu.

V kontextu vzniku a proměny budovy kina Film Guild Cinema bude studován její topos ve smyslu místa, kulturní a geografické stopy, ale i myšlenkového schématu, na jehož základě bylo možné podobný filmový prostor vytvořit. Snaha popisovat estetické kvality kina podle jeho společenské paměti uchované v mediálních zprávách je výchozím momentem pro rekonstrukci Film Guild Cinema. Filmový prostor je v textu dizertační práce pojímán ve smyslu konstrukce a redefinice vlastní *mizanscény*. Ve srovnání s mizanscénou filmu, kterou je rozuměno předkamerové zobrazení a zinscenování naší vizuální zkušenosti s okolním světem, lze uvažovat v případě *mizanscény* filmového prostoru o procesu inscenování prostředí projekce filmu pomocí tvaru projekčního plátna, zakřivení řad v hledišti nebo technického řešení projekce či umístění projekční kabiny.

Jedná se o *vizuální i sociální* zkušenost, jež utváří obraz filmového prostoru a konstruuje jeho *identitu*.

Kiesler pravděpodobně přechyloval vztahy mezi médii s ohledem na prezentační prostor, který byl sociálně konstruován a stával se součástí jejich *identity*. V případě filmového prostoru a budov kin lze identitu odvozovat od ustálených sociokulturních vzorců, budovaných technologických standardů, jež vedou k funkčnímu naplňování očekávání a zájmu souvisejícího například s návštěvou takového prostoru. Ustanovení kina jako společenské instituce se formovalo v rámci historických etap prezentace filmu. Kina z počátku vznikala levně a byla kašírována z papírových stěn s látkovými potahy, projekční plátno často tvořila stěna natřená bílou nebo stříbrnou barvou. Kompozice prostoru byla tradiční nápodobou divadelních sálů (odeonů) s oponou, pódiem a rozličnými podobami zdobných reliéfů s ornamenty dobových slohů a směrů. Od palácových kin přes stylové proměny a modernistické variace multifunkčních prostorů zůstává standard rozložení základních komponentů neproměněn od kina v tančírně Theo von Doesburga (1926) přes „neviditelné kino“ se sedadlovými kójemi pro oddělené pohledy diváků Petera Kubelky (1970) až po zážitkové „atmosférické“ projekty kina na moři Ole Sheerena (2012) nebo krátkodobého projektu kina se sedmi projekčními plochami v pyramidovém paláci pro premiéru krátkého filmu hiphopového aristokrata Kanye Westa v návrhu architektonické kanceláře Rem Koolhaase OMA (2012).

Skrze *mizanscénu* je poukazováno na skutečnost, že pohyblivý obraz není jen směs technologických nástrojů určených k tvorbě a snímání obrazů, ale může jít i o architektonický a sociální objekt projekce, se kterým lze pracovat na principech očekávání vedoucích k absolutní koncentraci diváka nebo k jejich „závislosti na vyrušení“.⁹

1

Edgar Varése pracoval na kompozici Deser v roce 1954, když se jeho asistentka a skladatelka Ann McMillian seznámila s Frederickem Kieslerem. Edgar Varése vytvářel nekonečné spirály organizovaných zvuků v prostoru pomocí magnetofonu, Frederick Kiesler uvažoval o nekonečné projekci filmu.

Srov. Přepis rádiového rozhovoru mezi Lillian Kiesler, Ann McMillan a moderátorkou Judith Vassallo. WUHY-FM, Music for the New Age. Philadelphia, Pennsylvania: 6. a 13. května, 1976, kazeta. 5. The Museum of Modern Art Archive, NY: Kiesler, 17.

2

Termín mizanscéna (francouzsky mise en scène) byl poprvé kritiky použit v kontextu filmové analýzy ve francouzském časopise *Les Cahiers du Cinéma* v 50. letech 20. století. Dříve se tímto termínem označovala divadelní režie, v kontextu filmu a francouzské nové vlny režie filmová. Od 70. let 20. století je termín spojován s výsledkem filmové režie, čímž je myšleno inscenování „předfilmové“ události bez přímé vazby na aspekty realismu obrazu. Existuje mnoho přístupů v definování mizanscény, které se rozcházejí v rozlišení jejich jednotlivých atributů. Například David Bordwell a Kristin Thompson v knize *Film Art* řadí k mizanscéně: scénu (prostředí), osvětlení, herectví (výrazy postav a jejich pohyby).

Bruce F. Karwin v knize *How Movies Work* považuje za součást mizanscény i filmový materiál, barevnost, rámování, pohyb kamery a zvukové zpracování scény. Jedná se o atributy, které Bordwell a Thompsonová řadí jako samostatné součásti stylistického systému filmu. V textu je pojem mizanscény využit v přeneseném významu, souvisí spíše než s inscenací scény filmu s inscenací projekce filmu, která odkazuje ke kinu a jeho atributům.

Srov. BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 1997, s. 69–205; Srov. KARWIN, Bruce F., *How Movies Work*. London: University of California Press, 1992, s. 97–120.

3

WEIBEL, Peter – SHAW, Jeffrey (eds.). *Future Cinema*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

4

Pojem „rozšířený film“ neboli Expanded Cinema sahá do 60. let 20. století, kdy se používání filmu v uměleckém prostředí galerií a site specific projektů znásobilo i o možnosti videa. Označení Expanded Cinema se pojí k historickému momentu v dějinách experimentálního filmu, kterému předchází film strukturální a materiální. Teoretiky a historiky filmu a vizuálního umění je poukazováno i na skutečnost, že vývoj kinematografie a obecně *pohyblivého obrazu* byl od počátku velmi heterogenní, a tedy rozšířený, čímž je myšleno nejen období prekinematografie, ale například i experimenty s formáty obrazu v období renesance nebo baroka, jež lze studovat jako součást geneze *pohyblivého obrazu* a posléze toho, co nazýváme filmovou zkušeností.

Srov. ILES, Chrissie. *Inside Out: Expanded Cinema and Its Relationship to the Gallery in the 1970s*. [cit. 2011-12-1]. Dostupné z WWW: <http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_2_-I.html>; YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York 1970. [cit. 2011-12-01]. Dostupné z WWW: <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf>; WALLEY, Jonathan. Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. October, č. 137, 2011, s. 23–50.

5

Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

6

Srov. SONZOGNI, Valentina. Frederick Kiesler. In: WEIBEL, Peter – SHAW, Jeffrey (eds.). *Future Cinema*. Karlsruhe: ZKM, 2002, s. 132.

7

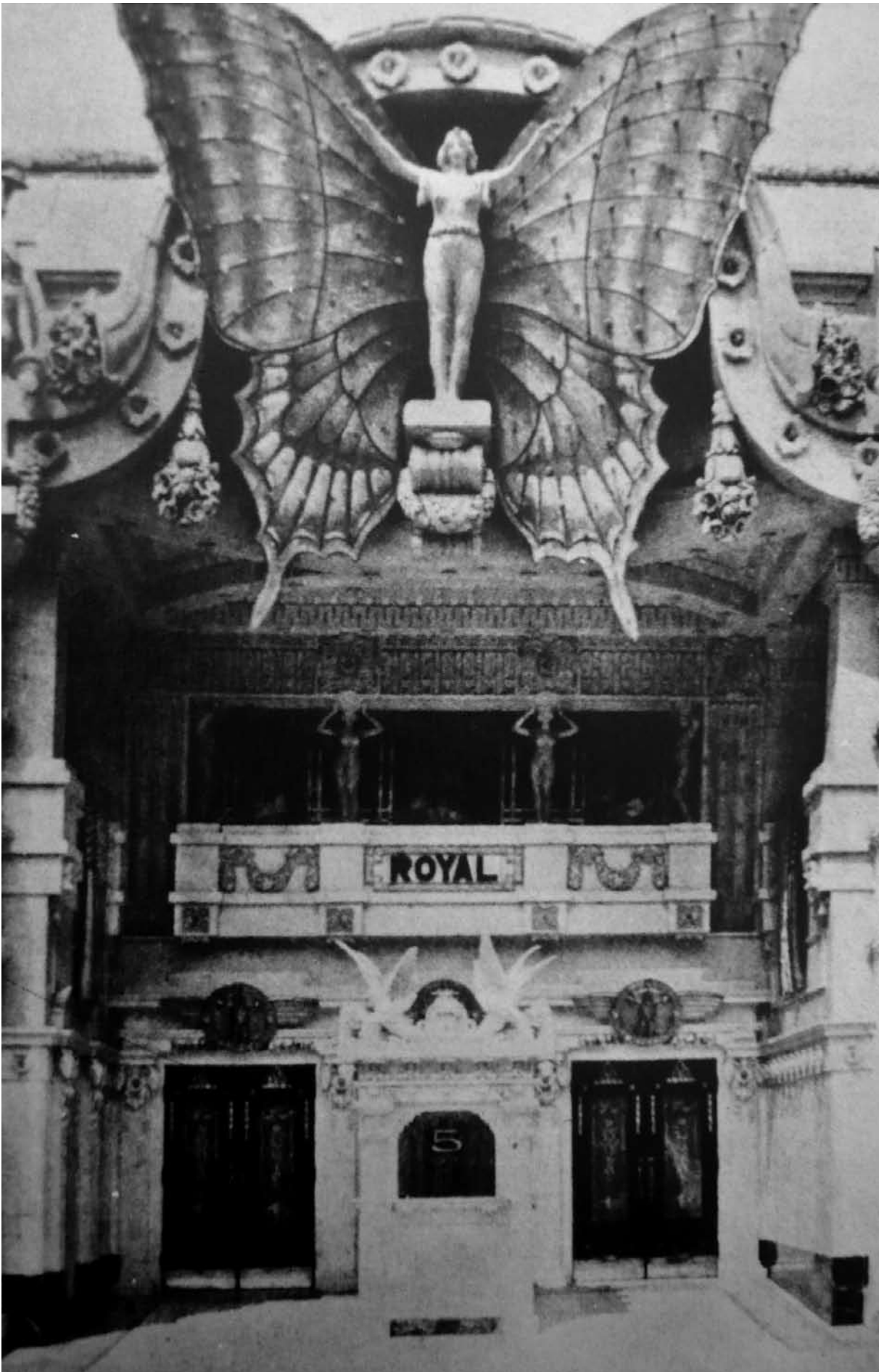
Principy mediace a remediace lze zjednodušeně popsat jako kreativní technologické „přetváření a převlékání“ médií starých médií nastupujícími. V textu se uvažuje zejména o principu, kdy na základě zkušenosti s tzv. „starým“ médiem a díky jeho sociálně sdílené paměti a zkušenosti definované vztahem film-kino, lze pracovat s ostatními médii. Koncept remediace vychází od amerických teoretiků médií Richarda Grusina a Jay David Boltera. Srov. GRUSIN, Richard – BOLTER, Jay David. *Remediation: Understanding New Media*. Londýn: MIT Press, 2000, s. 20–64.

Na druhé straně křemíkového předělu stojí ti, pro něž se s příslibem „virtuální reality“ konečně naplňuje Bazinovo proroctví, prastarý sen o člověku vytvářejícím svého nesmrtelného dvojníka. V souladu s tímto tvrzením jsou všechna předchozí audiovizuální média, a obzvlášť film, pouhými chudými příbuznými a nedokončenými náčrtky z těchto aspirací. Nyní můžeme skutečně „proniknout“ plátnem: již žádná mediace, žádné odloučení. Dívej se, čichej, dotýkej se: „mýtus totálního filmu“ v Bazinově smyslu.

Srov. BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: ČFÚ, 1979. ELSAESSER, Thomas. *Historie rané kinematografie a multimédia*. In: In: SCZEPANIK, Peter. *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 114.

V případě zdobných paláců, honosných prostředí, popisoval Siegfried Kracauer jejich interiér jako záchranu „vyrušením“ před „spadnutím do propasti“ programových revue, které se v palácích odehrávaly mezi tanečníky a projekcemi během pořadateli konstruovaného Gesamtkunswerku.

KRACAUER, Siegfried. Kult der Zerstreuung [1926]. In: Týž. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt nad Mohanem, 1962, s. 311–317; *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard Uni. Press, 1988.





FREDERICK KIESLER

před plakátem k otevření kina

New York 1929

Coming Soon
THE ART SENSATION of NEW YORK!
TO GREENWICH VILLAGE!

FILMS - Distinctly Artistic
MUSIC - Ensemble a Moderne
PRESENTATIONS - Light - Color - SILENCE

"QUINTESENCE OF CINEMA"

**THE FIRST 100%
CINEMA**

- unique in design -
- radical in form -
- original in projection -
conceived - executed by
FREDERICK KIESLER

**OPENING
IN
EARLY
JANUARY**

**FILM
GUIDE
CINEMA**

„Speciální plátno má korigovat úhel pohledu všech diváků usazených v libovolné části kina. Bylo mi vyhrazeno sedadlo vzdálené půl metru od plátna, zlepšovák jsem však nevyzkoušel, neboť i když mám garanci, že nebudu muset mžourat, odmítám si nechat ustrnout šíji. Ostatní na tom byli stejně, alespoň kam až jsem dohlédl. Sedadla v prvních řadách byla stejně prázdná jako v kterémkoli jiném kině.“¹

WILLIAM BOLITHO (1929)

Filmový prostor, jenž navrhl Frederick Kiesler pro společnost Film Arts Guild, byl pro dobou americká média inovativním architektonickým překvapením, ve kterém bylo spatřováno technické i vědecké vývojové stádium proměny vztahu mezi prostorem kina a budoucnosti systému projekce na konci 20. let 20. století. Film jako technologie reprodukcující fotorealistický záznam pohybu v realistickém duchu byl náplní doslovně všelidové zábavy, která se odehrávala v různých prostorech. Sledování filmů během denních rituálů tvořilo významnou součást běžného životního rytmu a městské zábavy. Evropské i americké metropole byly zaplaveny desítkami kin, přičemž denní návštěvnost se počítala v desetitisících. Film se stal svou rozšířeností vhodným námětem k srovnávání například s „lidovým folklórem“ podílejícím se na formování „kulturní historie“ národů.² Součástí kritické reflexe a hodnocení masovosti filmu ze strany uměleckých elit a teoretiků je zároveň kontemplace nad estetickou jedinečností filmového umění. Snahou bylo pracovat s technologií filmu jako s novodobým uměleckým nástrojem jednotícím dosavadní umělecké druhy pomocí svých technických možností. Důraz byl kladen na „specifičnost média“ jak popisuje v modernistické tradici užití a nalezení filmových technik například maďarský prozaik a myslitel Béla Balázs (1924), kdy označuje film „uměním s vlastní estetikou, které se musí odlišovat od všech ostatních umění.“ Rozdílností autonomnosti filmu Balázs vymezuje vůči divadlu, aby vyvrátil, že v případě filmu jde jen o „pokaženou a zmrzačenou odrůdu, o lacinou náhražku divadla.“³

Cílem Fredericka Kieslera na jeho první cestě do Ameriky v roce 1926 bylo představit evropské umění modernismu, design a architekturu prostřednictvím

mezinárodní výstavy moderní divadelní techniky, s níž byl do New Yorku pozván.⁴ Díky příslibu několika možných realizací staveb, které mu byly nabídnuty na základě úspěchu výstavy, byl Kiesler motivován prodlužovat svůj pobyt v New Yorku. Ve výsledku z významnějších projektů sešlo, jeho tvůrčí úsilí a vizionářství bylo považováno za novotvaré a fascinující, ale často také za kuriózní⁵. Budova kina je jeden ze dvou Kieslerových realizovaných projektů staveb.⁶ Formováním modernistického filmového prostoru Kiesler doufal, že jeho nové pojetí projekčního systému, kdy mj. rozvinul prostor do možnosti promítat na čtyři stěny, by mohlo zpopularizovat avantgardní ideály, a tímto způsobem i mobilizovat americkou tržně orientovanou společnost, kterou Kiesler považoval za „geniální ve svém objevitelství“, ale ne v oblasti „výzkumu uměleckých forem.“⁷

1. ÚNOR 1929

Otevření kina společnosti Film Arts Guild bylo plánováno na září roku 1928. Kino se mělo stát „revolučním v oblasti dosavadních filmových prostorů“ zejména díky neotřelému přístupu architekta, který celek budovy, a zejména interiér sálu podmiňoval technologickým zdokonalením a rozšířením projekčního systému, uvedl k projektu ředitel společnosti Symon Gould.⁸ Slavnostní otevření se vůči původnímu plánu odehrálo až po devíti měsících stavebních prací v pátek 1. února roku 1929.⁹ Publikum během prvního večera charakterizoval reportér *New York World* jako „výběrovou společnost ve srovnání s podobnými událostmi“, které se ve městě odehrávaly.¹⁰ Mezi hosty byli z tiskových zpráv a novinových článků avizováni spisovatelé Theodor Dreiser a John Dos Passos, filmový režisér D. W. Griffith, skladatel a hudebník George Gershwin, filantrop a mecenáš umění Otto Hermann Kahn, politický komentátor a filozof Walter Lippmann, herečka Rosamonda Pinchot, výtvarník Alexander Archipenko a mnoho dalších.¹¹ Celková kapacita kina byla necelých pět set míst,¹² což v kontextu dobových kinopaláců řadilo sál mezi „malá kina“,¹³ jejichž velikost se pojila i s odlišným programem od několikatisícových paláců určených pro masu a hollywoodskou produkci.

Projekce k otevření „černobílého kina“ byla vystavěna z pásma pěti filmů, které podle novinářské odezvy nepřekračovaly průměrnost evropské a americké produk-

ce hraných a experimentálních filmů. Výjimku tvořil celovečerní sovětský film *Dva dny* George Stabojvova, ve kterém ovšem americké publikum postrádalo „stávkovací filmový efekt“ raných ruských a sovětských filmů, čímž nebyl filmu vytýkán jen důraz na individuálnost, ale i absence rapidmontáže – reportér *Herald Tribune* si například ve svém sloupku stěžuje na přílišnou pomalost pohybu v záběrech a zaujme ho až „sice nesmyslné“, ale kruté zabití psa.¹⁴

Večer byl zahájen „únavným monologem“ Theodora Dreisera, který pronesl řeč ironicky glosovanou jako „delší než sama *Americká tragédie*“.¹⁵ Předtočenou rozpravu směřoval k fenoménu malých kin, ale věnoval se také vlastní pozici v uměleckém světě. Monolog plynul na pozadí spisovatelovy statické portrétní fotografie, přičemž Dreiser „bědoval nad tím, co nazýval hollywoodskou ‚absurdností‘ scénářů a velkou nadějí vkládal do aktivit podobných Film Arts Guild“.¹⁶ Se snahou o humor následovala série záběrů výřečného impresária večera, ředitele Symona Goulda, který se na záběrech pohyboval v kancelářském prostředí kinaře nebo s příznačností filmového distributora držel celuloid v ruce. Z pozice ředitele a obdivovatele evropského modernismu „prohovořil“ podle svědků „necelou míli filmového materiálu“¹⁷ a neskrýval nadšení nad novým kinosálem. Již během otevření kina mluvil o možnosti, že by budoucnost v dalším vývoji „malých kin“ mohla být skryta právě v „experimentu“, který navrhl Frederick Kiesler, jehož osobnost a vizionářství bylo pro Goulda garancí doslovně transatlantického importu evropského modernismu do USA.

ČERNOVICE, VÍDEŇ

Představitel evropské avantgardy vídeňský designér, architekt a vizuální umělec Frederick Kiesler se narodil na úpatí Karpat v rakousko-uherském městě Černovice (dnešní Ukrajina) v roce 1890. Za svého života uváděl rozličné roky narození a za město si zřejmě pro větší kosmopolitnost v životopisech volil Vídeň, kde pobýval od roku 1908 na studiích vídeňské techniky. V hlavním městě monarchie nedostudoval, neukončil studium malířství a tiskařství.¹⁸ V jedné z životopisných poznámek je Kiesler charakterizován jako „extrovertní proselyta“, a taky jako „člověk manipulující s publicitou ku prospěchu svých závěrů“,¹⁹ o čemž může svědčit například

nikde evidovaná praxe u Adolfa Loose. Ta mohla být přísunem informací vedle prostoru Café Museum, kde Kiesler vstřebával vliv „totální architektury“ a „zločinnosti ornamentu“ moderny.

Výrazným počinem během vídeňského období je vůbec první Kieslerova divadelní realizace, kterou vytvořil na žádost berlínské scény na Kurfuerstendamm. V roce 1922 navrhl scénografii k „robotické“ divadelní hře Karla Čapka R.U.R. (1920). Využil zadní filmové projekce, proto-televizního zařízení a pohyblivých mechanismů otevírajícího se kruhového plátna, které bylo součástí chodu akciové továrny Rossumových Univerzálních. Estetika elektro-mechanické scénografie k Čapkově hře bývá popisována jako Kieslerovo konstruktivistické „vizionářství“, které předjímá nebo koresponduje s mechanismy scén navržených například Fernandem Legérem pro sci-fi film *L'Inhumaine* (1923) Marcela L'Herbiera nebo s designem města a televizního vysílání Otto Hunteho pro *Metropolis* (1927) Fritze Langa.²⁰

„Při uvedení hry R.U.R. se mi poprvé naskytla příležitost použít v divadle pohyblivý obraz namísto malovaného pozadí, a dokonce televizi v tom smyslu, že uprostřed jevištního pozadí byl umístěn velký čtvercový panel, který bylo možné otevřít dálkovým ovladačem. Když ředitel továrny na lidi zmáčknuv v rámci hry tlačítko na stole, panel se otevřel a diváci spatřili dvě lidské bytosti, které se odrážely pomocí soustavy zrcadel ze zákulisí. (...) Byla to docela dobrá iluze, protože za malou chvíli vstoupili na jeviště ti samí herci v životní velikosti.“²¹

„Tato modernost se velmi zamlouvala“ zakladateli časopisu *De Stijl* Theo von Doesburgovi, který „věřil v pokrok za každou cenu“, uvádí Hans Richter, kterého naopak scéna pro roboty „nechala spíše chladným.“ Zajímalo ho ale setkání s v té době neznámým designérem.²² Kiesler se v roce 1923 stává nejmladším členem okruhu umělců kolem *De Stijl*, o jeho dalších scénografických počinech se píše ve spřízněném časopisu *G* (*Gestaltung - forma*), tvořeného okruhem tvůrců kolem El Lissitzkého, Vikinga Eggelinaga, Hanse Richtera a Wenera Graeffa.

TECHNIKA A FILM

Frederick Kiesler se stal součástí širší evropské umělecké avantgardy definované zejména konstruktivismem. Během působení ve Vídni se etabloval architektonickým pojetím a organizací mezinárodní výstavy divadelní techniky *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*,

kteřá proběhla ve vídeňském Konzerthausu v září roku 1924. Na základě úspěchu výstavy, na popud rakouské vlády a Josefa Hoffmanna, byl Kiesler přizván k prezentaci Rakouska na výstavě *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* v roce 1925 v Paříži. Zde sestavil „nekonečný“ systém elementů města *Raumstadt* (Prostorové město), kterým si získává uznání a přispívá k redefinici například kompozičních východisek De Stijl. V Paříži se setkal mj. i s Jane Heapem, redaktorem amerického magazínu o avantgardní tvorbě *The Little Review*, na jehož popud byl v následujícím roce pozván i s výstavou do USA.

Prvotní úspěch vídeňské výstavy spočíval v Kieslerově systematickém uchopení tématu, kdy vedle výstavní instalace s novotvarým závěsným systémem *Leger und Träger* (instalační systém horizontálních a vertikálních stojanů *L se nerovná T*) a spirálovitou divadelní scénou *Raumbühne* (Prostorová scéna) Kiesler koordinoval i doprovodný program, přičemž těžil ze svých kontaktů mezi avantgardními tvůrci a teoretiky. Slovníkem „festival studies“ a „muzejních animací“ se jednalo se o historickou obdobu multimediálních festivalů vizuálního umění nebo muzejních sympózií. Mezi přednášejícími teoretiky a umělci byl například Theo von Doesburg, Béla Balázs, Alexandr Tairov a Vsevolod Mejerchold, Filippo T. Marinettiho nebo Fernand Legér.²³ Ten ve Vídni premiérově uvedl během zahájení výstavy „filmovou kompozici“ *Mechanického baletu*,²⁴ Ludwig Hirschfeld Mack odehrál zase svůj světelný koncert přímo na Kieslerově spirálovité „prostorové scéně“, ta měla nahradit tradiční divadelní kukátko a uvést divadelní akci mezi lidi a umožnit proměnu prezentace různých umění včetně projekce filmu. Spirálovitý tvar scény byl jedním z prvních realizovaných návrhů, které předeslaly Kieslerovo téma *nekonečna v pohybu a čase prostoru* prezentace. Filmové umění bylo během „sympózia“ a výstavy nahlíženo jako technologický nástroj a nová forma umění. Estetické kvality byly nacházeny v nenarativních experimentech z řad avantgardních tvůrců. Společně s premiérou *Mechanického baletu* byl odpromítán výběr několika dalších avantgardních snímků, které se staly obecněji součástí Kieslerových tvůrčích a organizačních aktivit, například i na výstavě v New Yorku.²⁵

Rozsáhlý systém dopravních komunikací se vztlínající párou a tkanivem všudypřítomného metra musel patřit k silným vizuálním vjemům z industrie a urbanismu nového města ve srovnání s evropskými metropolemi „bulvárů a ringů“. Fredericka Kiesler „připlul vstříc masovému účinku pohoří budov“ v lednu roku 1926.²⁶ Rytmus a světla amerického velkoměsta, které řešilo během 20. let problém přílišného zahušťování života v urbanistické mřížce mezi výškovými budovami mrakodrapů Manhattanu, nezanechalo v počátečních letech vliv na případnou proměnu modernistických východisek, která Kiesler aplikoval ve svém eklektickém stylu. Nepodléhá tak průmyslové fascinaci nad estetikou struktur stojů a cílenému racionalismu. Ve stavbě kina, ve schránce budovy kina, stroze přeformulovává východiska neoplasticismu, která přetavuje do designu projekce v kvadratickém prostoru budoucnosti.

V období příprav filmového prostoru byl na čas zaměstnán v architektonické kanceláři jednoho z vizionářů Manhattanu a jeho urbanismu, Harveyho Wileyho Corbetta. Kiesler se poprvé setkal se zadavatelem stavby kina Symonem Goudem již v roce 1926, kdy se spolupodílel na založení společnosti Film Association. Ta se měla starat o projekce avantgardních filmů v New Yorku a sdružovala několik aktérů zabývajících se filmovou distribucí.²⁷ Souhra náhod, která vedla k setkání Kieslera s Gouldem, se odvíjí od osoby Jane Heapa, redaktora avantgardního magazínu *The Little Review*, který Kieslera do USA pozval a byl i členem rady Gouldovy společnosti. Novináři byl v souvislosti s otevřením kina Kiesler označován za vědce a architekta v jedné osobě.²⁸

KAMERA, OKO, RAKEV, ŽALÁŘ

V New Yorku v roce 1929 fungovaly řádově desítky až stovky kin v podobě prostých nickelodeonů, malých sálů a filmových paláců s několika tisícovou kapacitou. Kiesler projektoval filmový prostor se zaměřením na technologickou jedinečnost filmu, v návrzích interiéru vyšel ze základních geometrických tvarů, mechanismu kamery a fyziologie zraku a sluchu. Soustředil se doslovně na smysly podněcující konstrukci prostoru, kdy rozvíjel návrh projekce na čtyři stěny, zrušil pro-

scénium i princip klasické divadelní a kabaretní opony. Jeho ovlivnění neoplasticismem a konstruktivistické zaměřením na účelnost designu bylo hlavním východiskem, jak pojmout celek budovy kina. Ten ve výsledku působil velmi stroze, až racionálně vědeckým rozvržením „filmové abstrakce a rytmu“ do prostoru.

Slogany na plakátu, navrženého Davidem Turetem ve stylu karteziánských průniků linií prostoru De Stijl, jsou výrazem nejen reklamy, ale vyjadřují velmi otevřeně i základní ideu a víru v proměnu filmového prostoru v absolutní avantgardní zážitek a filmovou událost, která spočívala v syntéze světla, tmy, zvuku a ticha. Heslovitě plakát „domu stínu – ticha“ lákal na „první 100% kino – unikátní design – radikální formy – originální projekci“. Filmový prostor se Symon Gould s Kieslerem nebrání označit za „kvintesenci filmu“ a v přeneseném významu využít Aristotelova pojmu páté jsoucnosti, která zde nabývá významu pohybu v rámci forem „nového“ filmového umění či ještě obecněji jako „pohybu“ univerzálním uměním. Reklamou byla utužována utopická představa o ideálu filmového prostoru jako místu duchovní harmonie a řádu totálního díla.

Bohužel většina novotvarých principů a technologických nástrojů, které Frederick Kiesler připravil pro filmový „gesamtkusntwerk“, nebyly Symonem Gouldem plně nebo vůbec využity. Projekt vícenásobné projekce provozovatel ani technicky nezajistil a nedokončil pořízením promítaček. Kieslerovo první „100% modernistické kino postavené v USA“ bylo diváky i tiskem přijato veskrze kladně. Nejčastěji byla odhalována formalistická východiska odvozená od technologie filmu: „tvar auditoria vzbuzoval dojem pobytu uvnitř kamery a sledování filmu skrze čočku“.²⁹ Obecně sdílené bylo překvapení nad strohostí, temnotou, jednoduchostí a reduktivním přístupem k celkové architektuře budovy kina.

V odezvě na prostor byla i mnohá připodobnění, která podhalují pestrost reakcí nad designem kinosálu, patrné je cynické glosování, které se nese v duchu scénografických nebo cinefilních opisů. „Někteří trvali na skutečnosti, že jde o interiér rakve; padl i názor, že se jedná o jednu z podzemních mučírén Ivana Hrozného, pro další okruh návštěvníků šlo o chodbu do zvláště bezútěšného žaláře.“³⁰ Expresivnost ve výrazu prostoru

je shledávána v podobnosti s prostředím somnabulního dr. Caligariho.³¹ S ohledem na únorový termín otevření se objevují i poněkud přímočařejší reakce fyziologického rázu, které odkazují na pobyt v „modernistické ledniče.“³²

MALÁ KINA

Společnost Symona Goulda Film Arts Guild vzešla z hnutí „malých kin“, které v USA fungovalo od počátku 20. let 20. století a navazovalo na příklady evropských sítí menších filmových sálů (například francouzských „ciné clubs“).³³ Hnutí tvořila komunita distributorů využívajících pronajatých, často původem malých divadelních prostorů. Programová skladba byla zaměřena zejména na evropskou produkci, a obecněji i na krátké a amatérské filmy. V rámci „malých kin“ posléze začínají vznikat i pravidelné projekční programy organizované jednotlivci a posléze sdruženími podobnými Film Guildu. Produkce amerických experimentálních filmů byla spíše doplňkem „evropských“ programů. Historik filmu Jan-Christopher Horak (1996) popisuje přístup amerických filmařů a charakterizuje jej jako amatérský a diletantský, přičemž až historicky byla tato tvorba označena za počátky americké avantgardy.³⁴

V programové brožuře k otevření kina Film Guild Cinema spisovatel Theodor Dreiser vyjádřil své sympatie s „malými kinosály, které jsou oním přístavem americké i evropské produkce, úsilí amatérů a experimentálních filmařů, jejichž zájem o projekci, jako o druh umění je přímo od srdce.“³⁵ Dreiserova vlídná slova k amatérům a experimentálním filmařům do jisté míry předznamenala i postupné vysychání prvního zálivu americké avantgardy. Postupný zánik šíření programů a existence malých kin byl důsledkem náročné programové skladby, složené z ne vždy nejzajímavějších filmů, která postupně ztrácela punc své zaoceánské exotičnosti. S koncem 20. let je zmiňován rostoucí nezájem a přesycení evropskou filmovou produkcí, Gouldově společnosti je například vytýkána distribuce velkého množství ruských filmů.³⁶

V komentovaném výčtu několika světových *klubů přátel filmu* Alexandr Hackenschmied (1930) o Film Arts Guild míní, že „není docela nezávislou“ společností, což svědčí o „obrazu“ Gouldových aktivit za oceánem.³⁷ Gould

nabízel kopie filmů malým kinům i komerčním provozovatelům velkých paláců. Podle mnoha svědectví se žádný zisk nikdy nedostal zpět k filmařům.³⁸ Důvodem nezprovoznění filmového prostoru Film Guild Cinema byly zřejmě finanční problémy, se kterými se Symon Gould neustále potýkal.³⁹ Pátrání po Gouldovi v kontextu jeho kinařské a distribuční činnosti bylo od 30. let téměř bezpředmětné.⁴⁰ Do veřejného povědomí se vrací až jako zakladatel Americké vegetariánské strany v roce 1948, za kterou dvakrát kandidoval i na prezidenta USA v letech 1960 a 1964.

VELKÉ PALÁCE

Čtyřicet ulic na sever od Film Guild Cinema se ve stejném období příprav a stavby kina plánuje nová Metropolitní opera v obklopení „totemů“ Rockefellerova centra. V důsledku krachu na burze a hospodářské krizi opera nebyla nikdy postavena, Rockefeller přesto vystavěl své podnikové impérium i s centrem pro zábavu. Divadlo, koncertní sál a kino v jednom, prostor Radio City Music Hall, otevřen v roce 1932 v režii provozovatele filmových paláců Samuela L. Rothafela aka Roxyho,⁴¹ s kapacitou pro 6000 diváků. Jedná se o jeden z posledních opravdových paláců zábavy, který byl zprovozněn i po krachu na newyorské burze.

Zatímco projekt Kieslerova vizuálně střídmého až „nehezkeho“⁴² filmového prostoru byl určen pro projekci světla, stínu, tmy a ticha, v Americe se na konci 20. let 20. století otevírá ještě několik blyštících se filmových paláců zrcadlících vkus zadavatelů, který modelovala fantazie architektů. Ti neváhali v prostorových spektaklech historismu kombinovat styl francouzské dvorní architektury, barokních kostelů s ornamenty orientálních minaretů a měřit či rytmem pohupování benátských gondol. Během 20. let stropy některých z paláců začínají vypadat jako noční obloha s plujícími oblaky a problikávajícími hvězdami, které zastíňují svým jasnem i samotné projekční plátno schované za sloupovým chrámu lidové zábavy. Příkladem jsou velkolepé interiéry architekta Johna Ebersona, mezi jinými Majestic Theatre (1922) v Houstonu, kde aplikuje „atmosferický styl“. Kina vypadají jako zahrady nebo pouliční budovy s okny a balkony plnými květin.⁴³

Slovníkem kritika ornamentu Adolfa Loose „čím nižší kultura, tím významněji vystupuje ornament“.⁴⁴ Sociální zrovnoprávnění během pobytu v prostorech odvozených od aristokratických staveb a směrů popisuje architekt George Rapp, kina jsou jako „svatyně demokracie, kde nejsou privilegovaní a bohatí třou ramena s chudými“.⁴⁵ Provozovatelé usilovali o budování atmosféry na principech nápodoby a ujištění masového diváka, že se jim dostává stejného a společně sdíleného zážitku. Architektura těchto prostorů zdůrazňovala „důstojnost a laskavost“, svým často až sakrálním interiérem byla „jen krok od zapalování svíček.“⁴⁶

1

BOLITHO, William. It's Not So Easy. *New York World*, 1929.

2

Béla Balázs popisuje ve svém textu Filmová kritika! městskou situaci v roce 1922 ve Vídni, kdy napočítal 180 kin s průměrnou kapacitou 450 míst promítajících film každý den. „Pokud bude kino zaplněno ze tří čtvrtin, tak to znamená 200 000 lidí každý den.“ Balázs ilustruje tímto příkladem „sociologický fakt“, přičemž postrádá v dobových médiích a obecně v pojetí nového „lidového“ denomenu adekvátní filmovou kritiku.

Srov. Tamtéž, s. 55.

BALÁZS, Béla. Film Criticism! [1922]. *October*, č. 115, zima 2006, s. 55.

3

BALÁZS, Béla. Podstata filmu. [1924]. In: BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis, 1963, s. 9.

4

Na základě úspěchu výstavy divadelních technik ve Vídni a v Paříži je Kiesler pozván několika organizacemi (mj. časopisem o avantgardní tvorbě *The Little Review*, The Theater Guild ad.) do Ameriky, aby zde svůj koncept výstavy představil - *International Theatre Exhibition*, 27. 2. - 22. 3. 1926.

5

Projekt multifunkčního centra v Brooklyn Heights byl zadavatelem odřeknut, Kiesler byl z finančních důvodů nucen zůstat v New Yorku i se svou první ženou Stefi. Postupně získává drobné zakázky mj. modernistických výloh obchodů. V rámci prvního roku pobytu v USA (1926) si mění německé křestní jméno Friedrich na angloamerickou obdobu Frederick.

6

Celoživotní téma *nekonečného domu - nekonečného prostoru*, které Frederick Kiesler rozvíjí od roku 1922 až do své smrti v roce 1965, aplikuje zejména v scénografických realizacích pro divadla, opery, v designu výstav, pedagogické činnosti a v samostatné umělecké tvorbě. V dubnu roku 1965 je v Jeruzalémě slavnostně otevřen komplex stavby pro svítky z mrtvého moře The Shrine of the Book, který Kiesler navrhl společně s Armandem Bartosem. Vedle kina Film Guild Cinema se jedná o jediný postavený projekt. V textu Neila Levina o autenticitě stavění nikdy nepostavených projektů budov z roku 2008 je zmínka o snaze postavit podle dochované dokumentace jeden z nerealizovaných Kieslerových návrhů, jedná se o Grotto for Meditation z roku 1963.

Srov. LEVINE, Neil. Building the Unbuilt: Authenticity and the Archive. *Journal of the Society of Architectural Historians.*, r. 67, č. 1, březen 2008, s. 16.

7

KIESLER, Frederick. Building a Cinema Theatre. p. 53_ v souboru media FGC

8

Parafráze citace Symona Goulida je přejata z programového letáku společnosti Film Arts Guild z května roku 1928.

Film Arts Guild presents American Premiere "The Light of Asia". New York, 1928. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

9

Jednalo se o projekci určenou pro pozvanou společnost a k samotnému zpřístupnění kina veřejnosti dochází o měsíc později, zřejmě na konci března roku 1929. Informace je z pozvánky připravené architektonické kanceláře Decithe, datované 6. 3. 1929, kde je uvedeno, že budova má být tímto datem dokončena. Součástí pozvánky jsou citace z tisku k únorovému slavnostnímu otevření. Historicky žádné poznatky, kromě této pozvánky, k druhému veřejnému otevření v dokončeném prostoru projekce neexistují.

Srov. *Film Guild Cinema, Frederick Kiesler*. [pozvánka]. New York: 6. 3. 1929. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

10

BOLITHO, William. It's Not So Easy. *New York World*, 1929.

11

Mezi dalšími pozvanými, kteří potvrdili svou účast, byla Princess George Matchebelli, H. L. Mencken, Lee Simonson, Harry Hanse, Fannie Husrs, Count Serge Orloff, Deems Taylor, rakouský konzul ad.

Srov. New Film Guild Cinema Built on Modernistic Lines Opens Tonight. *Exhibitors Daily Review*, 1. 1. 1929; Film Guild Cinema Opens. *New York World*, 3. 2. 1929.

12

V novinovém článku z března roku 1929 se uvádí konkrétní číslo 485 míst.

Srov. FOX, Douglas. The Film Guild Cinema. *Exhibitors Herald-World*, 16. 3. 1929.

13

Fenomén a hnutí tzv. „malých kin“ se rozvíjel od počátku 20. let 20. století. Kina byla nejčastěji zřizována distributory evropských filmů nebo amerických avantgardních a amatérských snímků. Provozovatelé se orientovali na v dnešním významu tzv. nezávislé a umělecké („artové“) filmy.

14

Americká amatérská a avantgardní tvorba byla zastoupena formálně eklectickou adaptací hororu Edgara Allena Poea *Zánik domu Usherů* (1928), který natočil profesí lékař James Sibley Watson Jr. společně s Melvillem Webberem, trikové pasáže byly natočeny s použitím optické kopírky, film byl v následujících letech velmi populární v malých kinech a filmových klubech. Film *Hands* (1928) Stelly Simonovou z Berlína uváděný i pod delším názvem *Life and Love: A Ballet of Hands* (1928) a originálním německým názvem se spoluautorstvím Stelly Simon s Miklosem Bandym *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts*. Originální název ukrajinského celovečerního film z produkce Wufku *Two Days* (1927) v režii Georgije Stabojvoya, podobně jako původ „starodávné“ ruské pohádky „promítnuté v barvě“ *The Frog Princess* se autorovi textu nepodařilo ověřit. Během večera byl promítnut i jeden z raných filmů Charlieho Chaplina *One A. M.* (1916).

Srov. WATTS Jr., Richard. “Two Days“ - Film Guild Cinema. *NY Herald Tribune*, 4. 2. 1929; HOLMESDALE, Jeffrey. At the Film Guild Cinema “Two Days”. *New York World*, 2.5.1929; *Unseen Cinema: Early American Avant-garde Film 1894-1941*. [DVD]. New York: Image Entertainment, 2005.

15

BOLITHO, William. *It's Not So Easy*. *New York World*, 1929.

16

WATTS Jr., Richard. “Two Days“ - Film Guild Cinema. *NY Herald Tribune*, 4. 2. 1929.

17

Z textu novináře Williama Bolitha je zřejmé, že se jedná o zjevnou hyperbolu k sarkastickému zhodnocení projevu Symona Goulda. Pro představu jsem poprosil o přepočítání jednotky délky na časový úsek trvání jedné míle filmu studenty FAMU Františka Týmala a Matěje Strnada, jejichž prezervační projekt „kinoaparat.cz“ se zaměřuje na archivaci a živou historii práce s celuloidovým filmovým materiálem. Při anglické statutární míli (1609,4 m) a 35 mm filmovém materiálu by se mělo jednat o 58 minut a 39 vteřin, což potvrzuje předpoklad nadsázky v Bolithově textu.

Srov. BOLITHO, William. *It's Not So Easy*. *New York World*, 1929.

18

Wiener Technischen Hochschule 1908–1909; Akademie der Bildende Künste, 1910

PHILIPS, Lisa (ed.). Frederick Kiesler. New York: Whitney Museum of American Art, 1989, s. 139.

19

RYLANDS, Philip. The Master and Marguerite. In: Susan Davidson- Philip Rylands (eds.), *The Story of Art of This Century*. New York: Guggenheim Museum, 2004. s. 21.

20

Srov. LAWDER, S. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1974, s. 108–113.

Z přepisu přednášky Frederika Kieslera o použití filmu v rámci scénografie k divadelní hře Karla Čapka R.U.R. V roce 1922. V archivu Yale School of Architecture je přepis datován rokem 1946, přesné datum přednášky není zveřejněno.

Lecture by Frederick Kiesler on his Use of Film in 1922 Production of R.U.R. by Karel Capek. [1947]. New York: Anthology Film Archive, s. 1-3.

V rešerších k biografickému textu, který připravovala Lucy Lippard k výstavě v Guggenheimově muzeu v roce 1964, je tento „osudný večer“ popisován jako setkání v obsazení iniciovaném Theo von Doesburgem, kdy se s Kieslerem seznamuje Kurt Schwitters, Hans Richter, László Moholy-Nagy, El Lissitzky a Werner Graeff, přičemž během večera potkali dalšího tvůrce z okruhu De Stijl Miese van Der Rohe.

Srov. RICHTER, Hans. Koepfe und Hinterkoepfe. 1967. MoMA Archive, New York: Kiesler, 48. Frederik Kiesler Biography. [rešerše Lucy Lippard]. MoMA Archive, New York: Kiesler.

Srov. HELD, Roger L. Endless Innovations: The Theories and Scenic Design of Frederick Kiesler. [ukázky z dizertace]. In: *A Tribute to Anthology Film Archive. Avantgarde Film Preservation Program. An Evening Dedicated to Frederick Kiesler*. MoMA, 19. 10. 1977. New York: Anthology Film Archive, 1977.

„Filmovou kompozicí“ nazvali film *Mechanický balet (Ballét Mécanique)* po premiéře redaktoři v *Neues 8 Uhr-Blatt*. Film byl dílem Fernanda Legér, Dudleyho Murphyho, Man Raye v roli kameramana a amerického skladatel George Antheila, jehož doprovod bohužel nezazněl na vídeňské premiéře, jak poznamenává redaktor deníku *Wiener Morgenzeitung*.

Srov. *Wiener Morgenzeitung*. Vídeň, 28. 9. 1924. s. 14.; *Neues 8 Uhr Blatt*, Vídeň, 25. 9. 1924.

Filmy zařazoval Frederick Kiesler jako součást doprovodných programů v případě obou výstav ve Vídni i v New Yorku. Ve Vídni šlo vedle premiéry *Mechanického baletu* o výběr abstraktních filmů, jejichž původ autor textu dosud neověřoval v archivech (*The Stolen Necklace* francouzský film s tancem geometrických předmětů, americký film *The Two Men of the World* a *Arabella* novela o koni Karl Bruneho), v New Yorku byl filmový program složen z projekce filmu Reného Claira *Le Voyage Imaginaire* (1925) a z berlínského městského filmu *The Street*. Zájem Kieslera o experimentální film byl součástí jeho uměleckých aktivit, zkušenost s médiem se odrážela v prezentacích a přednáškách, návrzích pro divadlo, ale i v technickém řešení architektury výstav i v pozdějších letech například během realizací pro sběratelku a provozovatelku galerie moderního umění Peggy Guggenheim (*Art of This Century*; 1942-1947).

Z archivačního hlediska je zajímavá skutečnost, že kopie několika avantgardních filmů přivezl podle dochovaných dokumentů z Evropy do New Yorku právě Kiesler. V dubnu roku 1937 posléze nabídl *Rhythmus* Hanse Richtera, *Diagonální symfonii* (1924) Vikinga Eggelinga a *Excelsior-Reifen* Waltera Ruttmanna knihovně Muzea moderního umění v New Yorku. Nabídka byla „promyšlena, ale ne akceptována“. Eggelingův film byl přijat jako dar, kdy byl zařazen Kieslerovův dodatek desetiřádkové sekvence titulků s vysvětlením a historickými údaji. Zřejmě originál filmu *Mechanický balet*, ještě se slepkami zřejmě z vídeňské premiéry, byl objeven deset let po Kieslerově smrti v roce 1975 jeho druhou manželkou Lillian ve skříňce v Kieslerově pozůstalosti. Nitrátová kopie v téměř dokonalém stavu se dochovala společně s kolorovaným reklamním filmem Waltera Ruttmanna na pneumatiky *Excelsior - Reifen*. O prezervaci obou snímků se postaral newyorský Anthology Film Archive v čele s Jonasem Mekasem, kterého Lillian Kiesler oslovila. Anthology Film Archive od roku 1970 rozvíjel prezervační fond a program na restaurování děl avantgardních a experimentálních filmařů.

V radiovém rozhovoru mezi Lillian Kiesler, Jonasem Mekasem a moderátorkou Judith Vassalo zazněl i Mekasův podrobnější rozbor kopie *Mechanického baletu* a archivačně - prezervačních postupů. „Kopie obsahuje více materiálu než jakákoli jiná verze, která koluje, ale jako záhada se jeví skutečnost, že některé části jsou kratší než dosud známá verze. Jedná se na-

příklad o sekvence z 40 filmových okýnek, ale na nalezené kopii jde například jen o 38, je ovšem patrný střih a slepka, tak je pravděpodobné, že Kiesler přivezl první verzi, kterou šířil Legér. A dosud známé kopie jsou možná prací Dudleyho Murphyho, ale to já nevyřeším. Nejsem historik, ale archivář. Zajímá mne hlavně prezervace a vědomí, že filmy nezmizí a zůstanou zde pro další generace. Osobně si myslím, že cokoli krásného by mělo mít možnost zůstat pro ostatní, aby si taky užili. To je smysl archivování, a to jak se archivář odlišuje od historika.“

Kieslerův zájem o experimentální film neustal ani během 30. - 60. let, kdy navštěvoval projekce Mayi Derenové, Hanse Richtera, v jeho filmu *8x8* (1956) ztvárnil roli Minotaura. Byl v úzkém kontaktu s umělci a filmaři jako Joseph Cornell, Robert Rasuchenberg nebo John Cage, podporoval údajně jako jeden z prvních filmovou tvorbu Andyho Warhola. Podle vzpomínek Lillian Kiesler šlo dokonce o Kieslerův impuls, který přivedl Warhola k natáčení filmů tak, aby v sériovosti obrazů začal časosběrně vrstvit i monolity filmů. „Byl to Kiesler kdo poznamenal: *Well, why don't you frame, frame, frame, frame into films.* A bylo to Andyho ... *oh*, velmi si rozuměli, dodává Lillian Kiesler a popisuje sladké menu se Sacherem a cookies, které Kiesler Warholovi servíroval při návštěvách.“

Srov. Přepis rádiového rozhovoru mezi Lillian Kiesler a moderátorkou Judith Vassallo. WUHY-FM, Music for the New Age. Philadelphia, Pennsylvania: 6. a 13. května, 1976, kotouč. 1 a 2. The Museum of Modern Art Archive, NY: Kiesler, 17; HELD, Roger L. Endless Innovations: The Theories and Scenic Design of Frederick Kiesler [ukázky dizertace]. In: *A Tribute to Anthology Film Archive. Avantgarde Film Preservation Program. An Evening Dedicated to Frederick Kiesler.* MoMA, 19. 10. 1977. New York: Anthology Film Archive. 1977.

26

KOOLHAAS, Rem. *Třešticí New York/ Retrokativní manifest pro Manhattan.* Praha: Arbor vitae, 2007, s. 90.

27

Jednalo se propojení aktivit Josepha Fleishera, Michalaelda Mindlina a Symona Goulda.

Srov. HORAK, Jan – Christopher. The First American Film Avant-Garde. In: DIXON, Wheeler Winston-FOSTER, Gwendolyn Audrez (eds.). *Experimental Cinema. The Film Reader.* London: Routledge, 2002. s. 25.

28

JAMES, Rian. Rverting to Type. *Brooklyn Eagle*, 8. 2. 1929.

29

Film Guild Would Prove Interior Decorations Are Only Secondary. *Dayton*, Ohio, 3. 2. 1929.

30

A Cinema Moderne. *The New York Sun*, 2. 2. 1929.

31

HOLMESDALE, Jeffrey. At the Film Guild Cinema “Two Days”. *The World*, 2. 5. 1929.

32

WATTS Jr., Richard. “Two Days” - Film Guild Cinema. *NY Herald Tribune*, 4. 2. 1929

33

V roce 1927 bylo v USA nejméně devatenáct tzv. malých kin (Little Cinema) rozmístěných většinou ve větších městech, na tehdejší poměry šlo o menší sály s kapacitou okolo pětiset míst. Srov. GUZMAN, Anthony. *The Exhibition and Reception of European Films in the United States During 1920s.* [dizertace]. Los Angeles: University of California, 1993.

34

Srov. HORAK, Jan – Christopher. The First American Film Avant-Garde. [1996] In: DIXON, Wheeler Winston-FOSTER, Gwendolyn Audrez (eds.). *Experimental Cinema. The Film Reader.* London: Routledge, 2002. s. 19 - 21.

35

Program k otevření Film Guild Cinema k datu 1. 2. 1929, New York Public Library, performing Arts Library, Lincoln Center, New York.

36

Srov. HORAK, Christopher - Jan. [1996]. s. 24.

37

HACKENSCHMIED, Alexander. Nezávislý film-světové hnutí. [1930]. In: SCZEPANIK, Peter – ANDDĚL, Jaroslav (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: NFA, 2008, s. 252.

38

Kopie jednoho z nejslavnějších filmů americké avantgardy Paula Stranda a Charkese Sheelera *Manhatta* (1921) na čas zmizely po projekcích v roce 1926, kdy je spravoval Symon Gould. Další z významných filmařů tohoto období Rober Florey zase zmiňuje přijetí nabídky distribuce jeho experimentálních filmů v zahraničí ze strany Gouldovy společnosti, a od roku 1929 o Gouldovi neslyšel a neobdržel ani peníze a ani mu nebyly vráceny negativy a kopie.

Srov. HORAK, Christopher - Jan. [1996]. s. 25.

39

Komentář z rozhovoru s Kieslerem z roku 1961.

Srov. CREIGHTON, H. Thomas. Kiesler's Pursuit of an Idea [rozhovor]. *Progressive Architecture*, červenec 1961, s. 121.

40

V roce 1950 se zaměstnanec Muzea moderního umění v San Franciscu se snažil během příprav filmového pásma oslovit Goulda ve věci existence několika kopií amerických avantgardních filmů, Gould odepsal na hlavičkovém papíře, původní společnosti, že rád projde archiv za manipulační poplatek 25\$.

Srov. HORAK, Christopher - Jan. [1996]. s. 25–27.

41

Provozovatelé začali určovat i způsoby filmové projekce. Roxy jako jeden z prvních producenty pracovat s propojováním zábavy, hudby a filmu v rámci budování a provozu velkolepých filmových paláců (katedrál), ve kterých byl film na programu snouben s vůní pudru tanečnicků synchronně se pohybujících v doprovodu hudby. Ta podle Roxyho měla interpretovat akci a zvýraznit tak němý film, který mu připadal monotónní.

42

WATTS Jr., Richard. "Two Days" - Film Guild Cinema. *NY Herald Tribune*, 4. 2. 1929.

43

MORRISON, Craig. From Nickelodeon to Picture Palace and Back. *Design Quarterly* 93, *Film Spaces*, Walker Art Center, 1974, s. 6–18.

44

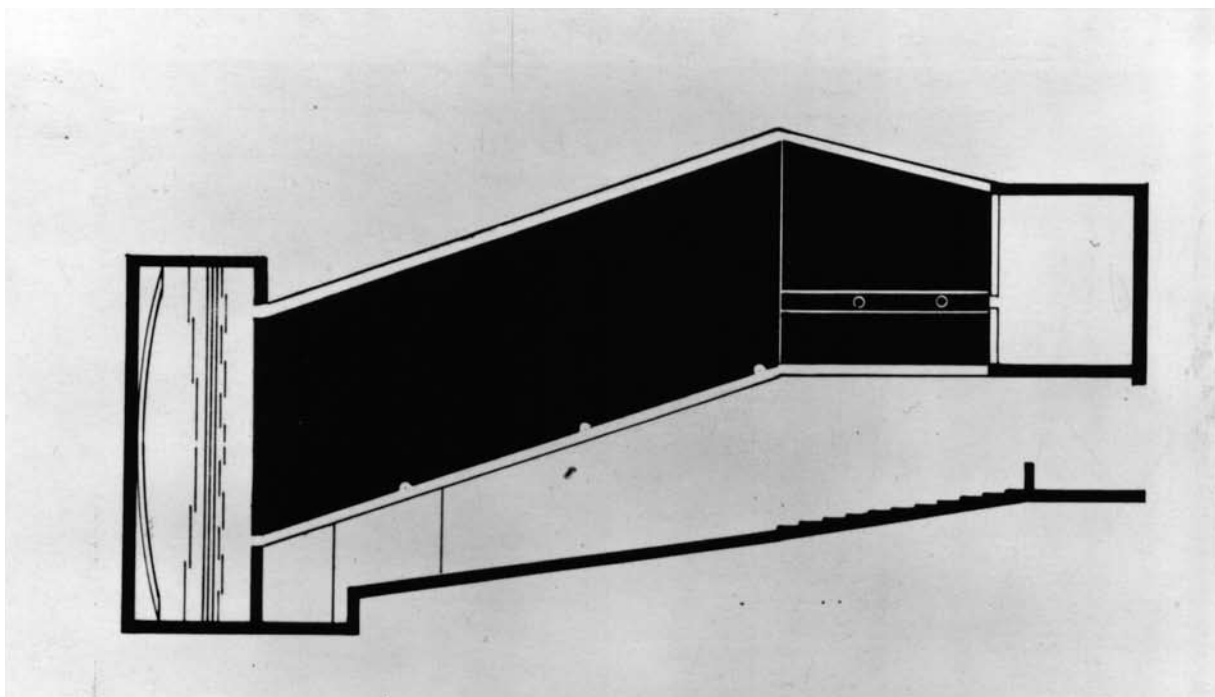
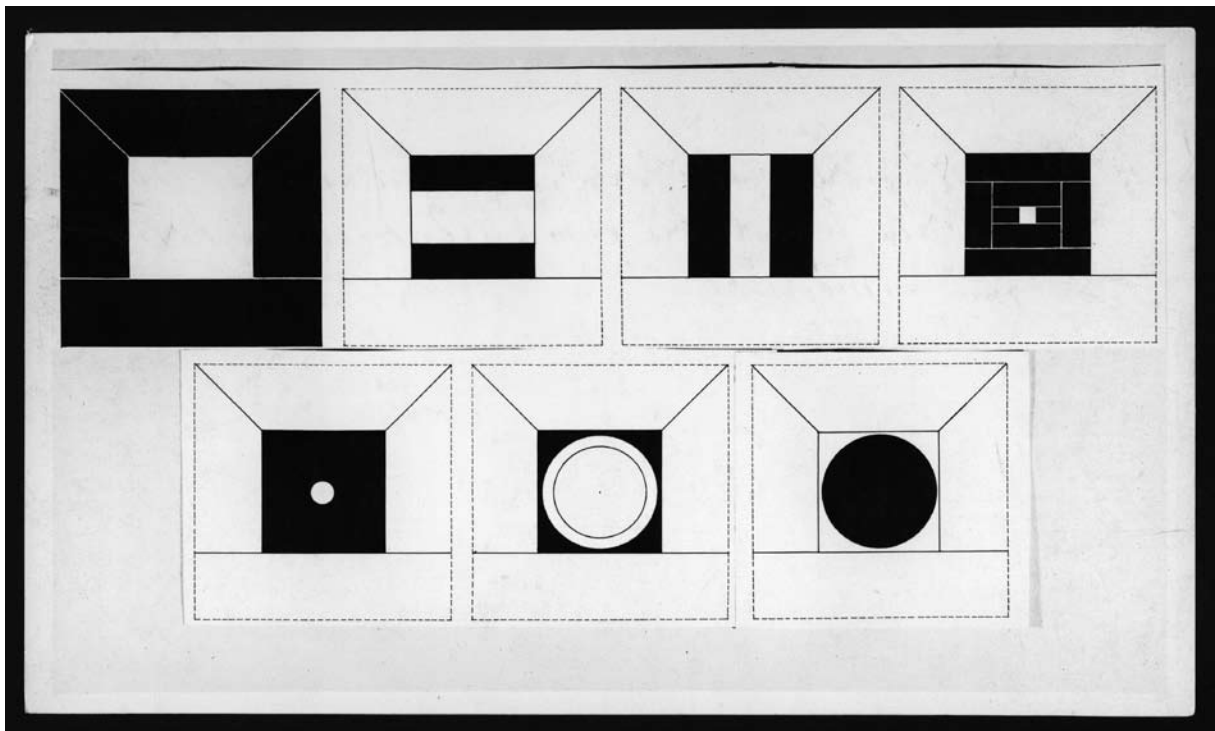
LOOS, Adolf. Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin! In: Týž. *Řeči do prázdna* [1929]. Kutná hora: Tichá Byzanc, 2001, s. 95.

45

MORRISON, Craig. From Nickelodeon to Picture Palace and Back. *Design Quarterly* 93, *Film Spaces*, Walker Art Center, 1974, s. 6–18.

46

KRACAUER, Siegfried. Kult der Zerstreuung [1926]. In: Týž. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt nad Mohanem, 1962, s. 311–317; *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard Uni. Press, 1988, s. 95.

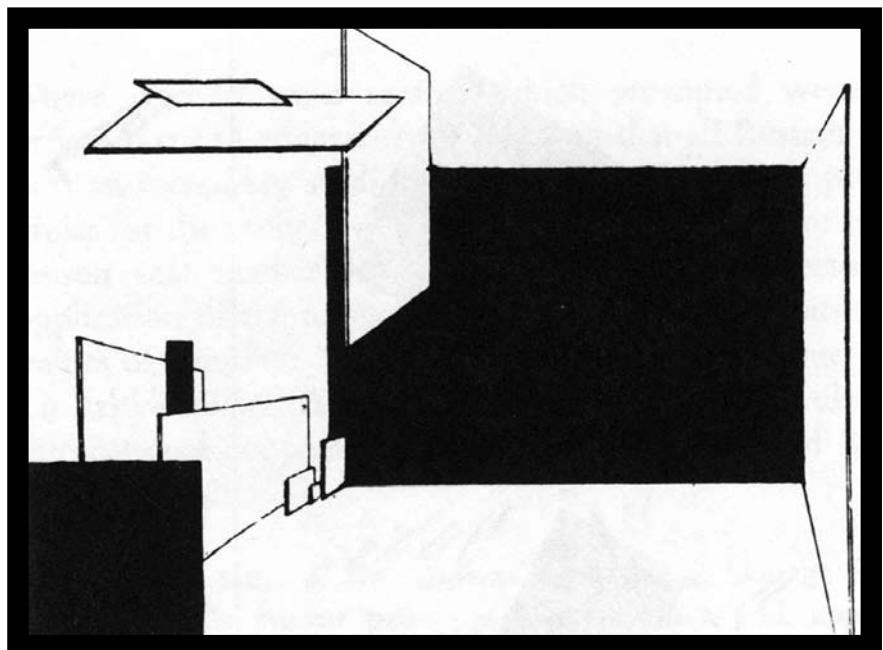


FREDERICK KIESLER, STUDIE K PROJEKTU FILMOVÉHO PROSTORU

New York 1927-28

HANS RICHTER, FILMMOMENTS

1923





FREDERICK KIESLER, FILM GUILD CINEMA

New York 1929 (foto: Ruth Bernhard)

„Z historického hlediska bychom měli ‚nickelodeon‘ považovat za jediné opravdové kino, které kdy k filmu patřilo. Nebylo sice pro toto nové umění zdaleka kinem ideálním, mělo však všechny zásadní vlastnosti budovy, jejíž architektonická i psychologická konstrukce odpovídala filmovému plátnu. Jak se z pohyblivých obrazů postupně stával ‚velký byznys‘, začal se film plynule a přirozeně vzdalovat od své ‚kolébky‘ a nechával si stavět čím dál honosnější sídla, která v sobě snoubila a velebila veškerou nádheru všech typů divadel a sálů od starého Řecka až do dnešní doby, v níž se stavba budovy navržené speciálně pro tento druh umění stává jednoznačnou estetickou nutností. Taková budova však dosud nevznikla a do dnešního dne nebyla ani navržena.“¹

SEYMOUR STERN, 1927

Budova kina Film Guild Cinema měla téměř pravidelný čtvercový tvar. V rámci urbanistického rázu ulice patřila mezi nižší stavby a svým estetickým novotvarem, způsobeným černobílým průčelím, vyčnívala mezi ryze cihlovými neoklasicistními stavbami. Povrch fasády byl popisován jako hladký a jiskřivě černý, dělený výraznými bílými liniemi z betonových hranolů,² které členily v pravouhlé kompozici poměrně nepravidelné pásy oken. Kiesler budovu navrhl v intencích holandského neoplasticismu se vzorem v rotterdamském Café De Unie (1925).³ Vchod a kuloáry kina pokračovaly v černobílém vidění filmové technologie, modifikovaném v minimalistickou hru nepravidelných geometrických linií a forem vyskládaných z černých a bílých kachlí. Dveře do kina i do filmových prostor byly široké, s malými kovovými úchytkami, podobné bezpečnostním dveřím. Prostředí předsálí bylo sestaveno z několika divanů a malých hranatých stolků ve snaživě moderním stylu Karpen & Brothers Furniture.⁴ Tmavý filmový sál s pravidelným hledištěm a stříbrným stropem byl na bočních projekčních stěnách dělen diagonálou ubíhající směrem k dominantě prostoru, kterou bylo projekční plátno. Diagonála rozdělovala stěnu na spodní tmavě modrou část a horní černý prostor, jenž byl potažen látkou určenou k světelné projekci. Možná překvapivou se jeví jedna ze zpráv o decentním nasvícení do různých a modrých tónů,⁵ které kolorovaly prostor před projekcí.

V Kieslerově bodovém popisu návrhu Film Guild Cinema z roku 1927⁶ byl stanoven hlavní cíl: „stavba pro světelné

– a zvukové – vlny (žádné divadlo)“. Prostor byl utvářen (1.) „za účelem proměny architektury prostřednictvím světla“, určen měl být (2.) „k promítání filmů“, (3.) „k projekci abstraktních světelných představení“ a (4.) „k propojení obrazu s orchestrem nebo k synchronizaci s hudbou strojů“. Stěny místnosti byly v plánech budovy paralelní, což si divák neuvědomoval, protože po celé délce na obou stranách sálu byla ubíhající černá projekční plocha (55 stop dlouhá a 20 vysoká),⁷ která trychtýřovitě směřovala k centrálnímu bílému projekčnímu plátnu. Černé boční stěny měl spojovat stropní projekční prostor, který uzavíral sál se čtyřmi plátny (v postavené variantě byl strop stříbrný).⁸

Kvadratický systém *megafonu* (*megaphone*), jak návrh filmového prostoru Kiesler nazval, kombinoval rozšíření obrazových a světelných možností projekce s dokonalým ozvučením a odhlučněním sálu, pro který mu bylo modelem prostorové řešení jednoho z „menších vídeňských koncertních sálů.“⁹ *Megafon* měl být jeden ze tří návrhů kina, vedle prostorové varianty *dvojitého kuželu* (*double cone*) a *paprsku* (*ray*),¹⁰ na kterých Kiesler údajně pracoval od roku 1918, ale jejich návrhy se nedochovaly nebo nebyly nikdy rozkresleny a popsány.¹¹ Varianta *megafon* umožňovala zvětšovat a proměňovat prostor pomocí světelné projekce.¹² Její simultánností na čtyřech stěnách mohl být interiér „během okamžiku“ změněn z „prostředí gotické katedrály do nočního klubu“. V technickém řešení byla popisována projekce světla na boční stěny nebo jednotlivých promítaných obrazů ve smyslu diapozitivů. Mihotavá proměna prostředí měla odpovídat tomu, co se děje na centrální bílé projekční ploše.¹³

Od obrazu „rozprostřeného“ na všechny čtyři stěny si Kiesler sliboval, že diváci, nerušení okolím, budou doslovně „ponořeni“ do odehrávajícího se dramatu.¹⁴ V návrhu kina Film Guild Cinema lze ze strany Kieslera spatřovat rysy projekčního purismu a specifického uchopení technologie filmu: prostor umožňoval soustředit se v absolutní temnotě sálu pouze na světelný středobod, kterým byla projekční plocha. Druhým aspektem projektu byla konstrukce zařízení, jež umožňovalo prezentaci světelné hry v duchu akustické avantgardy a reflektorických představení, která by simulovala absolutní „vizuálně-akustický“ zážitek. Kiesler považoval syntézu obou aspektů za cíl v možnostech prezentace ve

filmovém prostoru, jenž měl zprostředkovat „světelně a zvukově adekvátní projekci filmů“ nebo poskytnout „nekonečné možnosti symfonické světelné projekce“.¹⁵

V rozsáhlém rozhovoru z roku 1961, jenž vedl s Frederickem Kieslerem editor časopisu *Progressive Architecture* Thomas H. Creighton, se Kiesler o kinu z 8. ulice vyjadřuje jako o prostoru, který je možno uvést i do původně zamýšleného projekčního tvaru. Kino „má pořád čtyři projekční plochy a z centrálního plátna můžete rozšířit film do výšky i do šířky. Obraz lze roztáhnout také do stran nebo na strop, protože projekční kabina je navržena ze tří čtvrtin kolem celého auditoria.“¹⁶ V důsledku zásahů provozovatelů reagujících na vývoj projekčních standardů byl za třicet let od otevření zrušen pouze systém proměnlivého plátna – v původním návrhu „čelní plátno mohlo začínat na malém bílém čtverci o velikosti jednoho palce a dále šlo plochu proměnit v podstatě v jakýkoli geometrický tvar a velikost“. Filmový prostor byl připraven ke *kontinuální* projekci, ve smyslu *rozšíření* projekčního systému. Základním předpokladem pro plán kina bylo odlišení od divadelního prostorového schématu, které Kiesler sám kritizoval i v kontextu architektury divadel: navrhl několik řešení k radikální proměně kukátkového systému.¹⁷ Ideální prostor k projekci filmu byl založen na možnostech proměny a kontinuity v rámci pohybu světla hledištěm *megafonu*. Na propagačních materiálech k otevření kina bylo uvedeno, že „projekce je životem opravdového kina“.¹⁸

UNIVERZÁLNÍ JAZYK

Architekt a teoretik Kenneth Frampton (1982)¹⁹ poukazuje na vliv abstraktního avantgardního filmu 20. let 20. století na prostorové a architektonické projekty. „Symbolický význam na spoluúčasti během formování *De Stijl*“ spatřuje v osobnostech, jako byl Hans Richter, Viking Eggeling nebo Werner Graeff. Filmové projekty byly častým tématem v rámci časopisu *De Stijl* nebo *G*, přičemž za stěžejní považuje Frampton přetištění Richterových *Filmmoments* v roce 1923. Jedná se o kresby, které „syntetizují dva protiklady – elementarismus a zároveň vizi abstraktního prostoru“²⁰ – tedy neoplasticismus a na druhé straně suprematismus. Dematerializaci prostoru pomocí základních geometrických komponentů z kreseb „implikuje“ například

pozdější projekty Miese van Der Rohe (například *court house*). Kiesler k podobným závěrům dospěl skrze vlastní terminologické označení *architektury élémentarisée*, které se vztahovalo k *Prostorovému městu* z pařížské výstavy divadelní techniky v roce 1925. Frampton označuje Kieslerovu instalaci za „gargantuovský“ systém souřadnic, v systému byly nahodilé rovinné elementy minimalizovány a dílo se stalo strmým a kolmým „vírem karteziánských zákonitostí“, rozvinutých do nekonečného proudu v prostoru výstavy.²¹

Richterovy *Filmmoments*, podobně jako Vikingem Eggelingem vyvážené kresebné „orchestrace“, byly pokusem o zavedení „univerzálního jazyka“ tvarů a rytmu, který by byl založený na reprezentaci skrze kinetiku linií a ploch. Mezi lety 1921–24 Hans Richter dokončuje svůj první film *Rhythmus 21*²² s podtitulem *Film je rytmus*. Toto dílo, označované za kinetickou kompozici, analyzuje tvary pravoúhlých čtyřúhelníků v barvách šedé, černé a bílé. „*Rythmus* Hanse Richtera je experimentem testujícím představu vizuální hloubky během projekce filmu,“ píše o filmu Kiesler, „studovány jsou limity v rámci iluzivního rozšiřování nebo narušení filmového rámování.“²³ Snaha Vikinga Eggelinga a Hanse Richtera sestavit univerzální estetický jazyk, který by byl za účelem srozumitelnosti složen z kombinace geometrických a organických tvarů, měla velkou odezvu mezi avantgardními tvůrci zejména skrze jediný dokončený Eggelingův film *Diagonální symfonie* (1924). Eggeling přistupoval k umělecké tvorbě jako k nesubjektivnímu a neindividualizovanému vyjádření přirozeného jazyka lidstva, k čemuž se upíralo i jeho poměrně metafyzické smýšlení o umění. Pozvolný pohyb v jeho *Diagonální symfonii* funguje na principech redukce tvarů nebo jejich obměny a rozšířením o další motiv. Lászlo Moholy-Nagy (1925) film označil za abecedu „pohybu ve světle a tmě“.²⁴ Kiesler k Eggelingovu filmu přistupuje jako k podobě filmového umění, pro které je potřeba najít nástupce rozvíjející totální filmovou kompozici.

„Způsob, jak docílit totální kompozice ve filmu navzdory sledu obrazů, bylo nutno zredukovat na minimum, a tím je: bod v pohybu utvářející linii a linie v pohybu utvářející rovinu. Další krok: redukce designu na základní formy. A dále: eliminovat světlo a stín, barvu a prostor. Eliminace iluzornosti prostoru si žádá jeho abstrakci coby optického jazyka, což znamená, že linie a roviny se mohou pohybovat pouze v mezích dvou rozměrů namísto tří nebo více rozměrů, a navíc pouze jedním směrem, a to, jak to v tomto případě určil Eggeling, po diagonále.“²⁵

Hans Richter (1923) pod pojmem „film“ rozuměl „optický rytmus zobrazený prostředky fotografické techniky, obojí jako materiál fantazie, která vzniká z elementárního a zákonného našich smyslových funkcí.“²⁶ Jestliže Richter s Eeggelingem pracovali na vyjádření „kontinua světla, prostoru a času v pohybu filmové synestezie“,²⁷ Kiesler posouvá tuto snahu o nepřerušovanou projekci do systému pohyblivého plátna namísto divadelní opony, jímž artikuluje základní formy geometrických tvarů. Ve filmovém prostoru rozvíjí systém vícenásobné projekce na čtyři stěny, promítaný obraz je možno rozšiřovat kterýmkoli směrem. Kiesler zde nepřímo rozvíjí Moholy-Nagyho (1925) ideu „velkého“, neomezeného projekčního plátna uvnitř „polykina“, kdy by „bylo např. myslitelné rozdělit obvyklou průmětnou rovinu jednoduchým představovacím přístrojem do různých šikmo poskládaných ploch a vypouklin, jako krajinu s horami a údolími, na základě co možná nejjednoduššího dělicího principu, aby bylo možné zvládnout účinek zkreslení projekce.“ Druhým tvarem, který Moholy-Nagy navrhuje zavést „namísto dnešních čtyřúhelníkových ploch“, je plátno „ve tvaru kulové úseče“.²⁸

Do centra filmového prostoru Film Guild Cinema umístil Kiesler *screen-o-scope*, jednalo se o jeho vlastní vynález proměnlivého plátna složeného ze tří obřích závěrek, jež nahrazovaly v prostorovém rozvržení divadelní oponu a uváděly diváka k filmu skrze dynamický proces vizuální proměny základních geometrických forem a jejich velikostí. Centrální plátno se *screen-o-scope* obklopovaly tři projekční plochy, pro které byl navržen projekční mechanismus *project-o-scope*. Proměny plátna umožňovaly variovat celkem sedm geometrických projekčních ploch, ovšem bez přímého autorova důrazu na specifické využití během projekce kromě úvodního navození „divákovy koncentrace“. Divák v kině mohl být uveden touto scénickou zkratkou proměny tvarů do nitra temnoty sálu, kde nastala hra světla během samotné projekce filmu.

NEPRŮHLEDNÝ MANIFEST

V textu *Building a Cinema Theatre*, který byl otištěn den po otevření kina, předkládá Frederick Kiesler myšlenkový manifest k proměně stavby filmových prostorů na příkladu Film Guild Cinema. Vymezuje se vůči dobovému instrumentalismu a ztotožňování prostorů kin

s divadelním kukátkovým schematismem schovávajícím se za oponou 19. století, kde dekorativnost prostředí odvádí zbytečně pozornost od samotného filmu.

„Z architektonického hlediska existuje obrovský rozdíl mezi divadlem a filmem. Ve filmu se veškerý zájem koncentruje do jediného bodu o dvou rozměrech, zatímco v divadle se zájem musí rozptýlit do tří rozměrů. To znamená, že divadlo a film vyžadují dva rozdílné typy budov, které se podobou i funkcí liší stejně jako řeznictví a kancelářská budova. Nikdy jsme se však tímto problémem z tohoto úhlu pohledu nezabývali. Vždy jsme si pouze přizpůsobili staré architektonické formy a styly. A tak si v dnešní době návštěvník nejmodernějšího kina povšimne nanejvýš větších rozměrů či stylu dekorací.“²⁹

Věnuje se zejména popisu prostoru a technickému řešení včetně základních odlišností od divadelních sálů. „Žádné drapérie, žádné dekorace nesmí být zahrnuty, protože se stávají velmi silnou reminiscencí divadla.“ Prostředí a proces prezentace se pro Kieslera stává dovršením uměleckého díla v závislosti na technologických možnostech a jedinečnosti média – stavbu lze v Kieslerově pojetí vnímat jako „totální umělecké dílo“, které odpovídá vrcholu v rámci pomyslné hierarchie uměleckých oborů bauhausské akademie. Kiesler uvádí diváky dovnitř mechanismu stavby vstříc vizuálně-akustickému dramatu, lidské oko zůstává aparátem vidění filmu a světla uvrženého mezi diváky. „Filmové oko“ technologie zde rozvíjí prostorový aspekt média, podobně jako u Dzigy Vertova je aparátem kamery zaznamenáván montážní pohled na všednodennost událostí a zprávy města. Vertov poukazoval na „magické“ možnosti montáže, která se stala analytickým nástrojem k rozboru a znázornění třídního rozvržení světa. Kiesler naopak rozvíjí magii prostorového uvržení diváka do filmového prostoru.

„Film nemá nic společného se symfonickým prostorovým uspořádáním jeviště. Jeho úkolem je osvobodit se od jakékoli nápodoby divadla. Film již dospěl tak daleko, aby mohl vytvářet vlastní architekturu, která garantuje stoprocentní kino. Žijeme v optickém věku. Rychlost a krátké trvání událostí vyžaduje aparát, který je dokáže zaznamenat tak rychle, jak je to jen možné. A tím je oko. Rychlost světelných vln přesahuje rychlost všech ostatních vln. Film je optickým létajícím strojem kamery.“³⁰

V jednom z novinových sloupků z února roku 1929 novinář Richard Watts Jr. popisuje sál navržený Kieslerem „v dikci matematiků“ jako „nepravidelný obdélník“, který je „založen na plánech a teoriích, jež vybojovali architekt Kiesler“ společně s „filmovým filo-

sofem Seymour Sternem“.³¹ Osobnost Sterna nefiguruje v žádném z dokumentů souvisejících se stavbou kina. Wattsovu poznámku lze vnímat jako odkaz na (během výzkumu filmového prostoru) ověřenou spřízněnost Kieslerova a Sternova slovníku, který užívají během teoretické konstrukce „ideálního filmového prostoru“ ve svých textech. Na význam Seymoura Sterna není poukazováno dosud v žádné literatuře o Fredericku Kieslerovi a jeho návrhu filmového prostoru. „Filmový filosof“ a redaktor Seymour Stern analyzoval podobu a vývoj filmových prostorů a připravil jejich kriticko-teoretickou reflexi. Jedná se o ojedinělou ukázkou teoretického výkladu fenoménu kin vedle například Siegfrieda Kracauera (1926) spatřujícího pozitivní rys ve „vyrušení“ diváků v pestrosti berlínských filmových paláců.³² Stern je naopak přímým kritikem masové zábavy a navrhuje podobu „ideálního filmového prostoru“. Ve svém teoretickém přístupu a tématech navazuje na fyziologické koncepcí vnímání výkladu divadelního hlediště a diváctva od rusko-anglického kritika Alexandra Bakshyho (1916).³³

Ideální prostor kina by podle Sterna mohl být integrován do provozu amerických malých kin. Sternův text *An Aesthetic of Cinema House: A Statement of the Principles which Constitute the Philosophy and the Format of the Ideal Film Theatre*³⁴ vyšel dva roky před otevřením Film Guild Cinema a jeví se jako zásadní dobová studie o zákonitostech konstrukce filmového prostoru s přímočarým vymezením se vůči masám a budovanému kolektivnímu zážitku. Cílem je pro Sterna zavést „individuální zážitek“, v romantickém duchu odmítá mechanismus strojů podobně jako kolektivismus mas a snaží se nacházet v ideálním prostoru kina „antitezi k masové zábavě“. Funkcí kina se má stát individuální emocionální zážitek vedoucí ke katarzi. Pojem „individualita“ potřebuje „definici“, naopak „masa vyžaduje vysvětlení“. Kiesler o tři roky později vymezuje roli filmového diváka vůči divadelnímu, přičemž akcentuje motiv odevzdání se „vizuálně-akustickému“ zážitku.

„V divadle se divák musí vzdát své individuality, aby splynul v naprosté jednotě s herci. V kině, které jsem navrhnul pro společnost Film Arts Guild, je nejdůležitější vlastností hlediště jeho schopnost sugerovat divákovi soustředěnou pozornost a zároveň jej zbavit pocitu omezeného pohybu, který může při pohledu na plátno zakoušet. Divák se musí dokázat rozplynout v imaginárním, nekonečném prostoru, ačkoli plátno naznačuje pravý opak.“³⁵

„Vizuální dráha“ je pro Sterna označení přímé linie vidění mezi divákem a projekčním plátnem, které má být „osvobozením od konvenční reality“; kritizuje nešikovná řešení hledišť (v nichž divák nemá možnost dívat se přímo na plátno), která podobné vnímání promítaného obrazu znesnadňují zakřivením řad nebo lóžemi. Tvar auditoria má být podle Sterna architektem navržen „tak, aby se všechny linie prostoru setkávaly u plátna, od sblížení linií se má odvozovat i tvar filmového prostoru“, který má připomínat trojúhelník, a plátno má být jeho vrcholem“, samozřejmostí je zrušení oblouku proscénia a veškerých divadelních pozůstatků, jako je i otevřené orchestřiště. Mezi základní požadavky na projekci filmu patří „absolutní tma a nutná světla mají být difuzně rozptýlena po prostoru, jako zdání jiného světa“.

„Film nemůže existovat sám o sobě: prvním radikálním krokem směrem ke stvoření ideálního kina je zrušení proscénia a ostatních jevištních podobností s divadlem, se kterými se setkáváme v budovách kin. Můj vynález, tzv. screen-o-scope, tyto divadelní prvky nahrazuje a eliminuje použití opony. Interiérové linie kina se musí soustřeďovat na plátno a nepřetržitě upoutávat pozornost diváka. Každý divák také musí vnímat ‚vizuální akustiku‘ (...). Při projekci snímku musí v kině panovat naprostá tma.“³⁶

Odlišnost v pojetí Sterna a Kieslera lze nacházet pouze v pojetí média, kterým je pro Sterna projekční plátno, „odmítá stereoskopii, zvukový film a barvu na plátně, film má být dvourozměrnou záležitostí stínů a ticha“. Kiesler píše o celku budovy, o „ideálu budovy ticha“, dvourozměrné hře světla na povrchu stěn a v důsledku „o plastickém médiu umění světla“.³⁷ Na základě blízké podobnosti obou textů lze předpokládat, že Kiesler se se Sternovou úvahou „o ideálním kině“ během svého pobytu v USA setkal. V projektu kina Sternův „ideál“ rozvíjel v modernistickém designu a rozšiřoval tuto vizi prostoru individuálního a emocionálního prožitku filmu o synestetické možnosti práce s hrou „vizuálně-zvukového“ prožitku skrz plasticitu světla rýsující se v absolutní tmě.

SVĚTLO

Ve stejném roce, kdy bylo otevřeno kino, dokončil Frederick Kiesler knihu *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*,³⁸ ve které se věnoval otázkám a významu uměleckých forem a jejich užitnosti v designu obchodních výloh a obecněji i designu umění ve veřej-

ném městském prostředí. Obrazová kniha v Kieslerově grafickém řešení je fragmentárně dělena podle uměleckých oborů do tematických částí, v nichž podrobněji popisuje využití různých technik či nástrojů umělecké tvorby. Základními zdroji pro užité umění jsou malba, socha a architektura, „zprostředkovávají kontakt prostřednictvím užitého umění mezi všednodenností a uměním“.

Impulsem k napsání knihy byla pro Kieslera „záplava přízemního“ a interpretačně „překrouceného modernismu“, který se začal objevovat v Americe. „Nová krása“ umění, jehož významem může být právě i jeho užitost, má vycházet z účelnosti a nikoli z „dekorativní kosmetičnosti.“ Kieslerova kniha v mnohém ilustruje ideová východiska vedoucí ke snahám o „regulaci“ či proměnu společenského vkusu. Patrná je v Kieslerově přístupu až loosovsky neposkvrněná materiálová čistota se snahou o potlačení ornamentu a zákazu imitací hmot.

Kiesler apeluje, ve srovnání s „řemeslo hájícím“ Loosem, na strojovou výrobu pro amerického masového spotřebitele v zemi, která může být „servisem“ umění pro lidi; užité umění má být estetickým výrazem různých poloh společenského vědomí.³⁹ Kiesler popsal umění jako dynamický jev odkazující k přírodním vědám i společenskému vývoji. Umění artikuluje rozpoznatelnou hodnotu, jejíž „význam by se měl sledovat a hlídat“.⁴⁰ Zvláštní důraz klade na význam světla pro budoucí tvorbu v sochařství a malbě, přičemž za sochařský, plastický ideál považoval architektonický celek „povedené“ budovy.

„Architektonický princip kina, které jsem navrhnul pro společnost Film Arts Guild v New Yorku, byl založený na přenosu světla. Celé hlediště se stalo prostředníkem projekce světla na plátno. Klasické filmové plátno umístěné v přední části kina lze rozvinout po celé délce přední stěny a dále po zdech po stranách, které jsou také plátny, jež lze použít, když se akce přelije za hranice hlavního plátna. Nejen že hlediště dokáže umocnit akci, která probíhá ve filmu, ale díky receptivitě zdí a stropu může vzniknout iluze naprosto jiného stylu a formy architektury, která dodá kinu atmosféru, jež bude odpovídat náladě promítaného snímku.“⁴¹

Přístup k dematerializaci prostoru skrze práci se světlem, jeho plynutím a naznačením nekonečných možností proměn předznamenává Kieslerův rozchod s tzv. mezinárodním stylem a východisky konstruktivistického purismu či funkcionalismu. Od 30. let 20. století Kiesler

„devioval“ vůči kvadratickému prostoru. V projektu kina Film Guild Cinema využil naposledy pravouhlou mřížku a modelovacích východisek neoplasticismu za účinnosti světla. Cílem bylo navodit atmosféru prostoru, který se vztahoval k příběhové linii filmu nebo obecněji dobové náladě či estetickému modernismu. Kiesler usiloval o vybudování kina, jež by Američanům zprostředkovalo nejen design modernismu, ale i prostor spirituální kontemplace nebo jakéhosi hyperprostoru či místa čtvrté dimenze, což bylo téma hojně rozvíjené umělci, kteří se zabývali otázkou čtyřrozměrného vidění a poeuklidovskou geometrií. Mezi Kieslerovými blízkými přáteli se zabýval touto oblastí projekce filmu v polovině 20. let⁴² například Marcel Duchamp. V rámci semináře, který vedl Frederick Kiesler ve 30. letech na Kolumbijské univerzitě, se k Film Guild Cinema vrací během rozboru „světelných korelací“, kdy filmový prostor popisuje jako pohyb fotografie, jež utváří design prostoru.⁴³

1

STERN, Seymour. An Aesthetic of Cinema House: A Statement of the Principles which Constitute the Philosophy and the Format of the Ideal Film Theatre. [1926]. *Spectator*, r. 18, č. 2, jaro-léto 2008

2

A Young Man's Fancy. Chicago Ill., 12. 2. 1929.

3

Kavárna postavená v Rotterdamu Jacobusem Johannesem Pieterem Oudem v letech 1924-25, zničena během II. světové války v roce 1940. Budova byla vyvedena v primárních barvách (modrá, červená, žlutá), ve dvojrozměrném povrchu průčelí vzniká trojrozměrný dojem.

4

McGUIRE, Laura M. A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Art Guild Cinema, New York, 1929. *Studies in the Decorative Arts*, jaro-léto 2007, s. 49.

5

PHILLIPS, Lisa. Architect of Endless Innovation. In: Týž (ed.). Frederick Kiesler. New York: Whitney Museum of American Art, 1989, s. 16.

6

Jedná se o nepublikované texty, návrh projektu, který je jako jediný z dokumentů psán v němčině, datován rokem 1927. Srov. KIESLER, Frederick. Film Guild Cinema [popis projektu]. New York: 1927, 3 listy. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

7

Délka boční projekční plochy byla necelých 17 m a výška 6 m.

8

Educational Screen / Film Arts Guild Builds Four-Screen Theater, Chicago Ill., leden 1929.

9

Srov. KRAFT, Irma. Frederick Kiesler Talks About the Theatres of Tomorrow. *The Brooklyn Examiner*, 17. 5. 1929, s. 20.

10

Série kreseb na černém papíře, *Studie pro světelnou a obrazovou projekci*, které jsou datovány lety 1928-29 vyjadřuje několik scénických pojetí prostoru projekce, je možné že některé z kreseb mají být i znázorněním představy o ostatních typech filmových prostorů, které jsou Kieslerem zmiňovány.

Frederick Kiesler Design Archive, Harvard Theater Collection. Cambridge: Harvard University.

11

Rok 1918 je uveden v citaci Kieslera v novinovém článku z roku 1929, pravděpodobně jde o manipulaci s informací, jež se váže ke Kieslerovým návrhům divadelních scén, které ovšem proměňuje do „nekonečného“ prostoru od roku 1922. Srov. KRAFT, Irma. Frederick Kiesler Talks About the Theatres of Tomorrow. *The Brooklyn Examiner*, 17. 5. 1929, s. 20.

12

SWAN, Gilbert. The Sidewalks of New York. Times-Union. 1. 2. 1929.

13

Educational Screen / Film Arts Guild Builds Four-Screen Theater, Chicago Ill., leden 1929.

14

V jednom z novinových textů lze nalézt i explicitní popis projekční situace, který je pravděpodobně přejet z rozhovoru s Kieslerem. „In a war film for instance, this theatre would allow him to see long lines of trucks, as in The Big Parade, running down the screens at his side and airplanes flying over his head on the ceiling screen while the personal drama was being enacted on the saucer screen on the stage.“Educational Screen / Film Arts Guild Builds Four-Screen Theater, Chicago Ill., leden 1929.

15

Srov. KIESLER, Frederick. Film Guild Cinema [popis projektu]. New York: 1927, 3 listy. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

16

CREIGHTON, H. Thomas. Kiesler's Pursuit of an Idea [rozhovor]. *Progressive Architecture*, červenec 1961, s. 121.

17

Příkladem je prostorová scéna spirálovitého tvaru Raumbühne (1924) z vídeňské výstavy divadelní techniky, na kterou navazuje například projektem divadla *Space Theater* (1931), které mělo být postaveno ve Woodstocku.

18

Program k Film Guild Cinema. New York, 1929. Srov. McGUIRE, Laura M. A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Art Guild Cinema, New York, 1929. *Studies in the Decorative Arts*, jaro-léto 2007, s. 68.

19

FRAMPTON, Kenneth. Neoplasticism and Architecture: Formation and Transformation. In: FRIEDMAN, Mildred (ed.). *De Stijl: 1917-1931 Visions of Utopia*. Minneapolis: Walker Art Center, 1982, s. 99-125..

20

Tamtéž, s. 111.

21

Tamtéž, s. 112.

22

Následující Richterův film *Rhythmus 23* z let 1923-24 je kombinací linií a ploch, tentokrát Richter využil více rámování filmového plátna ve smyslu rámu obrazu a nikoli jako dynamické součásti rytmizace filmu. Z „absolutního období“ je ještě znám nedochovaný ručně kolorovaný film *Rhythmus 25*, který vycházel z obrazového svitku *Orchestration Farbe* (1923). V dalším filmu z roku 1926 *Filmstudie* Richter začíná kombinovat styl abstrakce s fotograficky realistickým obrazem.

23

KIESLER, Frederick. Early Filmmakers. [manuskript 1932-36]. New York: Anthology Film Archive.

24

MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Photographie, Film*. Mnichov, 1925, s. 16.

25

KIESLER, Frederick. Early Filmmakers. [manuskript 1932-36]. New York: Anthology Film Archive.

26

RICHTER, Hans. Špatně trénovaná duše. [1924]. In: BERNÁTEK, M. - KREJČOVÁ, K. - MAZANEC, M. - STRNAD, M. (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: PAF Edition, 2007, s. 39.

27

MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Photographie, Film*. Mnichov, 1925, s. 16.

28

MOHOLY-NAGY, László. Polykino. [1925]. In: BERNÁTEK, M. - KREJČOVÁ, K. - MAZANEC, M. - STRNAD, M. (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: PAF Edition, 2007, s. 39.

29

KIESLER, Frederick: Building a Cinema Theatre. *New York Evening Post*, únor 1929. s. 53

30

Tamtéž, s. 53

31

WATTS Jr. Richard. "Two Days" - Film Guild Cinema. *NY Herald Tribune*, 4. 2. 1929.

32

KRACAUER, Siegfried. Kult der Zerstreuung [1926]. In: Týž. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt nad Mohanem, 1962, s. 311-317; *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard Uni. Press, 1988, s. 92.

33

Srov. BAKSHY, Alexander. *The Path of Modern Russian Stage*. London: Cecil Palmer, 1916; DeCHERNEY, Peter. Cult of Attention: An Introduction to Seymour Stern and Harry Alan Potamkin (Contra Kracauer) on the Ideal Movie Theater. *Spectator*, r. 18, č. 2, jaro-léto 2008.

34

STERN, Seymour. An Aesthetic of Cinema House: A Statement of the Principles which Constitute the Philosophy and the Format of the Ideal Film Theatre. [1927]. *Spectator*, r. 18, č. 2, jaro-léto 2008.

KIESLER, Frederick: Building a Cinema Theatre. New York Evening Post, únor 1929. s. 53

Tamtéž, s. 53

Tamtéž, s. 53

KIESLER, Frederick. *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*. New York: Brentano's, 1930.

Publikaci vydané v roce 1930 v nakladatelství Brentano's předcházela rozsahem menší brožura *The Modern Show Window and Store Front*, která vyšla již v roce 1929 a stala se i součástí kapitol výše zmíněné publikace. Publikace se měly stát návodem ke sdílení obecného vkusu, heslem na obálce byla návodnost: „jak analyzovat, pochopit, navrhnout, zařídit, vyvinout“ moderní výlohu obchodu.

KREJCI, Harald. Seat Furniture as Architectur. In: *Friedrich Kiesler Designer*. Hatje Cantz, Vídeň 2005, s. 27.

KIESLER, Frederick. [1930]. s. 9.

KIESLER, Frederick. *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*. Brentano's, New York 1930, s. 118.

Předmětem filmu *Anémic Cinéma* (1924–1926) je vytváření optické iluze, ilustrace „čtvrtého rozměru“, což bylo ústředním tématem Duchampova snažení v projektu Velkého skla. Čtvrtým rozměrem může být slovní pojmenování u readymadů, „jež je kombinací vizuálního a jazykového znaku, jedná se o tři dimenzionální emblém (symbol), jehož vizuální a diskursivní části jsou kladeňy proti sobě jako slova v systému jazyka. Toto spojení vizuálního a diskursivního materiálu vyvolává spirálovitý efekt ve vztahu mezi divákovou váhavostí a lhostejností, ty jsou způsobeny jakýmsi zmrtněním na obou úrovních vizuálního i diskursivního vnímání. Na úrovni vizuální vysvětluje Duchamp rozdíl mezi třetí a čtvrtým dimenzionálním perspektivním prostorem následovně: *mizející bod linií odpovídá mizející linii rovin v perspektivě*. Problematika třídimeznionální prostoru a její převedení do čtyřdimeznionální perspektivy je patrná v Duchampově koncepci projekce filmu *Anémic Cinéma*. Obraz je promítán skrze speciálně upravenou projekční plochu z průsvitného skla, ta světelný proud propouští na stříbrnou, zrcadlově odrazovou zadní stěnu. Světlo mělo procházet touto zrcadlovou plentou a vnímatelný měl být i zpětný odraz vyvolávající dojem hloubky nekonečné dimenze. Objektem vnímání jsou pohyblivé se grafické a textové rotořelífy, navozující trojrozměrný pocit hloubky a zároveň projekční, virtuální prostor filmu (tzv. čtvrtá dimenze).

Srov. JUDOVITZ, Dalia. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. In: *Dada and Surrealist Film*. MIT Press 1996, s. 47–50.

V rámci Laboratoře korelací designu, ignoroval Kiesler hranice mezi jednotlivými uměleckými obory a často zahrnoval vědecké poznatky, stejně jako dědictví magie a mytologie. Některé z korelací vycházeli na pokračování v roce 1937 v časopise *Architectural Record*.



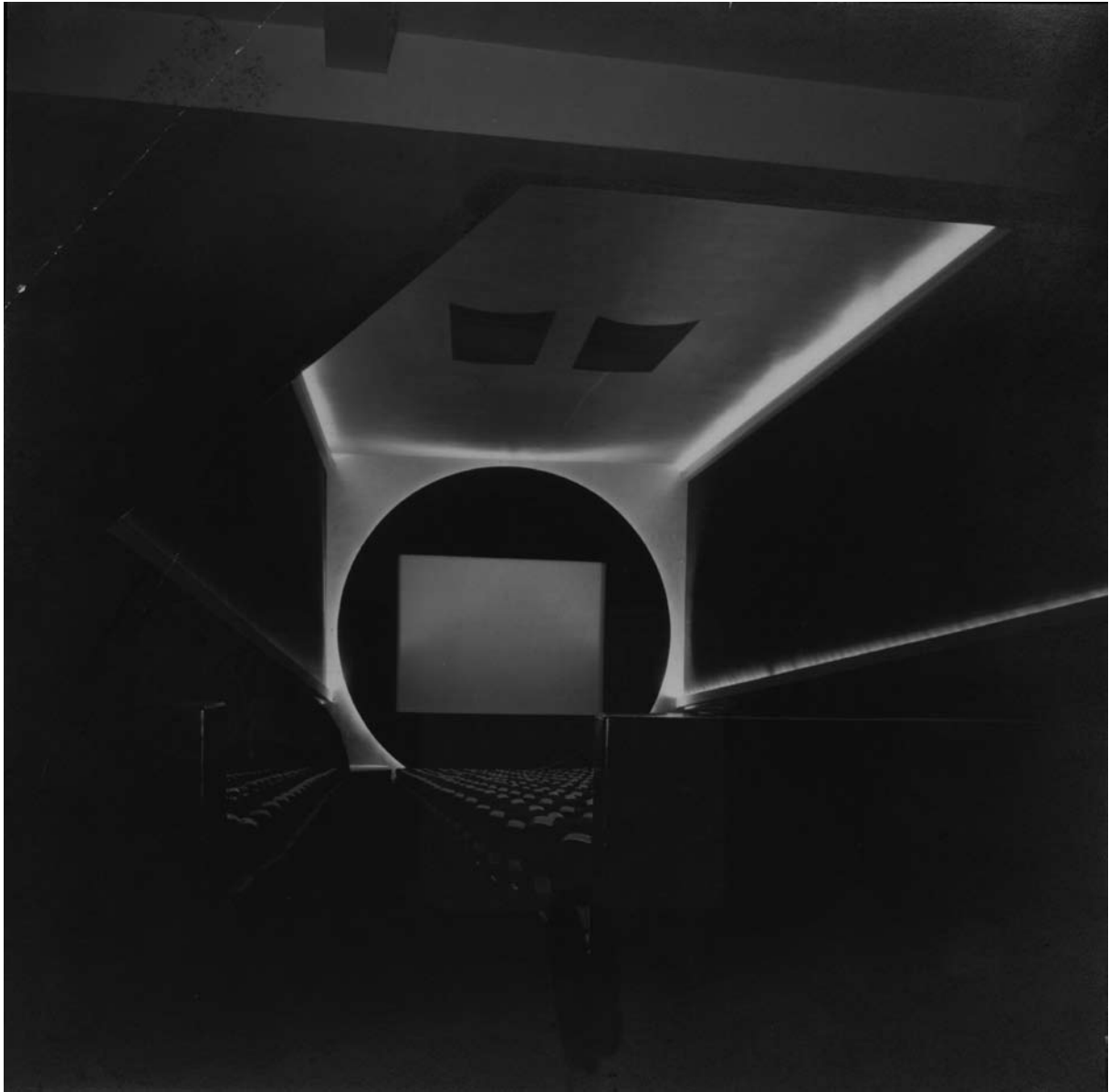
BUDOVA FILM GUILD CINEMA

New York 1929

BUDOVA FILM GUILD CINEMA

New York 2010 (foto: Jan Pfeiffer)





FREDERICK KIESLER, FILM GUILD CINEMA

New York 1929 (foto: Ruth Bernhard)

„Měl jsem strach sejít dolů, ale jednoho dne se zatoulala kočka ze studia a skončil jsem v prázdném prostoru kina, procházel jsem se a byl to velmi surreálný zážitek. Posbíral jsem pár útržků lístků a našel jsem modrý bongo se samolepkou Jerry Garcii.“

drbrown, 21. září 2009, 6:05¹

K budově kina z 8. ulice se Frederick Kiesler vrací heslovitě v několika textech, během přednášek nebo rozhovorů, nejedná se tedy v jeho tvorbě o ústřední dílo, od něhož by se odvíjela Kieslerova budoucí tvorba. Zakázku na konstrukci filmového prostoru již nikdy nedostal, kromě nerealizovaného projektu na Univerzální sál ve Woodstocku v roce 1931, kde bylo záměrem pracovat s obdobným rozšiřováním projekce jako ve Film Guild Cinema. Prostředí prezentace uměleckých děl považoval Kiesler za často důležitější než samotné dílo, které bylo vystaveno. Od vídeňského období až do své smrti v roce 1965 v New Yorku pracoval na aplikaci teorie *nekonečného prostoru*, přesněji řečeno volného plynoucího prostoru, založeného na biomorfních předpokladech.²

Nakládání s dokumentací o filmovém prostoru umožňuje pracovat s projektem Fredericka Kieslera jako s mediálním obrazem, což je příznačné pro mnoho staveb moderní architektury, které v podobě kulis nebo pouhých plánů tvoří stěžejní pohled na soudobou architekturu. Pojímání kinoprostoru jako systému kulis procházejících proměnou napříč 20. stoletím je rámováno rokem 1929, kdy bylo kino otevřeno. Jednalo se o projekt, v němž se autor pokoušel odvodit prostorové uspořádání od prvních podob filmové geometrické abstrakce 20. let 20. století a od teoretické koncepce konstrukce ideálního kina. Vizuální novotvar projekčního systému je tématem výkladu architektury kinosálu, jeho provoz je součástí dějin filmové projekce a jejího programu, ke kterému se odkazuje provoz budovy a jeho paralelní děje.

BLÝSKÁNÍ NA ČASY

8th Street Playhouse nahradil původní název kina Film Guild Cinema po necelém roce fungování, přičemž kino se zavedlo svou dobrou pověstí.³ Podle dokumentů z po-

zemkové kanceláře⁴ byl v roli architekta uváděn Fred Kiesler, dokumenty byly však signovány zástupcem architektonické kanceláře Ferdinandem Savignanem, protože Kiesler neměl architektonickou licenci. Pozemek a budova spadaly pod vlastnictví West 8th Street Arcade Incorporated. Majitelem domu byla v pozdějších letech rodina Abramsových – Charles Abrams byl uznávanou autoritou v oblasti urbanismu, jeho manželka Ruth Abrams byla malířka, představitelka abstraktního expresionismu a součást tzv. newyorské školy, v jejímž okruhu se aktivně pohyboval i Kiesler. Jeho životní metoda uměleckého ovlivňování, kterou nazýval „sheet lightning“ (blýskání na časy), je s nadsázkou aplikovatelná i na asociativně se řetězící osobnosti, které se poji ke genui loci budovy kina.

Mezi obyvateli či nájemníky byl například Hans Hoffman, který zde založil na konci 30. let uměleckou školu významnou pro několik generací amerických umělců; Hoffmanova soukromá škola fungovala do konce 50. let ve velké místnosti nad kinosálem. V roce 1969 si pronajal část suterénu budovy Jimi Hendrix, jenž zde nechal vybudovat na místě dosavadního klubu dodnes fungující nahrávací studio Electric Lady Studio, které akusticky s odčerpávacím systémem projektoval John Storyk nad podzemní řekou Minettou, na níž budova stojí.

Majitelka domu Ruth Abrams, která byla v přátelském kontaktu s Kieslerem z uměleckých klubů, se k provozu kina vyjádřila v 70. letech, kdy byl kinosál na čas zavřený a hrozilo jeho zrušení. „Ten prostor představoval celou historii avantgardního filmu a v lepších letech i historii čtvrti.“ V novinovém článku se píše, že „Dům stínů“ navrhl avantgardní architekt Fred Kiesler. „Šlo o baštu němému filmu v prostoru, který vypadal jako prostředí kamery. Tři projekce dokázaly navodit atmosféru, kdy například vojáci pochodovali nejen před zraky diváků, ale i po stranách v celém prostoru kina.“ Bohužel později provozovatelé museli „zrušit Kieslerův design“, aby mohli reagovat na nástup širokoúhlého filmu. „Ale byl to právě Kiesler, kdo tohle všechno předpovídal,“ uzavírá vzpomínky Ruth Abrams.⁵

8TH STREET PLAYHOUSE

Název 8th Street Playhouse byl s pauzami platný od května 1930 do roku 1979 a posléze až do roku 1992,⁶

kdy přímo v prostoru kinosálu vznikla jedna z nejvyhledávanějších videopůjčoven zaměřená na alternativní filmovou produkci na dolním Manhatanu. Prostor příznačně „medieval“ do podoby výlohy s analogovým elektrickým obrazem v rámci sítě „TLA“ (Theatre of Living Arts). Videopůjčovna byla zavřena v průběhu roku 2006, od té doby zůstává prostor kinosálu prázdný a je k pronájmu prostřednictvím realitní agentury.

8th Street Playhouse má svou profilovou stránku na internetovém fóru cinematreaasures.org, jedná se o širokou veřejností budovanou paměť více než třiceti tisíc kinosálů. Ty jsou v rámci databáze klasifikovány zejména geograficky, posléze podle architekta, stylu, počtu sálů, velikosti hlediště, distribuční sítě nebo statusu (otevřeno, zavřeno, zbouráno). Způsob členění historických odkazů, vzpomínek a dohadů je kontinuálně řazen podle data vložení jednotlivých příspěvků do internetové diskuze. Při zpracování výpovědí se nabízí srovnání s analýzou výpovědí narátorů v rámci orální historie jako jedné z metod kvalitativního výzkumu. Obsah diskuze je pro tento účel nahlížen obdobně ve smyslu paralelních výpovědí k tématu provozu konkrétní budovy. V případě kina z „osmé ulice“ existuje 101 příspěvků (tzv. comments) z období let 2003–2012 z řad fanoušků, bývalých zaměstnanců, návštěvníků nebo obyvatel čtvrti. Příspěvky se týkají zejména čtyř základních tematických okruhů – program, interiér kina, jeho provoz či technické zajištění projekcí.

Objevují se pouze tři příspěvky, které upozorňují na původní název kina a na Fredericka Kieslera jako autora prostoru. Jako architekt je na internetové databázi uveden vedle Kieslera tehdejší zavedený tvůrce standardu kinosálů Eugen DeRosa. Příspěvatelka misslauralou do diskuze dodává, že DeRosa „podepisoval oficiální papíry ke stavbě za Kieslera“.⁷ misslauralou své občanské jméno Laura M. McGuire zveřejňuje v souvislosti s upozorněním na text, který o designu budovy kina napsala.⁸ Diskutující MarcoAcevedo nachází zmínku o Film Guild Cinema v kultovní knize Davida Skala *Hollywood Gothic*,⁹ kde je v souvislosti s životem Draculy uvedeno datum „americké premiéry Murnauova *Upíra Nosferatu*“¹⁰ ve Film Guild Cinema v červnu roku 1929, na jaře toho roku byl na programu kina i Vertovův *Muž s kinoaparátem*.¹¹ Kino mělo od svého otevření pověst filmového prostoru, kde probíhaly premiérové projekce, ale častěji spíše re-

prízy (tzv. second run). Dramaturgie kina byla zaměřena na produkci zejména tzv. artových filmů, organizování festivalů (např. 3D snímků v 70. letech) a speciálních projekčních pásem věnovaných jednotlivým režisérům. Mnohými je považováno 8th Street Cinema za jedno z nejzajímavějších repertoárových kin 70.–80. let v New Yorku. Diváci vzpomínají na výhodné a poutavé dvojprogramy v 80. a 90. letech, kdy šlo strávit odpoledne například ve společnosti *King Konga* a *Občana Kanea*. Ed Solero poukazuje i na další specializaci v dramaturgii kina, jsou jí rockové filmy 60.–80. let: mnoho fanoušků připomíná dokonalou aparaturu, možnost kouření v kině nebo prosvětlené sochy po boku plátna, které problikávaly do rytmu v pauzách filmů. Mezi přispěvateli se nejčteněji objevuje zmínka o téměř kabaretním vaudevillovém využití kina, v duchu Roxyho estrád, kdy v letech 1978–1989 pravidelně každý pátek a sobotu o půlnoci bylo na programu kabaretní ztvárnění *Rocky Horror Picture Show*. Podle Eda Solera se „jednalo o stejně divadelní jako filmový zážitek“, čímž rozvíjí Kracauerovu tezi o show jako o „hlavní atrakci“, která posouvá motiv „vyrušení“ na úroveň kultury určené masám.¹²

Bývalá biletářka Squantz, která v kině pracovala krátce během roku 1950, vzpomíná na „béžovou škrábavou uniformu s kaštanovým lemováním“. Během přestávek v projekci byla často podávána káva „v šálcích s podtácky“, což bylo pro Squantz jakousi „známkou živého kina“.¹³ Robert R popisuje prostor zřejmě z 80. let jako „šedočerný s černobílými dekorem ve vchodu, kde byly nalepeny plakáty na nadcházející filmy. Kino nemělo balkon. Ozvučení sálu bylo nesrovnatelně lepší než ve většině podobných kinosálů“.¹⁴ Richardhaines upozorňuje na „autenticitu“ originálních nitrátových kopií, zřejmě z Rohauerovy sbírky.¹⁵ Například filmy Bustera Keatona měly mnohem lepší kontrast a ostrost než kopie, které viděl, ty popisuje jako „vybledlé v zrnu“, zároveň dodává, „že pokud pouštěli v 8th Street Cinema nitrátové kopie, tak porušovali provozovatelé požární předpisy“.¹⁶ Richardhaines přináší i popis plátna, jež „vedlo ode zdi ke zdi a bylo bez opon, k maskování bylo použito černých pruhů, které sestupovaly ze stropu“. V rámci diachronního přístupu k mapování jednotlivých dekád jsou v diskuzi zmínky o uzavření kina. Přispěvatel cybergrafix se přiznává, že vlastní „několik sedadel z kina a táže se, zda někdo další nemá drobnosti a memorabilia“.¹⁷

Motivací zaobírat se historickou rekonstrukcí filmového prostoru, který už nemusí existovat nebo byl pouhou paneláží k „představení filmu“, na příkladu podobné diskuze z oblasti „orální historie“ je snaha nahlížet na oblast společenské proměny, filmové produkce či distribuce jako na střídání módních tendencí, utvářejících mediální obraz na základě svých vnitřních ideologií a sociálních obsahů. Zkoumání se odehrávalo na základě předpokladu, že instalace filmových prostorů Kieslerovy *mizanscény* prostupuje prostorem během 20. století bez ohledu na jeho funkčnost. Georg Simmel (1911) nazírá módu jako usilování o změnu a napodobování, které je vlastní lidské bytosti ve smyslu „roztavení jedinečného v obecnosti“, čímž „zdůrazňuje to, co ve změně přetrvává“.¹⁸

1

8th Street Playhouse. [cit. 2012-8-22]. Dostupné z WWW: <http://cinematreasures.org/comments?page=1&theater_id=4699>.

2

Kiesler přistupuje ke svým projektům jako ke schránkám nebo strukturám – pokaždé hledal podobný impuls či sílu, která by se transformovala podle potřeb prostředí. KIESLER, Frederick. *Continuity, the new principles of Architecture*. [manuskript, nedatováno]. In: BOGNER, Dieter – NOEVER, Peter. *Frederick J. Kiesler Endless Space*. Vídeň: MAK, 2001, s. 55.

3

Zevrubný popis budovy z pozemkového úřadu v roce 1933, popisné místo 52–54, blok 553; na pozemku stály původně dva staré třípatrové domy s dvorem dříve nazývaným jako Clintonův plácek.

Srov. P. L. Sperr. [pozemkový zápis ze dne 24. 5. 1933, bez reprodukce]. The New York Public Library.

4

8th Street Playhouse. [cit. 2012-8-22]. [příspěvek, September 21, 2009 at 6:05 am].

5

TURCOTT, S. John. Final Curtain 8th Street. In: *The Villager*, 14.2.1978, s. 3.

Archivní zajímavostí je možná skutečnost, že se jedná o novinový výstřižek, který poslal do Anthology Film Archive Kenneth Anger.

6

Mezi provozovateli kina figurují následující společnosti nebo jména: Cinema V, Ltd., mezi dalšími Steve Hitsch (do 1986), B. S. Moss (mezi lety 1986–88), United Artist (88–89) a City Cinemas 89–92, společnost nechvalně proslulá programovým i provozním ruinováním zavedených kin.

7

Podle dokumentů z pozemkového úřadu se objevuje podpis jen výše uvedeného architekta Ferdinanda Savignana.

8

McGUIRE, Laura M. A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Art Guild Cinema, New York, 1929. *Studies in the Decorative Arts*, jaro–léto 2007.

9

SKAL, David. *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*.

10

8th Street Playhouse. [cit. 2012-8-22]. [příspěvek, July 8, 2004 at 1:18 pm].

11

Srov. Moscow Today' Hailed. *New York Times*, 13. května, 1929, s. 32.

12

KRACAUER, Siegfried. Kult der Zerstreuung [1926]. In: Týž. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt nad Mohanem, 1962, s. 311–317; *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard Uni. Press, 1988, s. 92.

13

8th Street Playhouse. [cit. 2012-8-22]. [příspěvek, January 19, 2006 at 5:26 pm].

14

Tamtéž, [příspěvek, April 4, 2005 at 7:43 pm].

15

Jedná se o sbírku (zejména nitrátových kopií) Raymonda Rohauera.

16

Tamtéž, [příspěvek, March 13, 2005 at 3:17 pm].

17

8th Street Playhouse. [cit. 2012-8-22]. [příspěvek, November 28, 2008 at 2:14 pm].

18

Srov. SIMMEL, Georg. Móda [1911]. In: Týž. *Peníze v moderní kuluře a jiné eseje*. Praha: Slon, 1997, s. 100–132.



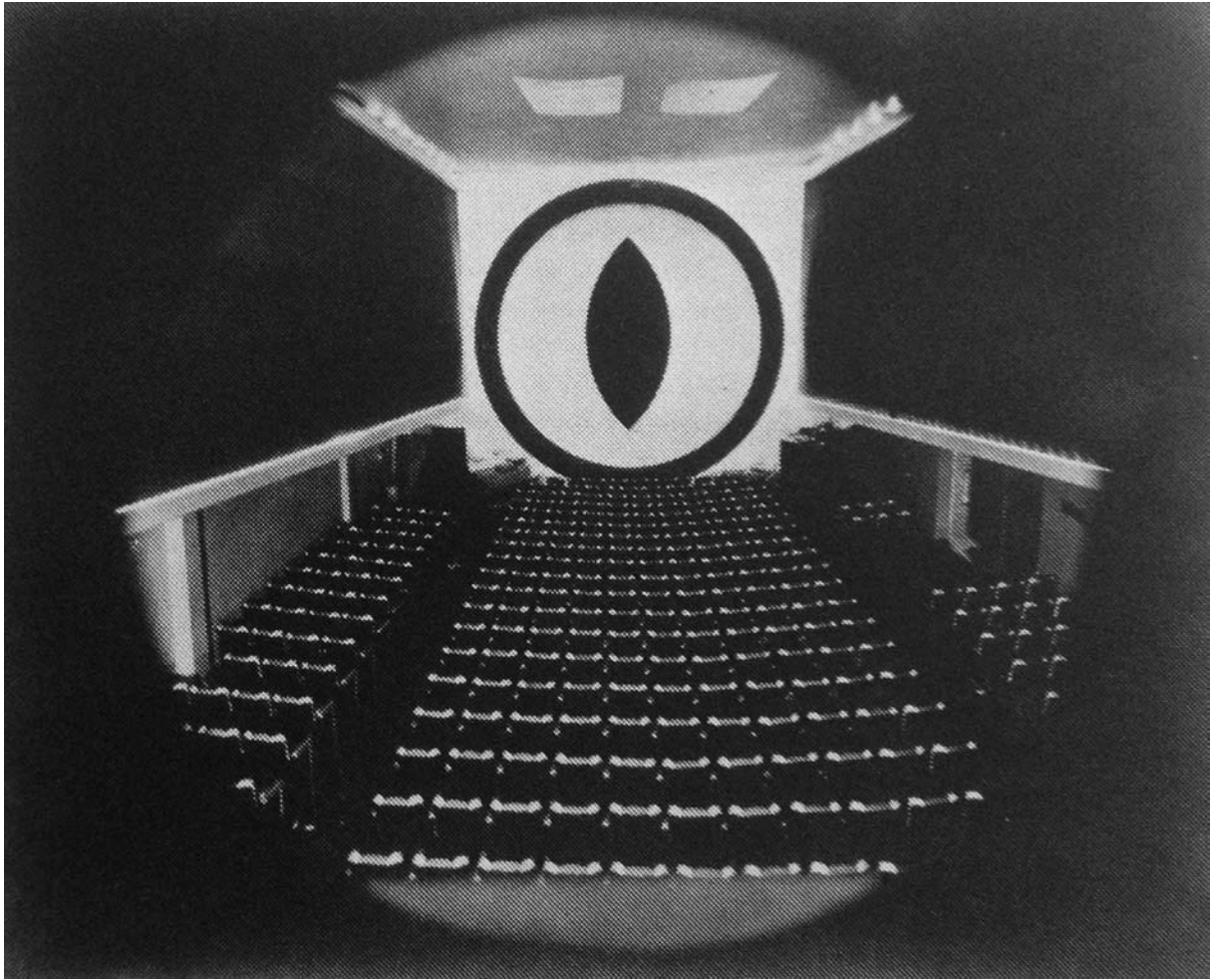
INTERIÉR FILM GUILD CINEMA

New York 2010 (foto: Jan Pfeiffer)

INTERIÉR FILM GUILD CINEMA

New York 2010 (foto: Jan Pfeiffer)





FREDERICK KIESLER, FILM GUILD CINEMA

New York 1929

Na základě výchozích rešerší byly stanoveny předpoklady, v rámci nichž byl rekonstruován mediální portrét „ideálního filmového prostoru“ kina Film Guild Cinema (1929), který navrhl původem rakouský architekt Frederick Kiesler. Tento projekt podle dokumentace pozbýval jakékoli historizující ornamentálnosti, byl tak prost ubezpečujících motivů „nápodoby“ typických pro eklektické řešení historizujících filmových sálů a paláců, které vedly k ujištění publika v lehce následovatelných a známých „sociálních obsazích“, srovnatelných se sekulárními rituály chování v sakrální architektuře. Předpokladem pro dizertační práci bylo konstatování, že Kiesler v designu prostoru usiloval o pokročení k autentickým formám filmové prezentace, které by se odvíjely od jedinečnosti samotné technologie a filmové produkce a vymezovaly se vůči architektuře divadelních sálů. Kino proto odlišuje od dobových architektonických typizací nejen absence ornamentu, ale i zavedení novotvarých forem prezentace pohyblivého obrazu, vetkaných do modernistického vizuálního prostředí filmové projekce.

Reflektována byla postupná proměna budovy během 20. století, čímž je myšlena i mediace programové náplně budovy kina a doslovné rozbití původní idey „totálního uměleckého díla“, pro které byl prostor určen. Text dizertace se zabývá procesem konstrukce filmového prostoru, jenž není „postaven“ jen na technologických možnostech a limitech projekce obrazu, odvozených od dobových distribučních standardů, ale naopak jeho stavba je odvozena od modernistických teoretických přístupů, které se vážou k filmově-teoretickému smýšlení ve 20. a 30. letech minulého století. Filmový prostor byl Kieslerem pojat jako rozšiřující nástroj prezentace modernismu v umění, kdy je zobrazení reality nahlíženo jako nenapodobující, a naopak „slepotě“ lidského oka odhalující skryté aspekty reality. Kiesler v duchu estetických a společenských východisek modernistického smýšlení navrhl „ideální filmový prostor“ prezentace filmu, který navazoval na abstrakci ve filmové avantgardě. V práci jsou rozvíjeny možné okolnosti, od kterých lze odvozovat tvůrčí přístup Fredericka Kieslera ve vztahu k evropské avantgardě, východiskům modernismu a jeho transatlantickému importu do USA.

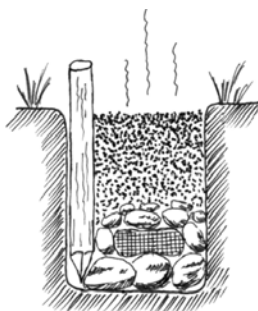
Základním předpokladem pro plán filmového prostoru bylo odlišení od divadelního prostorového schématu. V jednom z archivních novinových sloupků k otevření kin byl v rámci výzkumu „objeven“ „filmový filosof“ a redaktor Seymour Stern, který analyzoval podobu a vývoj filmových prostorů a připravil jejich kriticko-teoretickou reflexi. Jedná se o ojedinělou ukázkou teoretického výkladu fenoménu kin vedle například Siegfrieda Kracauera (1926) spatřujícího pozitivní rys ve „vyrušení“ diváků v pestrosti berlínských filmových paláců. Stern je naopak přímým kritikem masové zábavy a navrhuje podobu „ideálního filmového prostoru“. Na význam Seymoura Sterna není poukazováno dosud v žádné literatuře o Fredericku Kieslerovi a jeho návrhu filmového prostoru. Kiesler vymezuje v textu *Building a Cinema Theatre* roli filmového diváka vůči divadelnímu, přičemž akcentuje motiv odevzdání se „vizuálně-akustickému“ zážitku. Odlišnost v pojetí Sterna (1927) a Kieslera (1929) lze nacházet pouze v pojetí média, kterým je pro Sterna projekční plátno a pro Kiesler plasticita celku budovy. Sociální aspekt prostorového designu a jeho formativních vzorců „zaujetí“ nebo „vyrušení“ diváka vedoucí k pozornosti, či naopak rozptylování bylo pro Kieslera stejně formativní jako „fasáda“ modernistického designu odvozená od „univerzálního jazyka forem“ abstraktního filmu Hanse Richtera a Vikinga Eggelinga.

Zdrojem informací byly rozsáhlé rešerše ve vídeňském archivu Rakouské soukromé nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, v newyorském Anthology Film Archive, který uspořádal večer věnovaný Fredericku Kieslerovi a jeho filmovým aktivitám v roce 1977. Kino je krátce zmíněno v doprovodném sborníku, kde je přetištěn výňatek z dizertační práce Rogera L. Helda (1977). Program byl zaměřen zejména na prezervaci a archivaci filmů v souvislosti s nalezením několika kopií avantgardních filmů v Kieslerově pozůstalosti. Další materiály související s tématem dizertační práce byly studovány v archivech Muzea moderního umění v New Yorku a v archivu newyorské Yeshiva University. Součástí sledování mediální stopy kina byla i obsahová analýza internetových informací související s provozem kina, s čímž souvisel v důsledku i terénní výzkum v samotném prostoru a získání archivních kopií z katastru budovy, které pořídil jeden z přispěvatelů do diskuze pod přezdívkou drbrown.

I přes fascinaci nad odhalováním sociokulturního podhoubí, zjišťování počtu sedadel v sále, rozmístění promítaček v kabině a oděvu biletářek, byly sledovány i možnosti vzniku fotogenického obrazu v rámci konstrukce „totálního díla“, ke kterému vybízela úvaha nad motivacemi k designu prostoru navrženého Frederickem Kieslerem. Odlišení sedimentů dobových i současných informací o tomto filmovém prostoru lze připodobnit hloubení v půdě a následnému upouštění páry ze Setonova hrnce – podobně jako se proměňuje a mizí horký vzduch po vytažení větve či kolku z hlíny, tak kužel světla proměňoval své valéry a ztrácel se během projekce v kinosále stínů, světla a tmy. Zkoumán byl v důsledku i předpoklad, že prostor kina je možné využít jako technickou podporou a nástroj jak přistupovat k paralelním dějinám kinematografie, které se odehrávají v konkrétním prostoru. Trajektorie synchronního a diachronního pohybu interiérem kina Fredericka Kieslera byla zároveň i pokusem o odhalení předpokladů, které vedly ke stavbě filmového prostoru, jenž ve výsledku nikdy nefungoval podle principů navržených Frederickem Kieslerem. Masmédiální obraz moderní architektury, podle Beatriz Colominy (2001), předčil její funkčnost.

„Víme též, že prostý filmový obraz vlnobití, bouře větrné, pohybu mračen je nám milejší než mnohý herecký film. Kolik filmů je založeno jen na krásné fotografii s dostatečným úspěchem? A konečně: nemizí řada námětů z malovaného obrazu jen proto, že byly nahrazeny filmovým obrazem pohybovým? Nemizí malované obrazy plachetnic na rozbouřeném moři před obrazy filmovými se stejnou jistotou jako před fotografií?“

ZDENĚK PEŠÁNEK (1941)



PRAMENY A LITERATURA:

FILM GUILD CINEMA:

BECHERER, Richard. Le Film Guild Cinema.

In: BOTTERO, Marina. *Frederick Kiesler: Arte Architettura Ambientet.* Milan: Electa, 1995.

BOLITHO, William. It's Not So Eeazy. *New York World*, 1929.

FOX, Douglas. *The Film Guild Cinema. Exhibitors Herald-World*, 16. 3. 1929.

HOLMESDALE, Jeffrey. At the Film Guild Cinema "Two Days". *New York World*, 2.5.1929.

JAMES, Rian. Reverting to Type. *Brooklyn Eagle*, 8. 2. 1929.

KRAFT, Irma. Frederick Kiesler Talks About the Theatres of Tomorrow. *The Brooklyn Examiner*, 17. 5. 1929.

McGUIRE, Laura M. A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Art Guild Cinema, New York, 1929. *Studies in the Decorative Arts*, jaro-léto 2007.

SWAN, Gilbert. The Sidewalks of New York. *Times-Union*. 1. 2. 1929.

TURCOTT, S. John. Final Curtain 8th Street. *The Villager*, 14.2.1978.

WATTS Jr., Richard. "Two Days"- Film Guild Cinema. *NY Herald Tribune*, 4. 2. 1929.

A Cinema Moderne. *The New York Sun*, 2. 2. 1929.

A Young Man's Fancy. *Chicago Ill.*, 12. 2. 1929.

Educational Screen / Film Arts Guild Builds Four-Screen Theater, *Chicago Ill.*, leden 1929.

Film Guild Cinema, Frederick Kiesler. [pozvánka]. New York: 6. 3. 1929. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

Film Guild Would Prove Interior Decorations Are Only Secondary. *Dayton, Ohio*, 3. 2. 1929.

Film Guild Cinema Opens. *New York World*, 3. 2. 1929.

New Film Guild Cinema Built on Modenistic Lines Opens Tonight. *Exhibitors Daily Review*, 1. 1. 1929.

BOGNER, Dieter. Inside the Endless House. In: Týž. - NOEVER, Peter. *Frederick J. Kiesler Endless Space*. Vídeň: Hatje Cantz, 2001.

CREIGHTON, H. Thomas. Kiesler's Pursuit of an Idea [rozhovor]. *Progressive Architecture*, červenec 1961, s. 121.

HELD, Roger L. Endless Innovations: The Theories and Scenic Design of Frederick Kiesler. [ukázky z dizertace]. In: *A Tribute to Anthology Film Archive. Avantgarde Film Preservation Program. An Evening Dedicated to Frederick Kiesler*. MoMA, 19. 10. 1977. New York: Anthology Film Archive, 1977.

JUDOVITZ, Dalia. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. In: *Dada and Surrealist Film*. MIT Press 1996.

KREJCI, Harald. Seat Furniture as Architectur. In: *Friedrich Kiesler Designer*. Hatje Cantz, Vídeň 2005.

McGUIRE, Laura M. A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Art Guild Cinema, New York, 1929. *Studies in the Decorative Arts*, jaro-léto 2007.

PHILIPS, Lisa (ed.). Frederick Kiesler. New York: Whitney Museum of American Art, 1989.

SONZOGNI, Valentina. Frederick Kiesler. In: WEIBEL, Peter – SHAW, Jeffrey (eds.). *Future Cinema*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

RICHTER, Hans. Koepfe und Hinterkoepfe. 1967. MoMA Archive, New York: Kiesler, 48.

RYLANDS, Philip. The Master and Marguerite. In: Susan Davidson- Philip Rylands (eds.), *The Story of Art of This Century*. New York: Guggenheim Museum, 2004.

Frederik Kiesler Biography. [rešerše Lucy Lippard]. MoMA Archive, New York: Kiesler.

Přepis rádiového rozhovoru mezi Lillian Kiesler, Ann McMillan a moderátorkou Judith Vassallo. WUHY-FM, Music for the New Age. Philadelphia, Pennsylvania: 6. a 13. května, 1976, kazeta. 1-5. The Museum of Modern Art Archive, NY: Kiesler, 17.

TEXTY FREDERICKA KIESLERA:

KIESLER, Frederick.

Early Filmmakers. [manuskript 1932-36]. New York: Anthology Film Archive.

Film Guild Cinema [popis projektu]. New York: 1927, 3 listy. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

Contemporary Art Applied to the Store and Its Display. New York: Brentano's, 1930.

Building a Cinema Theatre. New York Evening Post, únor 1929.

Continuity, the new principles of Architecture. [manuskript, nedatováno]. Rakouská soukromá nadace Fredericka a Lillian Kieslerových, Vídeň.

Lecture by Frederick Kiesler on his Use of Film in 1922 Production of R.U.R. by Karel Capek. [1947]. New York: Anthology Film Archive, s. 1-3.

OSTATNÍ:

ALTMAN, Rick. Filmový zvuk se vším všudy.

In: SCZEPANIK, Peter. *Nová filmová historie.*

Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 359-376.

BAKSHY, Alexander. *The Path of Modern Russian Stage.*

London: Cecil Palmer, 1916.

BALÁZS, Béla. Podstata filmu. [1924]. In: BROŽ, Jaroslav – OLIVA, Ljubomír (eds.). *Film je umění.* Praha: Orbis, 1963.

BALÁZS, Béla. Film Criticism! [1922]. *October*, č. 115, zima 2006.

BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: ČFÚ, 1979.

BOIS, Yve-Alain – KRAUSS, Rosalind: *Formless. A User's Guide.* New York: Zone Books, 1997.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction.* New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 1997, s. 69-205.

COLOMINA, Beatriz. Media as Modern Architecture. In: VIDLER, Anthony. *Architecture Between Spectacle and Use.* Williamstown: Clark Art Institute, 2008, s. 58-77.

DeCHERNEY, Peter. Cult of Attention: An Introduction to Seymour Stern and Harry Alan Potamkin (Contra Kracauer) on the Ideal Movie Theater. *Spectator*, r. 18, č. 2, jaro – léto 2008.

ELSAESSER, Thomas. Historie rané kinematografie a multimédia. In: In: SCZEPANIK, Peter. *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 114.

FRAMPTON, Kenneth. Neoplasticism and Architecture: Formation and Transformation. In: FRIEDMAN, Mildred (ed.). *De Stijl: 1917-1931 Visions of Utopia*. Minneapolis: Walker Art Center, 1982, s. 99 -125.

FOSTER, Hal (ed.): *Umění po roce 1900: modernismus, anti-modernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007.

GUZMAN, Anthony. The Exhibition and Reception of European Films in the United States During 1920s. [dizertace]. Los Angeles: University of California, 1993.

HACKENSCHMIED, Alexander. Nezávislý film-světové hnutí. [1930]. In: SCZEPANIK, Peter – ANDDĚL, Jaroslav (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: NFA, 2008.

HORAK, Jan – Christopher. The First American Film Avant-Garde. In: DIXON, Wheeler Winston-FOSTER, Gwendolyn Audrez (eds.). *Experimental Cinema. The Film Reader*. London: Routledge, 2002.

ILES, Chrissie. *Inside Out: Expanded Cinema and Its Relationship to the Gallery in the 1970s*. [cit. 2011-12-1]. Dostupné z WWW: <http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Tate_Doc_Session_2_-1.html>.

KARWIN, Bruce F., *How Movies Work*. London: University of California Press, 1992, s. 97–120.

KRACAUER, Siegfried. Kult der Zerstreung [1926]. In: Týž. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt nad Mohanem, 1962, s. 311-317; *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard Uni. Press, 1988.

KOOLHAAS, Rem. *Třestící New York/ Retrokativní manifest pro Manhattan*. Praha: Arbor vitae, 2007.

LAWDER, S. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1974.

LEVINE, Neil. Building the Unbuilt: Authenticity and the Archive. *Journal of the Society of Architectural Historians.*, r. 67, č. 1, březen 2008.

LOOS, Adolf. Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin! In: Týž. *Řeči do prázda* [1929]. Kutná hora: Tichá Byzanc, 2001.

MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Photographie, Film.* Mnichov, 1925.

MOHOLY-NAGY, László. Polykino. [1925]. In: BERNÁTEK, M. - KREJČOVÁ, K. - MAZANEC, M. - STRNAD, M. (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba.* Olomouc: PAF Edition, 2007.

MORRISON, Craig. From Nickelodeon to Picture Palace and Back. *Design Quarterly* 93, *Film Spaces*, Walker Art Center, 1974.

POLÁKOVÁ, Sylva - MAZANEC, Martin. *Katalog českého pohyblivého obrazu I. Jiné vize 2000 – 2010.* Olomouc: PAF, 2011.

RICHTER, Hans. Špatně trénovaná duše. [1924]. In: BERNÁTEK, M. - KREJČOVÁ, K. - MAZANEC, M. - STRNAD, M. (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba.* Olomouc: PAF Edition, 2007, s. 39.

SIMMEL, Georg. Móda [1911]. In: Týž. *Peníze v moderní kuluře a jiné eseje.* Praha: Slon, 1997.

STERN, Seymour. An Aesthetic of Cinema House: A Statement of the Principles which Constitute the Philosophy and teh Format of the Ideal Film Theatre. [1926]. *Spectator*, r. 18, č. 2, jaro – léto 2008.

WALLEY, Jonathan. Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. *October*, č. 137, 2011, s. 23–50.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York 1970. [cit. 2011-12-01]. Dostupné z WWW: <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf>.

www.cinematreasures.org

