

Česálková, Lucie

**Filmuji sny. Sny rostliny Amicie! : téma vědecké kinematografie v nerealizovaném scénáři fikčního filmu Vladimíra Úlehly Amicia: zločin a věda**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2005, vol. 2, iss. 02, pp. [179]-190*

ISBN 80-210-3913-2

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114190>

Access Date: 27. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUCIE ČESÁLKOVÁ

## FILMUJI SNY. SNY ROSTLINY AMICIE!

Téma vědecké kinematografie v nerealizovaném scénáři fikčního filmu  
Vladimíra Úlehly *Amicia: zločin a věda*

Ačkoli mohl scenáristický projekt *Amicia: zločin a věda*, na kterém spolupracoval profesor brněnské přírodovědecké fakulty Vladimír Úlehla se spisovatelkou Annou Marií Tilschovou zhruba v polovině třicátých let, oslovovat své potenciální příznivce již atraktivním podtitulem „sensační film z vědeckého života“, k jeho realizaci nikdy nedošlo.<sup>1</sup> Přesto zůstává nejen dokladem širokého tvůrčího záběru a ambicí Vladimíra Úlehly, ale zároveň nepřímým dokumentem toho, jakou úlohu zastával film ve vědeckém diskurzu třicátých let a jak s filmovou kamerou či shromážděným filmovým materiálem pracovali akademičtí badatelé v laboratořích při experimentování či při přednáškách prezentujících výsledky jejich pokusů. Biologové Malgardh a Vajda – hlavní postavy filmu – natáčejí rostliny v laboratoři, vyvolávají snímky v temné komoře, promítají si opakovaně shromážděný pracovní materiál, který zásadním způsobem obohacuje jejich výzkumy, používají některé sekvence svých krátkých filmů při výkladech studentům na přednáškách. Čtením scénáře *Amicie* si tak můžeme mimo jiné vytvořit poměrně komplexní, byť jistě částečně stylizovanou, představu o tehdejších zvyklostech při výrobě i praktickém upotřebení přírodovědeckých snímků. Právě na této rovině scenáristické práce se mohly využít Úlehlovy dlouholeté zkušenosti vědce-filmaře i pedagoga, v jehož výkladu má projekce filmu své stále místo.

Vladimír Úlehla pracoval s filmem intenzivně již od desátých let. Zkoumal možnosti, jakými může film pomoci vědci v podrobnějším studiu organismů, natočil řadu krátkých naučných snímků, kterou v roce 1928 završil film *POHYBY ROSTLIN*,<sup>2</sup> a počátkem třicátých let začal s přípravou dokumentárního, dalo by se říci etnografického snímku *MIZEJÍCÍ SVĚT*<sup>3</sup> o životě obyvatel Velké nad Veličkou. Ne všechny filmařské plány se však Úlehlovi podařilo uskutečnit – o touze

<sup>1</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 24, ič. 1010.

<sup>2</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 22, ič. 999.

<sup>3</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 23, ič. 999.

po prosazení vědecko-populárních témat v syžetech fikčních filmů lze u Úlehly uvažovat pouze díky nerealizovaným libretům filmů *Lupiči radia*, *Angličané v Tatrách*, *Pekelný dom* a *Amicie: zločin a věda*.<sup>4</sup> V Úlehlových fikčních filmech měly být hlavními postavami vždy mladí naděšní přírodovědci, zejména speleologové a geologové, kteří ve výzkumu i pro popularizaci vědy používají film. V *Lupičích radia* například mladá bioložka slečna Algar ověřuje, zda se neživé útvary chovají jako primitivní organismy v „pokusné místnosti s ideálními experimentálními podmínkami, kde výsledky pokusů zaznamenává kinematografickou metodou. Ultramikrofilm, infračervený film, mikrosběrný film i rozptylný film jsou v práci.“ Slečna Algar vybranými filmovými sekvencemi natočenými v laboratoři rovněž doprovází svá vystoupení na vědeckých konferencích. Nejvíce se ovšem narativnímu rozvedení tématu vědecké kinematografie Úlehla věnoval ve scénáři *Amicie*.

Stejně jako jmenovaná libreta, i projekt *Amicie* měl být coby celovečerní hraný film nejen vykročením za hranice Úlehlovy dosavadní filmařské kompetence, ale samotný pravděpodobně také vykročením mimo žánrová schémata soudobé domácí produkce. Postavy *Amicie* plynule přecházely mezi vědeckými pracovišti, bary, venkovskými sady, nevěstincem neboli tzv. síní sedmi hříchů, laboratořemi, procházely se v uličkách staré Prahy a ve vesnických zahradách, stoupaly po schodech tajemných domů s tajemnými čísly, bloumaly po chodbách psychiatrické léčebny, projížděly se na lodičkách. Film představoval žánrový kompilát psychologického filmu, detektivky a melodramatu, přičemž jeho tematické těžiště zůstávalo na poli vědy.

Prostorová nesoudržnost *Amicie*, způsobená častými prostorovými skoky, přesto nenarušovala koherentní strukturu dějovou. Ačkoli scénář pracuje s prvky záhady a mnohé skutečnosti se zdají zpočátku nejasné a matoucí, závěrečné shrnující vysvětlení dodává zápletku na srozumitelnosti. Vědci Malgardh a Vajda se zabývají výzkumem rostlinného snění. O pokožkových buňkách rostliny hovoří jako o optických senzorech, v podstatě o čočkách, jimiž rostlina v bdělosti reflektuje své okolí, ve spánku percepty kombinuje s obrazotvorností. Vjemy i sny rostliny vědci zaznamenávají na filmový materiál, samotná technická realizace této metody však ve scénáři specifikována není. Ve stejnou dobu, kdy provádí pokusy v této oblasti, Vajdu začne doslova pronásledovat tajemná žena, nazývaná Černá dáma. Prosí jej o pomoc, vodí ho do záhadného bytu s exotickým vybavením, všechna tato setkání však Vajda zažívá jakoby v pološileném snovém deliriu, jako jakési podivné preludy. Na osvětové přednášce na venkově se Vajda zamiluje do Jarmily – obyčejné dívky, která vzhledem nápadně připomíná Černou dámu. Vajda se zařekne, že nebude pokračovat v pokusech se snící rostlinou, neboť se domnívá, že právě ona je příčinou jeho psychické nevyrovnanosti, ale po svatbě s Jarmilou neodolá a vrátí se zpět do laboratoře. Zjišťuje, že manžel Černé dámy zemřel a na aukci předmětů z jeho záhadného bytu kupuje rostlinu *Amicii*, se

<sup>4</sup> V uvedeném pořadí: AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 24, ič.1002; AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 24, ič. 1007; AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 24, ič. 1010.

kterou prováděli pokusy a která za nevyjasněných okolností zmizela z fakultního skleníku. Promítá si filmové kotouče s jejími sny, které se zdají dokazovat, že to byl on, kdo zavraždil manžela Černé dámy. Vajda si nevzpomíná, že by kdy vraždil, ale filmový materiál jako by jej usvědčoval. Nejistota a současně podezření o vlastní vině vyvolávají u Vajdy schizofrenní záchvaty, v nichž není schopen rozlišovat mezi svou manželkou a Černou dámou a které vyvrcholí fatálním omylem: ve snaze zbavit se dotěrného pronásledovatele – Černé dámy – probije Vajda svou manželku elektrickým proudem. V době, kdy se jako duševně chorý nachází v psychiatrické léčebně, začne se o případ zajímat jeho asistentka Věra. Z filmových snů Amicie a Vajdových zápisků zjistí, že se jednalo o podvod provedený na Vajdovi Černou dámou a jejím milencem Malgardhem. Malgardh při pokusech v laboratoři zjistil, že během filmování rostliny Amicie je možné předávat vlastní představy a myšlenky spolupracující osobě. Nainfikoval tedy Vajdu svými vzpomínkami na vraždu soka tak, aby podlehl přesvědčení, že sám vraždil. Rozuzlení je k Malgardhovi smířlivé, jeho provinění je očištěno ojedinělým vědeckým objevem, který si při svém nekalém jednání důkladně ověřil.

Vedle tohoto příběhu rafinovaného zločinu, který jsem i přes jeho komplikovanost považovala za nutné ve zkratce převedyprávět, aby vynikla metoda využití populárních žánrových schémat pro prezentaci tématu vědy a výzkumu, vypráví *Amicia* ještě jeden, paralelní příběh. Klíčovými dějišti obou jsou přednáškové sály univerzity, vědecké laboratoře, projekční místnosti a temné komory. Kromě toho, že v nich Malgardh naočkovává Vajdovi vize zločinu, se zde také přehrává příběh vědecké kinematografie.

Manipulace s filmařským aparátem v laboratoři, zacházení s filmem v temné komoře, uzpůsobování získaného materiálu vědeckým účelům, praxe soukromých pracovních projekcí i praxe projekcí přednáškových jsou do fikčního světa *Amicie* převáděny vždy jako jedinečné okamžiky zvláštního významu. Vztah vědců k materiálním objektům kinematografie – filmovému pásu a kinematografickému přístroji – nabývá podoby takřka posvátné, obřadné úcty. V textu scénáře čteme: „Vajda radostně prohlíží čerstvý, mokrý film proti světlu.“ Přičemž podle poznámek má být tato činnost vizualizována formou názorné ukázky zvětšených okének Vajdova nového filmu. Vajda v jedné scéně rovněž „poklekne před strojem a hovoří k němu něžně jako k člověku“.

Úkony vědeckého zacházení s prostředky filmu v *Amicii* reflektují proces, kterým si vědci přisvojují film – a to skrze téměř rituální, byť samozřejmě zároveň zautomatizované, chování. Započetí práce s filmem bývá v textu signalizováno jakýmsi iniciačními apelativními zvoláními typu: „Vidíte, zdá se jí! Spusťte motor!“ Pohyb vědce okolo kamery či promítacího stroje je vždy rozložen do několika dílčích, zautomatizovaných operací: „Vajda filmuje. Vajda u kinoksu zasouvá film. Vajda točí klikou. Před sebou sleduje první sen Amicie I/136.“ Podrobněji je práce se strojem popsána ještě při projekci v učebně: „Záběr na promítací stroj. Zhasíná všechny lampy. Rozžihá obloukovku ve stroji. Přes tabuli stahuje bílé plátno. Stroj vypíše světelný kruh.“ Studijním sledováním pracovních filmů se potom rozumí soustředěné pozorování, opakované bedlivé

prohlížení týchž sekvencí, využití postprodukčních metod stříhu i zpomalení či zrychlení kopírováním. Při sledování i při analytickém rozkladu sekvencí a pozorování rozdílů mezi individuálními okénky zapisují vědci své poznatky jednak do připravených archů tabulek, jednak si dělají poznámky do pracovních sešitů a bloků, políčka zvětšují, odchylky na jednotlivých políčkách přeměřují, kreslí grafy a diagramy nebo zanášejí získané číselné údaje do počítačích strojů. Některá svá zjištění navíc průběžně prověřují na tradičních zařízeních, například na mikroskopech. Všechny filmové pracovní prameny archivují v regálech příručních knihoven.

V klíčové fázi zacházení s filmem se vědci stávají pozornými analytiky filmového textu, svým způsobem stříhači. Jejich cílem je vytěžit ze záběrů maximální možné množství nejrůznějších informací o chování pozorovaného objektu, které jsou však pro oko nepoučeného pozorovatele zpravidla nečitelné. U Vladimíra Úlehly se myšlenka aktivní interakce s filmovým materiálem neobjevuje pouze v uvažování o badatelském využití kinematografie, k němuž se nejucelenější formou vyjadřuje ve studii *O kulturní film v republice Československé z roku 1930*, a to slovy:

Dále může být vědecký pracovní film náhražkou za přímé měření, když totiž zachycuje děje, které ve skutečnosti probíhají příliš rychle nebo příliš pomalu, takže měřiti průběh dějový jest ve skutečnosti velmi obtížné. Filmem lze pak skutečnou rychlost modifikovati: děje velmi rychlé rozloží se na velmi mnoho fází metodou časorozptylnou, děje pomalé zhuští se naopak v dostatečný počet typických fází metodou časosběrnou. Průběh se vyměřuje na jednotlivých filmových obrázcích a přenáší se pak dle možnosti a potřeby do výrazů matematických, do znázornění grafického, do tabulek atd. (Úlehla, 1930).<sup>5</sup>

Úlehla se snažil zapracovat koncept zaujatého pozorování filmu také do svých naučných filmů, které podle něj měly „informovat, vychovávat a poučovat“. Ono výchovné působení je zde přitom třeba chápat ve smyslu výchovy divákova vnímání, kterou Úlehla realizoval, jak uvádí ve svých postřezích o práci soudobých filmařů,<sup>6</sup> v podstatě ejzenštejnovskou metodou, kontrolovaným afektem.

Jeho pojetí vybuzení diváka z percepční letargie můžeme sledovat již v komentovaných libretech jeho prvních naučných snímků. V materiálech k filmu *Ze života zemědělských rostlin* čteme: „Těsně před tím, než vyrazí kořen, otočit semeno hořčičné tak, aby klíčící kořen vyrazil takřka přímo proti divákovi. Nechat běžet a po případě panoramovat, aby se viděl napřed kořen, jak se zarývá a pak panorama vzhůru, aby se viděla vyrážet klíčící lodyžka, načež ji nechat zmizet z pole, pak scénu zvolna zatmívat...“<sup>7</sup> Úlehla mínil oslovit divákovu netečnost jednak detailními fragmenty a frontálními pohyby, jak dokládá kromě uvedeného i poznámka: „Hořčičné semínko zblízka, bobtná, frontou k divákovi vyráží kořen a pokryje se kořenovými vlásky“ dále zrychleným pohybem rostlin napříč

<sup>5</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 27, ič. 1026.

<sup>6</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 37, ič. 1162 (Úlehlova přednáška „O sběrném filmu“).

<sup>7</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 22, ič. 999.

hranicemi rámu, například: „špička ječmene objeví se náhle a přeroste obrazem“ či „kořeny přerostou obrazem“, ale pracoval záměrně i s rytmem pohybu uvnitř záběru. Chtěl například docílit efektu zdůraznění rytmického pohybu při sání vody rostlinkou. Snímal proto vodu v nádobce záměrně tak, aby se její hladina neměnila. Stálost hladiny měla pozornost zacílit na samotnou rostlinku, na pohyb nasávání, zdůraznit estetické kvality rytmického pohybu a tím, že bude zvyšovat vizuální přitažlivost snímku, utvářet v divácké zkušenosti s filmem to, co Úlehla nazýval estetickým vkusem pro dynamický obraz, tedy mimo jiné formovat jakousi percepční gramotnost.

V otázce takzvané uměleckosti naučných filmů nebyl názor tehdejších metodiků jednotný. Ti, kteří počítali s jejich využitím ryze pro školní účely, se snažili jakékoli umělecké ambice filmařů potlačit s ohledem na fakt, že umělecké pasáže zpomalují proces efektivního předání informace divákovi-žákovi.<sup>8</sup> Pro Úlehlu se však účinnost nabytí nových poznatků nevyklučovala se specifickými stylovými ozvláštňenými. Neodmítal paralelní montáž, dokonce výhradně na jejím principu vystavěl libreto krátkého filmu *Kdo je silnější*, v němž měl „filmový aparát“ zpřesnit dříve nedokonalou obecnou představu, že člověk je silnější než rostlina:

Ruka drží květinu, dítě trhá květinu, sekáč žne, bota rozšlape klíčky, dítě ulomí haluz, drvoštěp kácí strom: řeklo by se, že silnější je člověk; rostlina se tu zdá slabá, užijte jen jiného měřítka a nového pohledu filmovým aparátem a přesvědčte se sami: Škola – děti vyběhnou a přetahují se. Semena roztrhnou květináč. Země puká.

Tři kluci zápasí – dva položí třetího na zem a drží ho za hlavu a za ruce, ležící se brání a konečně zvedá nohy do výše, později se podaří překotit i s nimi, velká rvačka, velký chumel, do kterého přibíhají i jiní chlapci, až se vše dohromady pere.

Ruce vyndají klíček ze země, položí jej vodorovně na destičku a přišpendlí mu páskem a špendlíky hlavičku k desce. Klíček zvedá spodek s kořenem do výšky. Ruce nakladou několik jiných klíčků, jež vyndají ze země na sebe. Klíčky se převalují a povalí jeden druhého. Na jiném obraze samý kořen, samý klíček jako pavouci se převalují přes sebe.<sup>9</sup>

Úlehlovi se nepříčil ani křížový střih, ani mírně lyrizující vložky, obvykle kritizované jako nevhodné odbočky, pokud byly tyto prvky organicky začleněny do celku filmu. S grafickými kvalitami záběru pro účely srovnání či estetizace pragmaticky nekalkuloval jen ve snímku *Kdo je silnější*, vizuální přitažlivosti se týkaly také jeho poznámky a úvahy o filmech, které viděl v kině – filmech Chaplinových, Renoirových, Ejzenštejnových, Murnauových,<sup>10</sup> a sám se jí snažil docílit snad v každém svém filmařském pokusu. Ve scénáři *Amicie* používají jeho

<sup>8</sup> V linii teoretického uvažování o školním filmu příklánějící se k estetickým experimentům se neslo uvažování Antonína Dohnala. Podle něj měl být školní film „psychologický, upoutávat pozornost, žákův zájem“ (Dohnal, 1939: 26). Tomáš Trnka či Helena Velišková naopak tendovali k požadavku „jednoduchosti, koncentrovanosti“ (Trnka, 1935: 37), každá umělecká ozdoba pro ně byla vadou školního filmu: „Vše, co odvádí, co scénu zbytečně vyšperkuje, musí zmizet.“ (srov. Velišková, 1936: 29).

<sup>9</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 23, ič. 1000.

<sup>10</sup> K tomu viz pozn. č. 6.

postavy ve vyučování pro zvýšení vizuální atraktivity i kreslené trikové filmy. Na základě *Amicie* je kromě formální podoby vědeckých filmů rovněž možné alespoň částečně rekonstruovat povahu filmových projekcí v přednáškových sálech, a to jak ve smyslu prostorového uspořádání místností s projekčními zařízeními, tak z hlediska pozice promítání mezi jednotlivými body programu vyučovací hodiny. *Amicie* rovněž poznamenává mnohé k otázce úlohy pedagoga během projekce.

V učebně popisované na stránkách scénáře *Amicie* se kromě filmu pracuje také s trojrozměrnými objekty a s diapozitivy, které ukazují detailní fotografie buněk, schematické obrázky či diagramy a křivky měření. Diapozitivy nahrazovaly ve vyučovací praxi třicátých let závěsné obrazy a nepřiliš přesné reprodukce kreslené učitelem na tabuli. Oproti kresbám byly samozřejmě mnohem přesnější a názornější, na rozdíl od mnohdy zastaralých závěsných obrazů nabízely možnost okamžité aktualizace s ohledem na poslední výzkumy. Plátno bylo umístěno uprostřed čelní stěny místnosti, stahovalo se přes černou tabuli.

V *Amicii* přednášející promítal pouze krátké 16mm snímky nebo filmové smyčky, což byly několikaminutové filmy, které se žákům promítaly několikrát dokola, aby bylo možné dokončit výklad problému v průběhu projekce. Zároveň se počítalo s efekty opakovaného sledování téhož, tedy s možností sledovat film poněkoličaté již se zaměřením na konkrétně zvolený aspekt problému a s upevněním poznatků v paměti studentů. Filmy se tak volně střídaly s jinými názornými pomůckami a plynule doprovázely výklad pedagoga.

K činnosti učitele během promítání se dobové příručky, brožurky a metodiky vyučovacího filmu vyjadřovaly opět různě. Proti zastáncům autonomních školních filmů, které mají na výklad navazovat, mají být učitelem představeny, promítnuty a v následné debatě probírány a zhodnoceny,<sup>11</sup> stáli stoupenci zcela jiného pojetí role filmu ve vyučování. Podle nich měly filmy v podstatě pouze ilustrovat výklad.<sup>12</sup> Model rozborové hodiny předpokládal učitelovu přípravu vhodné motivace před projekcí a otázek pro následnou besedu nad tématy, která film přinesl. Během promítání ustupoval učitel do pozadí, stával se divákem a film naopak zastával roli učitele. Druhá metoda vedení vyučovací hodiny počítala s vyváženým rozložením rolí mezi učitelem a filmem. Film doprovázel výklad, ilustroval probíranou látku, učitel zase průběžně komentoval promítané sekvence, upozorňoval na důležité motivy, usměrňoval pozornost žáků, jako to dělal vykladač či komentátor při raných kinematografických představeních. Stanovisko zastánců tohoto vyučovacího vzorce bylo podloženo mnohými konkrétními výzkumy zaměřenými na sledování, jaké informace, jaké poznatky si žáci ze školních projekcí odnášejí. Z nejrůznějších rozhovorů se studenty vyplynulo,

<sup>11</sup> Takovým způsobem se ovšem přistupovalo spíše ke kulturním filmům, které se promítaly pro školy v biografech. Ve třídách se s filmy zacházelo mnohem tvořivějším způsobem, učitel mohl volit pouze funkční úseky filmů, pouštět je žákům po částech a podobně (srov. zejména Ledvinka, 1944: 3).

<sup>12</sup> „Nepitvat, neupozorňovat upřílišně, nedoporučovat. Dítě je dobrodruh, touží samo objevovat.“ Jako autonomní obrazovou dokumentaci, která pouze ilustruje výklad, chápala školní film například Helena Velišková (srov. Velišková, 1936: 61).

že žáci mnohdy neúměrně generalizují a že si některé záběry mohou vyložit zcela mylně (srov. Ledvinka, 1944: 7). Po filmu *Štíčky* si například většina žáků myslela, že jikry štíky mají velikost hrachu, neboť byly ve filmu ukázány ve velkém detailu bez srovnání. Teoretici školního filmu proto naléhali na učitele, aby doplňujícím komentářem předcházeli podobnému nesprávnému čtení a chybným zobecněním; současně jim poznatky z těchto průzkumů mezi studenty pomohly lépe popsat pravidla, kterými se měla řídit režijní práce na školním filmu.

Školy i instituce zajímající se o praxi na poli školního filmu se v podstatě shodovaly na nutnosti směřovat k těsnému sepětí školních osnov s filmovým promítáním a plánovaly realizaci formálně i obsahově adekvátně zpracovaných, o teoretické výzkumy opřených filmů, na nichž by koordinovaně spolupracovali pedagogové a filmaři. Zároveň však na vesnických i městských školách existovali učitelé – nadšenci amatérského školního filmu, kteří zcela nezávisle na institucích naplňovali ideál napojení filmu na osnovy a požadavky pedagoga v extrémně vyhrocené míře – tedy zcela podle vlastní vize. Byl-li učitel zároveň filmařem, představovala jeho filmová tvorba individuální interpretaci vzdělávání filmem nezávislou na požadavcích osvětových institucí. Ty školám kvůli snazší koordinaci servisních služeb doporučovaly konkrétní promítací stroje a či plátna, vyžadovaly ideovou shodu s osvětovými východisky a podobně.

Obdobně tomu bylo na půdě akademické, jak ji zachycuje scénář *Amicie*. Filmy vysokoškolských profesorů tu ukazovaly na amatérskou filmařskou zručnost pedagoga a jeho výchovný záměr, navíc byly pomůckami v jeho badatelské činnosti nebo zachycovaly výsledky jeho výzkumů. I v dobové praxi na sebe amatérští filmaři – učitelé – z nižších i vyšších typů škol vědomě brali zodpovědnost (a riziko!) za to, že informace, které budou žákům prezentovat, mohou být, neprojdou-li revizí u odborné komise, zkreslené či nepřesné. Mnozí akademičtí pracovníci tehdy předváděli, podobně jako Malgardh a Vajda, svým studentům i průběžné výsledky svých výzkumů a jako badatelské pomůcky mohly být jejich filmy nástroji prezentace hypotéz či výjimečných úkazů spíše než doklady jevů, které jsou opakovatelné a předvídatelné. Ani v *Amicii* není film vznikající na akademické půdě chápán jinak než experiment. Filmování snů, vycházející z faktu, že pokožkové buňky rostliny jsou svou strukturou podobné čočce a reagují tedy podobně na světelné paprsky, nakonec v *Amicii* plně prokázáno není – obrazy, které jsou z *Amicie* snímány, jsou pouze Malgardhovými vzpomínkami, a ani podstata tohoto jevu není, i přes četné popisné a instruktážní pasáže, ve scénáři vědecky podložena ani vysvětlena. Filmovat sny rostlin tedy ve fikčním světě *Amicie* neznamená zaznamenávat fakta, ale používat film jako nástroj tvůrčího bádání, jako doplněk laboratorních metod.

O vědecké podloženosti myšlenky filmování rostlinných snů zde netřeba spekulovat; domnívám se ovšem, že idea filmování snů u Úlehly mnohem více souvisí s jeho částečně naivním pojetím vědecké kinematografie. Představa, že i rostliny mají sny, je pouze jednou z „odnoží“ Úlehlova přesvědčení o tom, že život rostlin vykazuje rysy analogické rysům života lidí. Jedná se ovšem o koncept nedoložený, zidealizovaný. Podobně fantastickou vizí je i možnost sny rostlin



natáčet. V představě o filmování snů rostlin pro vědecké účely se (v rámci fikčního světa scénáře) propojuje exaktnost s mystifikací. Filmování rostlinných snů jako by tedy bylo metaforou Úlehlova poeticko-vědeckého přístupu k filmování, které má formou osvětové rétoriky tlumočit citlivost k vnímání estetických hodnot okolního světa. Úlehla natáčel naučné filmy a dokumenty, ale byl také autorem několika básnických pokusů v žánru přírodní lyriky, pro něž je charakteristický podrobný popis přírodních dějů – dramati – v jejich maximální dynamičnosti.<sup>13</sup> Totožný aspekt ocenil u Úlehly Jaroslav Ježek v rozhlasovém komentáři k *Mizejícímu světu*:

Máte dobré detaily vody, mraků, květin, že to všechno oživuje krajinu a dává jí dynamičnost. Vzpomínám si, že tak dovedl Eisenstein dynamisovat krajinu na začátku *Generální linie*, kde táhne stín gigantických mračen po jinak ploché krajině, která tím nabývá plastičnosti a dynamiky. Potom je zajímavé, jak jste použili urychlených scén sběrných k oživení květin. Nečekali jsme, že z tohoto triku technického by se mohlo vytěžit tolik lyriky.<sup>14</sup>

Podrobné zkoumání přírody znamenalo pro Úlehlu jak precizování poznání o zákonitostech přírodních dějů, tak vizuálně-plastickou impresi. Zážitek poeticko-vědeckého filmu měl lidskému oku přinášet běžně nedostupné záběry přírody, přitažlivou formou tlumočit specifika přírodních úkazů a v ideálním případě měl současně fungovat jako didaktika poetického vnímání, didaktika kontemplativního pozorování dynamických proměn přírodních jevů s možností přesahu do roviny absolutního filmu. Shrnuto slovy Úlehlovými: „Nevidím, proč by se z dnešního područí vědy neosvobodil (sběrný film) do oblasti absolutního filmu, překonávajícího čas a stavícího na čisté kráse měnícího se tvaru.“<sup>15</sup>

### Lucie Česálková (1983)

Studentka Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Publikuje mj. v časopisech *Iluminace* a *Cinepur*.

([lucie.cesalkova@seznam.cz](mailto:lucie.cesalkova@seznam.cz))

### Publikované prameny:

DENK, Petr (1936): *Metodika školního filmu*. Praha: Dědictví Komenského.

DOHNAL, Antonín (1938): *Praktická příručka školní kinematografie*. Praha: Československá grafická unie.

DOHNAL, Antonín (1939): *Pedagogika školního filmu*. Praha: Československá grafická unie.

TRNKA, Tomáš (1935): *Kulturní a školní kinematografie v cizině a u nás*. Praha: Masarykův lidový výchovný ústav.

<sup>13</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 27, ič. 1040.

<sup>14</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 37, ič. 1157 (rozhlasová přednáška *Jak se montuje film*).

<sup>15</sup> AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 37, ič. 1162 (Úlehlova přednáška O sběrném filmu).

- LEDVINKA, František (1944): *Některé problémy školního filmu*. Praha: Odborová skupina učitelů.
- ÚLEHLA, Vladimír (1930): O kulturní film v republice Československé. In: *Věstník Československé akademie zemědělské*, VI/5 1930.
- VELÍŠKOVÁ, Helena (1936): *Školní film*. Brno: Československá společnost pro vědeckou kinematografii.

### **Archivní prameny:**

Archiv Masarykovy univerzity v Brně (AMU), fond B 57, Vladimír Úlehla.

### **Filmografie:**

- Generální linie* (Staroje i novoje; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1929)
- Mizející svět* (Vladimír Úlehla, 1933)
- Pohyby rostlin* (Vladimír Úlehla, 1928)
- Štičky*

**I SHOOT DREAMS. DREAMS OF THE PLANT AMICIA!**

The Subject of Scientific Cinematography in the Unrealized Screenplay of the Feature Film *Amicia: the Crime and the Science* by Vladimír Úlehla  
*Lucie Česálková*

The whole filmic output of Vladimír Úlehla, the professor of natural sciences at Masaryk University, was for its editing methods and emphasis on graphic aspects in the composition compared to the films of Sergej Eisenstein or those of René Clair. By means of a sophisticated associative montage technique, as manifested in his short scientific movies focused on the movement of plants, Úlehla highlighted the abstract beauty of ordinary natural phenomena and actions, which parallels the city-industrial alternative of Jiří Lehovce's *Magic Eye* (1939). Úlehla's filmic librettos for feature films set in the karst surroundings are close to realistic film dramas of the German director Arnold Franck. Franck's stories from the mid-1920s are enacted in the magical highland landscape and Franck, like Úlehla, tends to experiment with light and shadow effects in the composition. Úlehla does not treat the scientific instructional and popular film and the documentary as means of presentation of certified scientific facts, but as instruments of creative invention. He considered the work on film as an opportunity to express the scientific judgment in the aesthetic way. The scientific cinematography as an exact and poetic discipline was also represented in the screenplay called *Amicia: the Crime and the Science*.

Poznámky o herecích.  
-----

M a l g a r d h: Veskrze záhadný, typ rafinovaný a chladný - velmík kulturní i elegantní. S charakteristickým ironicko - pátravým úsměvem. V pohybech klidný, rozvázný, ne však usedlý. Seveřan v celém typu i vzezření, vysoký, hubený, výrazné oči, nos svrchní vysoký, ústa dosti malá.

V a j d a: Velmi pilný, poctivý učelec, naivně horkokrevný, vědou poněkud unavený, v životě bezradný jako dítě, neočekává nic zvláštního, žije chvilkově, nejvážněji bere svoji práci, v níž však není geniální (proti Malgardhovi). Je menší postavy, živý, na tváři snadno vidětí vnitřní zažití a stavy, jeho elegance je dosti normální, ne příliš guttirovaná.

Č e r n á d á m a: Záhadná jako Malgardh. Něco Lulu, něco Dostojevského ženy. Umělkyně vnitřně, životem rozlomená, chladná a mstivá, její zjev něco visionářského. Pohyby jedovaté, vlačné. Oči veliké, uhrančivé.

J a r m i l a: Živé děvče z venkova s pensionátní výchovou, s aspiracemi na dámu, nepřemýšlivá, primerní, trochu egoistická. Musí jí hrát táž herečka, jako černou dámou. Podobají se sobě, liší se však úplně osobností.

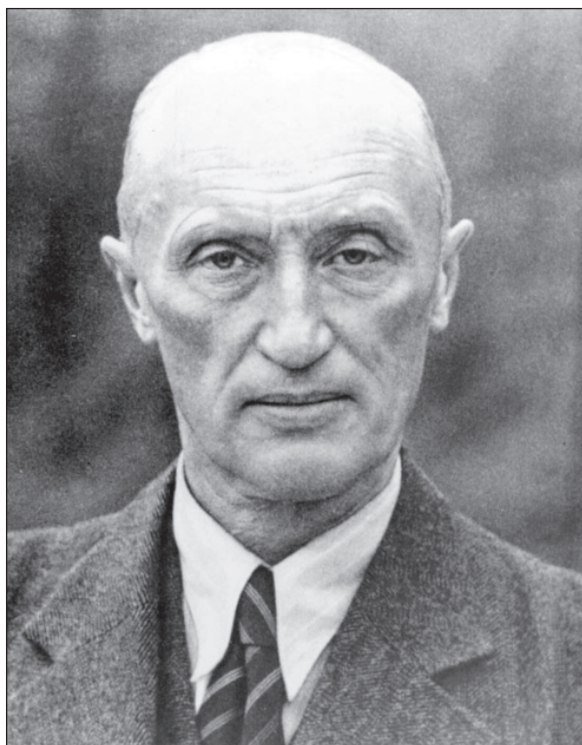
V ě r a: Moderní, elegantní, rozumná žena, velmi ovládaná. Upomíná Viví Shawovu v "Živnosti paní Warennové". Monogamická, hodá, jako kamarádka velmi přístupná a sdílná, jako žena takřka nedostupná. Láska a energie jsou spojeny znamenkem rovnosti před splněním, po ovládnutí stává se z ní prostě žena milující a oddaná.

Vladimír Úlehla charakteristiky postav ve scénáři filmu *Amicia: zločin a věda* podrobně konkretizoval

(*Strojopis – čistopis. AMU, f. B 57 Vladimír Úlehla, ej. 24, ič. 1010*)



Úlehla (vpravo) při natáčení filmu MIZEJÍCÍ SVĚT



Vladimír Úlehla (datace neznámá)