

Kokeš, Radomír D.

Poetologická studie

In: Kokeš, Radomír D.. *Rozbor filmu*. 4. dotisk 1. vydání Brno: Masarykova univerzita, 2015 [dotisk 2020], pp. 185-207

ISBN 978-80-210-7756-0; ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143408>

Access Date: 02. 12. 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.

3. Poetologická studie

Neb čistá definice poetologické studie by byla pohříchu neurčitá, vysvětlím třetí analytický formát odspoda, a to pomocí už dříve uvedeného příkladu s analýzou *Zlodějů kol*. Argumentace Kristin Thompsonové je v této studii vedena hned dvěma **odstředivými tezemi**:

- (OT1) realismus **není** žádná esenciální, trvale platná vlastnost filmového umění, nýbrž jde o konvence různící se v závislosti na složitých soustavách podmínek;
- (OT2) realismus **může být** překvapivě blízký postupům klasického hollywoodského filmu, kdy jsou potlačeny některé jeho rysy, ale ne hollywoodský film jako celkový soubor estetických norem.

Všimněte si, že první odstředivá teze (OT1) není nijak specifická pro *Zloděje kol*, nýbrž jde o tvrzení s ambicí hovořit o kinematografii obecně. Kristin Thompsonová ostatně tutéž tezi využívá jako odstředivé východisko i v poetologické studii o *Pravidlech hry*. Od předpokladů rozboru *Pravidel hry* se však zásadně liší druhá odstředivá teze v rozboru *Zlodějů kol* (OT2). Ta je totiž v případě *Zlodějů kol* odstředivou tezí platnou právě pro *Zloděje kol* jako jednu z možných obměn toho, kterak konvenční postupy mohou být využity k dosažení realistického účinku. Detailním rozбором *Zlodějů kol* pak Thompsonová dokazuje dostředivou tezi, že tito k realistickému účinku dospívají právě pomocí vztahování se ke klasickému hollywoodskému filmu. Některé jeho stylistické konvence následují, jiné okázale potlačují, např. vyprávěcí příčinnost hollywoodského vyprávění je jejich případě nahrazena naopak náhodností.²⁵⁵

Do poetologické studie může být snadno přepracována i studie analytická. To je ostatně případ řady textů z opakovaně citované knihy analýz Kristin Thompsonové *Breaking the Glass Armor*, jejíž součástí jsou i rozbor *Zlodějů kol* a *Pravidel hry*. V sedmdesátých letech pro autorku bylo žádoucí prověřovat

možnosti tzv. neoformalistického analytického přístupu, stejně jako porozumět konkrétním filmům jakožto daným systémům vztahů. *Breaking the Glass Armor* však Thompsonová sestavila až na konci osmdesátých let. A tehdy se už vzdor „na-dílo-zaměřeným“ ctižádostem v úvodní programové kapitole očividně její zájmy posunuly: řešila spíše otázky vztahování se systémů děl k obecnějším problémům filmového umění. I studie, které jako čistě analytické napsala v sedmdesátých letech, se tak najednou staly argumenty v mnohem širěji zakotvených diskuzích, výzkumných problémech a badatelských otázkách. O jedenáct let dříve napsaný rozbor *Prázdnin pana Hulota*²⁵⁶ se stal argumentem v diskuzi o využitelnosti ruského formalistického pojmu **dominanta** v analýze filmového umění.²⁵⁷ O dva roky mladší analýza²⁵⁸ jiného Tatiho filmu *Play Time* (1967) vstoupila v knize *Breaking the Glass Armor* jako argument do diskuze o tzv. **parametrické formě** a vztahu díla k vnímatelským možnostem diváka,²⁵⁹ jež původní autorsko-analytický rámec díla Jacquese Tatiho nepoměrně překračovala.²⁶⁰

Jako nejvýmluvnější příklad tohoto posunu od studie analytické k poetologické lze uvést autorčin rozbor strategií **neupřímnosti a klamání** ve vyprávění Hitchcockova filmu *Tréma* (1950). I v jeho případě předcházela knižní poetologické verzi „Duplicitous Narration and *Stage Fright*“²⁶¹ původně časopisecká studie „The Duplicitous Text: An Analysis of *Stage Fright*“ z roku 1977. Ta popravdě obsahovala i obecnější polemiku, ale byla zaostřena především na rozbor Hitchcockova filmu a jeho matoucích strategií.²⁶² Rozdíl ve výkladových postupech obou studií je zřejmý už z úsměvného faktu, že zatímco roku 1977 se o snímku *Tréma* začne soustavně psát hned na druhé straně textu, roku 1988 se první zmínka o *Trémě* objeví na páté straně a soustavné pozornosti se jí dostane dokonce ještě o dvě strany dál.²⁶³ A třebaže je argumentace v novější verzi studie stále postavená na *Trémě*, je zároveň podřízena obecnějším tezím. Tyto Thompsonová odvozuje od polemiky s francouzským myslitelem Rolandem Barthesem: „Opravdu se klasická díla vyhýbají lhaní [čtenáři] do té míry, jak tvrdí Barthes?“²⁶⁴ Dospívá v rovině odstředivé teze k závěru, že rozdíl mezi klamáním a skutečnou lží, jak jej naznačuje Barthes, vlastně není podstatný – jde stále jen o způsob práce se soudobými konvencemi. Právě ony nakonec určují míru zřejmosti, „závadnosti“ nebo ozvláštňující síly lhaní jako prostředku.²⁶⁵

Něco podobného by ovšem text nemohl tvrdit bez podrobné analýzy Hitchcockova filmu, kdy Thompsonová postupně a s vysokou mírou přesvědčivosti odhaluje na různých jeho systémových úrovních určující **funkce klamání**. Tře-

baže však pečlivý rozbor *Trémy* zabírá většinu rozsahu studie, stejně je nakonec jeho **dostředivá teze účelně podřízena tezi odstředivé**. K ní se koneckonců Thompsonová na závěr vrací. Nejdříve zobecňuje závěry o klamavé výstavbě *Trémy* na určitý stylisticko-vyprávěcí postup **neupřímnosti**, k němuž nachází historické alternativy: *Rozmary bohaté ženy* (1928), *Posedlá* (1947), *Kabinet doktora Caligariho* (1920), *Svědění zločinu* (1914) a *Sh! The Octopus* (1937).²⁶⁶ Tyto příklady jí pak ke všemu opět slouží jako důkazy, pomocí nichž může v návaznosti na analýzu *Trémy* zpětně definitivně vyvrátit Barthesovy předpoklady o vyprávěcí výlučnosti skutečné lži, a to výše uvedeným tvrzením, že jde o způsob práce s konvencemi. Zároveň zmíněné filmy podle Thompsonové představují pouze zjevnější případy neupřímnosti. Neupřímnost nicméně v mnohých vyprávěních, možná dokonce většině z nich, nezřídka slouží k jejich vyváženosti, zadržování pravdy, vytváření komického účinku a podobně.²⁶⁷ Rozbor filmu se tak stal argumentem v debatě o povaze a možnostech filmového vyprávění, s nímž je pouze funkčně spojen.

Jinými slovy, poetologická studie, jak ji vymezují pro účely této knihy, využívá **podrobnou analýzu určitého filmového díla především jako dostředivého argumentu v prověřování odstředivě založené teze. Tedy důkazu v diskuzi navázané na obecnější předpoklady o vlastnostech, postupech a prostředcích filmu jako umělecké formy**. Někdy může být v rozsáhlejším, spíše knižním textu přítomna série prověřujících dostředivých tezí, tedy **série analytických studií, kdy tyto společně podporují tutéž odstředivou argumentaci**. Tak je tomu například u knihy Warrena Bucklanda *Directed by Steven Spielberg* z roku 2005. Buckland v ní používá systémové analýzy Spielbergových filmů k tomu, aby prověřil dvě odstředivé teze:

- (a) i v případě blockbusterových režisérů řídících velké štáby lze hovořit o individuální autorské poetice,
- (b) i Spielbergovy tematicky ne tak ambiciózní, zábavné filmy jako *Čelisti* (1975), *Blízká setkání třetího druhu* (1977), *Dobyvatelé ztracené archy* (1981), *E. T. – Mimozemšťan* (1982), *Jurský park* (1993), *Minority Report* (2002) nebo *Válka světů* (2005) vykazují značnou míru autorské práce s filmářskými prostředky, již lze v čase sledovat jako soubor soustavně rozvíjených postupů.²⁶⁸

Poetologická studie může mít tedy i podoby, kdy dostředivá teze a podrobný rozbor filmu neslouží řešení obecnějšího **teoretického** problému, nýbrž

obecnějšího problému **autorského** nebo **historického**. Toto hledisko uplatňuje i následující ukázková studie „Styl a vyprávění kinematografie v českých zemích (1911-1915)“, která nakonec na dostředivém rozboru němého filmu *Zub za zub* demonstruje platnost odstředivých hypotéz o povaze tuzemské filmařské práce s vyprávěním, prostorem a časem.²⁶⁹ A podobně jako je analytická stať příhodným modelem pro seminární práci a analytická studie pro bakalářskou, pak **poetologická studie je vhodným vzorcem pro výstavbu magisterské práce**. V kterékoli ze svých podob totiž poetologická studie klade ve srovnání s oběma předchozími formáty mnohem vyšší nároky na práci s **primárními prameny** (filmy, rozebírané texty, oborová periodika, interní tisky, archivní materiály, rozhovory, kriticky čtené reportáže z natáčení a bonusové materiály atp.), **sekundárními zdroji** (kdo všechno už o tom před vámi psal a na co přišel) i na vysoce **komplementární vztah mezi odstředivou a dostředivou tezí**.

3.1 Styl a vyprávění kinematografie v českých zemích (1911–1915)

Zub za zub (Rakousko-Uhersko, 1913)

Režie: Antonín Pech, Václav Piskáček. **Námět:** Antonín Michl. **Kamera:** Antonín Pech. **Hrají:** Václav Piskáček (dr. Chudoba), Katy Kaclová-Vališová (Milena Chudobová), Antonín Michl (pan Tučný), František Fořt (pan Bílý), J. Eichler (pan Steklý). **Produkce:** Kinofa. **Formát:** 35mm, čb., němý, české mezititulky, 11 min.

Jakkoli se v českých zemích natáčely fikční hrané filmy již koncem devatenáctého století, tato studie se věnuje až následujícímu období mezi lety 1911–1915. V něm se totiž fikční hraná kinematografie v českých zemích, na rozdíl od ojedinelých počínů v roce 1898, skutečně plynule rozvíjela. Vymezení přitom toto období v souladu s poetologickou perspektivou svého výzkumu především na základě **preferované mono-kauzální organizace vyprávění**. Vyprávění je ve snímcích do roku 1915 řízeno silnou výchozí příčinou, z níž sled událostí kumulativně vychází: vyprávění převážně sleduje jen jednu linii dějové akce, a pokud se linie, akce výjimečně rozdělí, jsou tyto brzy opět spojeny do jedné, jak je tomu například ve filmu *Konec milování* (1913). V něm se skrže telefonní hovory a příčný stříh mezi různými prostorovými rámci dočasně rozdělí jedna dějová linie popisující vznik milostného trojúhelníku mezi manželkou, manželem a jeho milenkou, a to na linii zastupující manželčinu perspektivu a na linii popisující vztah manžela s milenkou. Záhy se ale obě linie opět spojí, když manželka nejdříve manžela s milenkou sleduje a posléze z pomsty nabourá automobil, v němž všichni společně jedou. Události jsou navíc v dochovaných filmech tohoto období **uspořádány převážně sousledně**. Dochované filmy **po roce 1915** naopak směřují k rozvíjení několika **souběžných dějových linií**, které se buď jen souběžně realizují (aniž by na sebe měly vliv), anebo spolu navzájem interagují (a tak dynamicky posouvají vyprávění kupředu).

Vymezení zkoumaného období má však i další důvody. **Za prvé** během něj působila svého druhu průkopnická **generace filmových režisérů**, kteří se v drtivé většině případů k tvorbě hraných filmů už nevrátili. A pokud výjimečně ano – jako třeba Jan Arnold Palouš nebo Josef Šváb-Malostranský –, pak jimi režírovaná díla pomocí daných filmařských postupů představovala odchylku od postupů uplatňovaných v jiných soudobých snímcích. Třeba *Čertisko* Jana A. Palouše, který roku 1914 režíroval *Noční děs*, se od dalších filmů natočených v roce 1918 odlišuje směřováním k přímočarému vyprávění, diskontinuálnějšími

prostorovými vztahy mezi záběry, dominancí vzdálenějšího rámování a akcentovanými pohledy postav do kamery. **Za druhé** se všichni tvůrci činní v letech 1911–1915 institucionálně shlukovali do výroben, jež všechny ve zmíněném období vznikly i zanikly: Kinofa, ASUM, Illusionfilm, Lido-bio. A nakonec, **za třetí**, tito tvůrci byli současně společensky či přímo umělecky napojeni na kabaretní a/nebo divadelní komunitu: Stanislav Hlavsa, Karel Hašler, Emil Artur Longen, Jan Arnold Palouš, Andula Sedláčková nebo Max Urban. Představitelé tvůrčí generace nastupující po roce 1915 naopak s jevištními uměleckými formami výrazněji spojení nebyli a od začátku kariéry se aktivně profilovali primárně v kinematografii, např. Václav Binovec, Karel Degl, Jan S. Kolár, Karel Lamač nebo Gustav Machatý. Výjimku představoval Antonín Fencel, pro něhož však na rozdíl od jmenovaných kolegů tvořilo filmařské „angažmá“ jen dočasnou kariérní etapu (1916–1919).

V návaznosti na výše načrtnutý rámec se chci ve svém příspěvku zaměřit na **strategie systémové výstavby filmů Kinofy** (1911–1914), jež budu demonstrovat zejména na příkladu zevrubnější analýzy konkrétního filmu *Zub za zub* (1913). Filmový historik Zdeněk Štábla píše, že jejím „vedením byl pověřen již ‚zkušený‘ Pech. Kinofa začala s výrobou hraných filmů (100–300 metrů dlouhých), inspirovaných jednak zahraničními vzory (francouzskými groteskami ve stylu Maxe Lindera, americkým westernem), jednak také dramatem a veselohrou pěstovaných tehdy na domácích malých divadelních jevištích, navštěvovaných lidovými diváky,²⁷⁰ přičemž „na valné hromadě podílníků 10. ledna 1914 byla usnesena její likvidace.“²⁷¹ Důvody pro mou volbu této výrobní coby jádra výkladu studie jsou přitom dvojí. Kinofa zaprvé reprezentuje nejširší soubor dochovaných filmů mezi lety 1911–1915 (resp. 1911–1913), což mi umožňuje diachronně podchytit **škálu specifických (pro jednotlivé filmy) a typických (pro celou výrobu) řešení systémové výstavby filmového díla**. A zadruhé mohu na případu Kinofy demonstrovat tezi, že **ve zkoumaném období lze pozorovat dvě dominantní stylistické a narativní tendence** ve fikční kinematografii českých zemí, kdy hraná tvorba Kinofy zastupuje jednu z nich.

Jinými slovy, tato studie chce na příkladu Kinofy a důsledného poznání jednoho jejího filmu načrtnout možnosti zkoumání dějin kinematografie v českých zemích z hlediska **poetiky filmu**, a to v obou jejích verzích, jež filmový historik David Bordwell rozlišuje na **poetiku analytickou** a **poetiku historickou**. **Analytická poetika** se podle něj ptá po principech, v souladu s nimiž jsou

filmy stylisticky a/nebo narativně konstruovány a skrze které dosahují určitých účinků. **Historická poetika** se pak táže, jak a proč se tyto principy v určitých empirických souvislostech vytvářely a měnily.²⁷²

Dvě tendence výstavby

Jak jsem přitom naznačil výše, **skupinový styl**²⁷³ **Kinofy podle mého předpokladu představuje jeden ze dvou dominantních stylistických a narativních trendů v kinematografii českých zemí v letech 1911–1915**. Vůči němu **opoziční trend byl reprezentován dochovanými narativními filmy společnosti ASUM** (*Konec milování*, 1913; *Noční děs*, 1914) a **Lido-Bio** (*Ahasver*, 1915) **nebo snímkem České hrady a zámky** (1914). Tento soubor principiálně upřednostňovaných filmařských řešení se obracel ke stříhově založeným stylistickým postupům a k systematictějšímu rozvíjení zápletky napříč řadou různých prostorových rámců a s konkretizovanými časovými vztahy mezi událostmi. Snahou bylo zprostředkovávat takové narativy, jež ke své realizaci nutně vyžadovaly práci s křížovým stříhem (např. *Konec milování*, *České hrady a zámky*), zpřesňujícími záběrovými vsuvkami (dopisy v *Konci milování*, novinové titulky v *Nočním děsu*, třikrát opakovaný detail hodinek v *Českých hradech a zámkách*) a změnami pozic kamery ve vztahu ke snímané akci v průběhu scén (záběry/protizáběry vozidel v *Konci milování* a v *Ahasverovi*).

Vůči Kinofě opoziční tendence tedy směřovala, prostřednictvím zvolených prostředků, zejména k americkým stylistickým i narativním normám. Vykazovala znaky tzv. **přechodového období** od rané kinematografie ke klasickému stylu: často na prostoru jednoho filmu se kombinující různorodé stylistické i narativní postupy, kdy je však styl čím dál víc podřazován potřebám vyprávění komplexnějších příběhů. Tato tendence amerického filmu podle Kristin Thompsonové probíhala v letech 1911–1917,²⁷⁴ zatímco podle Charlieho Keila už v letech 1907–1913.²⁷⁵ **Filmy natočené v českých zemích, spadající do této konstrukční tendence, jistě nejsou zdaleka tak systematické** v práci s jednotlivými postupy jako filmy popisované oběma historiky. Z hlediska **(a)** výběru filmařských prostředků vhodnějších pro naplňování určitých systémových funkcí než prostředky jiné a **(b)** směřování spíše ke komplexnějším (v rámci mono-kauzální organizace) příběhům s maximální mírou iluzivnosti a minimálním upozorňováním na svou zkonstruovanost lze však pracovně říci, že **vykazují vlastnosti podobné rysům americké kinematografie ve srovnatelném období**.

Rozhodně však nelze hovořit o nějakém skupinovém stylu, spíše o jistém souboru **preferovaných filmařských voleb**, jehož přesnější podobu můžeme vzhledem k malému počtu dochovaných děl jednotlivých výroben pouze odhadovat. Závislost těchto stylistických voleb na vyprávěném příběhu je ale naprosto zřejmá i z toho mála snímků, jež máme k dispozici. Podívejme se třeba na *Konec milování*, kde první polovina filmu pracuje s prostředky spíše evropské soudobé kinematografie: dlouhé statické záběry s inscenováním akce do hloubky prostoru s minimální návazností záběrových sekvencí – viz okénka z klíčové scény setkání hrdiny s hrdinkou, kdy hrdinka stojí v popředí (**IV. 3.01**),²⁷⁶ přičemž z pozadí přijde hrdina s přáteli (**IV. 3.02**). Ti se po chvilce konverzace od dvojice oddělí, díky čemuž jsou zřejmější silící sympatie mezi hlavními postavami (**IV. 3.03**). Během družného rozhovoru se postupně vzdalují od kamery, přičemž jejich soulad je ještě akcentován jejich postupným přesouváním se do vyvážené kompozice v centru rámu (**IV. 3.04**).

Nebylo třeba sofistikovanějších stříhových řešení, protože vyprávěný příběh o setkání a růstu vzájemných sympatií mužské a ženské postavy je nevyžaduje. Druhá polovina *Konce milování* už však pracuje se složitější distribucí narativních vodítek, s několika souběžně rozvíjenými prostorovými rámci a odhalováním tajemství milostného trojúhelníku mezi postavami. Tvůrci tak byli **nuceni** uchýlit se k **vsuvkám** posilujícím dějovou kontinuitu (**IV. 3.05–06**), **křížovému stříhu** spojujícímu dočasně rozdělené linie dění skrze telefonní rozhovor (**IV. 3.07–08**) a **návaznosti pohledu**, kdy zhrzená hrdinka v převleku za šoféra zjistí z pohledu skrze okno hroznou pravdu, když vidí svého milého v náručí sokyně (**IV. 3.09–10**).

Filmy od Kinofy naproti tomu reprezentují značně odlišné principy umělecké práce s filmovým stylem a narativem:

- (a) **využívají vzorců evropského i amerického raného filmu do roku 1907** z hlediska práce s vyprávěním (redundantní narativy, skeče, honičky),
- (b) sledují (v desátých letech dominantní už spíše jen v evropské kinematografii) převážně postupy tzv. **tableau stylu**, jež se v tomto období postupně stávají opozičními k americké tendenci (tj. minimum stříhů a práce s inscenováním akce v hloubce scénického prostoru snímaného v dlouhých statických celcích),
- (c) jsou hypoteticky **ovlivněné působením tvůrců z kabaretního prostředí** (Emil Artur Longen, Josef Šváb-Malostranský), když opakovaně narušují



IV. 3.01



IV. 3.02



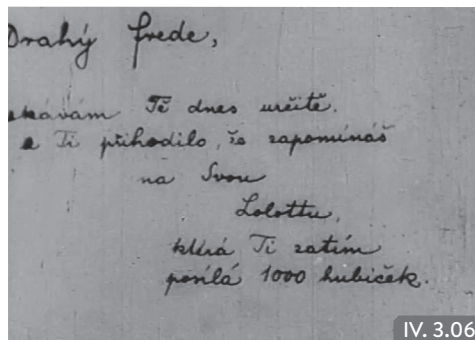
IV. 3.03



IV. 3.04



IV. 3.05



IV. 3.06



IV. 3.07



IV. 3.08



IV. 3.09



IV. 3.10

iluzivnost časoprostoru, zdůrazňují performativní aspekty filmového média a kladou působivost pointy nad logické vyústění sledu událostí.

Domnívám se přitom, že tyto tři hypotézy vymezují **mantinely skupinového stylu Kinofy**. A to vzdor tomu, kterak jde o skupinový styl ve velmi všeobecném slova smyslu souboru vzájemně funkčně slučitelných filmařských voleb. **Nejdříve** se zmíněné hypotézy pokusím prokázat na výběrových příkladech ze všech dochovaných filmů Kinofy (tj. rozptýleně napříč obdobím v různých systémech) a **posléze** se přesunu k detailnější analýze filmu *Zub za zub* (tj. zaostřeně na jeden vybraný systém).

Filmový historik Charles Musser rozpoznává dva běžné skladebné principy soběstačných narativů, spojené s využíváním **narativní redundance**, které se v Americe (ale i ve Francii) rozvíjely v letech 1903 až 1907. Oba lze přitom rozpoznat jako určující i v případě dvou dochovaných snímků Kinofy o mládenci Rudim:²⁷⁷ „za prvé nahromadění nespojitých scén vystavěných kolem sjednocujícího tématu, postavy či gagu [*Rudi sportsman*, 1911; pozn. RDK], a za druhé jeho důsledek – honička [*Rudi na záletech*, 1911; pozn. RDK].“²⁷⁸ V prvním záběru *Rudiho sportmana* je Rudi svou partnerkou vyplísněn za nezdravý způsob života a donucen sportovat. Následný sled šesti převážně statických či intuitivně panorámujících (aby se figury udržely v rámu) záběrů zobrazuje ve vzdáleném rámování jeho sportovní neúspěchy. V posledním polocelkovém dvojzáběru je pak Rudi zobrazen se svou partnerkou a s tváří obvázanou obinadly.

V *Rudim na záletech* se zase **model honičky kombinuje s jednoduchou podobou rámuujícího narativu**, kdy Rudi (převlečen do ženských plavek) obtěžuje ženu na plovárně, čímž vyvolá u ostatních návštěvníků potřebu jej potrestat – což je spouštěcí motiv honičky. U ní přitom platí, že „princip honičky sice využíval repetitivní strukturu, ale nové úrovně dosáhl pomocí jednoduché opozice mezi pronásledujícím a pronásledovaným, kterou lze vyjádřit i kompozičně zdůrazněním nejprve jedné a pak druhé skupiny, a také pomocí pohybu, když se pronásledovaní a pronásledovatelé blíží ke kameře a míjejí ji.“²⁷⁹ Není sice zřejmé, jaké jsou přesné prostorové vztahy mezi rámci jednotlivých dlouhých záběrů zachycujících narativní akci, ale je zřejmá bazální kauzalita, svazující je do jednoduchého logického celku. Zatímco tedy *Rudi sportsman* referuje spíše **k rané podobě soběstačného filmu** založeného na principu narativní redundance běžné pro roky 1903 až 1904, *Rudi na záletech* využívá **prostředky jeho rozvinutější podoby** typičtější pro roky 1906 až 1907.²⁸⁰

Filmy o mládenci Rudim k těmto narativním vzorcům referují nicméně zcela systematicky v rovině přímé nápodoby. Více či méně sofistikované variace na strukturu skeče repetitivně rozvíjejícího jedno sjednocující téma jsou však základem všech komediálních filmů Kinofy. **Na jedné straně** je to *Ponrepo-vo kouzelnictví* (1911), odkazující svým pojetím kouzelnického představení ke strukturně jednoduché performativní kinematografii z období krátce po roce 1900. **Na druhé straně** pak jde o snímek *Pět smyslu člověka* (1913), kde je téma domluveného setkání muže a ženy u ženy doma napasováno na jednoduchou sebe-variující strukturu: postupné uspokojování všech smyslů, kdy nakonec postavy přejdou ke komplexnějšímu uspokojení, což už se pochopitelně odehrává mimo snímaný scénický prostor.

Musser přitom předpokládá, že

„narativní redundance neposkytovala přiměřenou rozmanitost pro vytváření dostatečného počtu příběhů, které by zároveň publikum nenudily. Společnosti sice v období let 1908–1909 i nadále pokračovaly ve využívání jednoduchých příběhů a variací na jediný gag coby základ filmového narativu, ale bylo zřejmé, že je třeba přiklonit se k produkci komplexnějších příběhů.“²⁸¹

Produkce komplexnějších příběhů se popravdě rozvíjela i v kinematografii českých zemí, ale toto rozvíjení nutně nesměřovalo ke standardizaci narativní produkce vzhledem k hollywoodským modelům. Jinými slovy, redundantní narativ podle mých dosavadních zjištění nebyl zdejšími filmaři opuštěn pro jiný vhodnější a z hlediska účinků na diváka efektivnější model, nýbrž prošel vlastním ozvláštňením, vnitřní restrukturací. Ranou formu tohoto promyšlenějšího pojetí repetitivní struktury představuje pak právě snímek *Zub za zub* od Kinofy. Ten svým cyklickým narativem *de facto* reprezentuje precedens vzorce cyklického narativu, který se v kinematografii českých zemí v druhé polovině desátých i během dvacátých let postupně ustavil jako jedna z nosných alternativ hollywoodského obloukovitého vyprávění.²⁸²

K estetickým normám raného filmu pak směřovalo i dochované melodrama *Pro peníze* (1912).²⁸³ Systém narativní logiky spoléhal nikoli na inscenovanou akci, jako spíše na významnou návodnost mezititulků. Ty (a) utvářely narativní kontinuitu záběrů a inscenovaných událostí, (b) časově oddělovaly identické záběry (takže např. jeden dlouhý záběr spícího člověka mohl být titulky rozdělen na večer, noc a rozbřesk). Z hlediska celku narativu jde o značně elipticky vyprávěné

melodrama, které je v rovině porozumění vysoce odvislé od jednotlivých titulků. To není nijak netypické, ovšem pouze pokud hovoříme o filmových konvencích nejméně o čtyři až šest let starších, než je film *Pro peníze*. Jak píše Musser v souvislosti s filmem *A Kentucky Feud* z roku 1905, ten podobně jako snímek *Pro peníze* (za předpokladu, že titulky nejsou důsledkem rekonstrukce z padesátých let) „použil mezititulky za účelem představení jednotlivých scén tak, aby se naznačil jejich děj: bez toho by film nebyl pochopitelný.“²⁸⁴ V souvislosti s evropskými estetickými normami pak Musser píše, že francouzská „firma Pathé v letech 1906 až 1907 spoléhala na mezititulky více než jiné společnosti.“²⁸⁵ Film *Pro peníze* proto podobně jako snímky o *Rudim* nebo *Ponrepovo kouzelnictví* reprezentuje mezinárodní estetické normy rané kinematografie.

Tuto skutečnost těžko můžeme u tak malé kinematografie, jakou byla ta v českých zemích, považovat za překvapivou – překvapivé naopak je, že všechny zmiňované filmy vznikly v roce 1911, všechny zřejmě režíroval Antonín Pech a na všech asi spolupracoval se stejným týmem lidí (což už ale není možné ověřit). Z hlediska vyprávěcích konvencí tak pokryl zarážejícím způsobem **široké pole konvencí napříč raným filmem**: kouzelnický performativní film, raný redundantní narativ, progresivní redundantní narativ a eliptické melodrama odvislé od vysvětlujících titulků. A to ještě nezaznělo, že nedokončený western *Sokové* ze stejného roku – opět z dílny téhož tvůrčího seskupení – z hlediska vyprávění, soudě podle dochovaných scén, uplatňoval zase odlišné konvence, často měnil dramatická prostředí a pracoval s větším množstvím postav.

Ačkoli filmy Kinofy pracují se střihy, **jen minimálně jde o střihy uvnitř scén a dominantně všechny směřují k inscenování akce v hloubce prostoru staticky snímaného záběru** v duchu dánských či francouzských tableau postupů bližších divadelním tradicím. Tableau inscenování tvoří podle Bena Brewstera²⁸⁶ nebo Davida Bordwella²⁸⁷ evropskou alternativu amerického modelu rychlejšího střihu rozvíjejícího analytické rozkládání prostoru do vzdálenějších a bližších rámců, přičemž inscenování má spíše mělký charakter. U tableau tradice se pracuje s pomalejším střihem, statictějším rámováním a výraznými inscenačními proměnami pozic figur v hloubce záběru, jak jsme viděli u scény setkání milenců v *Konci milování*. **Zatímco však filmy výše popisované konstrukční tendence využívaly tableau postupů pouze do té míry, kdy vyprávění příběhu nevyžadovalo přechod ke stříhovým a inscenačně „mělkým“ stylistickým postupům, trend reprezentovaný Kinofou naopak vypráví pouze takové příběhy, které umožňují inscenování v duchu tableau postupů.**

Navzdory jednoduchému (a prostorově vysoce eliptickému) návaznému střihu je třeba *Rudi na záletech* inscenován striktně v tableau kompozicích, což ještě více platí pro prostorově zcela nenávazného *Rudiho sportsmana*. Promyšlenější práci s tableau postupy vidíme však ve snímku *Pro peníze*, jenž pracoval s vyprávěním časově značně „výpustkovitého“ příběhu. Je přitom snímán právě v dlouhých časoprostorově uzavřených nenávazných záběrech s občas překvapivě prostorově hloubkovými inscenačními volbami (střet předních a zadních plánů). Pokojové interiéry byly natáčeny venku před domy, což zřejmě i tehdy (stejně jako dnes) působilo značně nevěrohodně. Mělo to ovšem překvapivě pozitivní důsledky pro práci s tableau postupy a přehledností herecké akce (bylo na ni dobře vidět). Byla rovnoměrně osvětlena celá scéna, čímž se vyřešila potřeba umělého osvětlování akce. To bylo (nejen) u nás v té době standardní, jak ostatně píše v souvislosti se zeměmi s malou filmovou produkcí Bordwell s Thompsonovou: „Mnoho interiérových scén bylo natáčeno na otevřených scénách za slunečního svitu.“²⁸⁸ Na druhou stranu toto rozhodnutí zajišťovalo bližší pozici kamery vzhledem k postavám, než bylo v daném období běžné, protože rám nesměl zabírat střechu, aby se udržovala iluze uzavřené místnosti (IV. 3.11).

Toto bližší postavení kamery už tedy standardní nebylo, byť k němu pravděpodobně došlo náhodně – nicméně v jiných filmech Kinofy už se práce s proměnlivým rámováním postav objevovala i tehdy, kdy k tomu práce s prostorem nenutila, například v následujících záběrech z *Pěti smyslů člověka* (IV. 3.12–13).

V souvislosti se *Zubem za zub* pak uvidíme, do jaké míry se styl Kinofy nakonec systemizoval coby soubor filmařských voleb v obou výše popsaných postupech práce s (a) **vyprávěním jako redundantní cyklickou strukturou**, (b) **tableau postupy sofistikovaného inscenování akce v hloubce prostoru s minimem střihů**. Předtím je ale se třeba pozastavit nad třetím aspektem skupinového stylu Kinofy, což je **možný vliv kabaretní poetiky na volené filmařské postupy**. S kabaretem byli nedílně spojeni představitelé Kinofy jako Josef Šváb-Malostranský²⁸⁹ nebo Emil Arthur Longen²⁹⁰. Moje předpoklady mají podobu velmi hrubých hypotéz, přičemž samotné téma rozsáhlého poetologického propojení kabaretní a filmové kultury v českých zemích ještě čeká na zpracování. **Možný vliv kabaretu** vidím ve třech aspektech tvorby Kinofy, které se v komediálních dílech objevovaly společně a v nekomediálních zejména třetí z nich: (a) **struktura skeče**, v níž je důraz na silnou pointu, která nemusí nutně vyplývat z logického plynutí dosavadních událostí, (b) **performativní**



IV. 3.11



IV. 3.12



IV. 3.13

herectví: obracení se na diváka, narušování iluze uzavřeného časoprostoru, (c) **mediální performativnost:** technické možnosti filmu, sebeuvědomělé funkce mezititulků.

Vyvrcholení *Rudiho na záletech* má tak na rozdíl od zbytku filmu podobu výjevu inscenovaného takřka jevištně přímo pro diváka. Postavy shromážděné kolem Rudiho a ženy, již obtěžoval, utvoří jakýsi jevištní prostor – a v posledním záběru se mnozí herci dokonce dívají do kamery. Poslední polocelkový záběr filmu *Rudi sportsman* je opět přímo směřován k divákovi – a v *Pěti smyslech člověka* je dokonce poslední výjev zarámován spadnutím opony a Amorkem obračejícím se do objektivu. Ve všech případech je navíc pointa neadekvátní dosaadvadnímu vývoji situace: v *Rudim na záletech* hrdina nakonec nečekaně namísto trestu od pronásledovatelů získá ženu, kvůli níž na plovárnu přišel a pro jejíž obtěžování byl zuřivě naháněn; v *Rudim sportsmanovi* se hrdina navzdory všem karambolům nejvíce fyzicky poškozen, nicméně v závěru je pro potřeby pointy obvázaný; v *Pěti smyslech člověka* vypadává milostný závěr i s amorkem ze struktury filmu o postupném uspokojování smyslů. Narativní organizaci se silnou pointou nevyplývající ze souvislostí má koneckonců i melodramatický snímek *Pro peníze*, kde se hlavní hrdina přiznává ke svému zločinu, nečekaně stíhán temnými výčitkami a přízračnými vidinami, ačkoli do té doby žádné výčitky ani v nejmenším necítil.

Z hlediska mediální sebeuvědomělosti je pak ve snímcích Kinofy (*Pro peníze*, 1912; *Faust*, 1913) nejsignifikantnější **využívání stop-triku**, který se objevuje jako důležitý sebereflexivní prvek i v dramatických dílech a jenž směřuje tvorbu této výroby k prostředkům vlastním spíše performativní a seberefrenční kinematografii do roku 1907²⁹¹. Ve filmu *Pro peníze* jsou to padouchovy vidiny nebohé oběti svého podvodu (stop-trik se objeví hned třikrát), jež ho doženou k přiznání. Stop-trik jako základní atrakce byl pak využit i ve *Faustovi*, filmové inscenaci prvního jednání opery *Faust a Markétka* od Charlese Gounoda. Film je až na závěrečný pětivteřinový záběr inscenován jakožto (kompozičně, nikoli technicky) jeden záběr o délce 451 vteřin. V něm je dramatická akce inscenována frontálně směrem k divákovi a jde také o jediný dochovaný film z českých zemí, v němž se pracuje s pozadím namalovaným na plátně, takže trojrozměrnost prostoru je utvářena několika málo rekvizitami v prostředí.²⁹² Představitel *Fausta* zpívá svou árii, což by ovšem spíše než ke kabaretnímu prostředí referovalo k pokusům o propojení umělecky respektovaného divadla a umělecky podceňovaného filmu například ve

francouzském hnutí Film d'Art. Režisér Stanislav Hlavsa se však nespokojil s pouhým záznamem představení, ale film byl spojen hned se dvěma typy mediální performativnosti: zaprvé uváděním v kinech s živým pěveckým doprovodem²⁹³ a zadruhé – což je pro nás podstatnější – s možnostmi stop-triku, kdy se v prostoru obrazu opakovaně „objevuje“ ďábel a nabízí Faustovi elixír mládí. Ze záznamu divadelního představení se tak opět stává svého druhu kabaretní atrakce, kdy diváci kromě spojení obrazu s hudebním zážitkem dostávají příležitost poznat trikové možnosti filmu.²⁹⁴

Zub za zub: cyklická struktura

Poukázal jsem tedy na tři různá specifika filmařské tendence, již reprezentovala díla výroby Kinofa – a na konkrétních dílech to i demonstroval. Nyní ale změním perspektivu a místo shora dolů (od všeobecněji formulovaných specifik ke konkrétním filmům) půjdeme zdola nahoru (od systému konkrétního filmového díla k zevšeobecnění), tj. posuneme se výkladu jdoucím od odstředivé teze k výkladu soustřeďujícím se na tezi dostředivou. Film **Zub za zub totiž představuje jednoznačně nejdůslednější využití klíčových uměleckých principů, jež výroba Kinofa napříč všemi svými filmy představovala a které v průběhu několika let své činnosti rozvíjela.** Současně lze však říci, že snímek *Zub za zub* z dochovaného díla Kinofy představuje **signifikantně nejvýraznější příklon k mezinárodním narrativním i stylistickým normám desátých let, aniž by přitom opouštěl tendence k herecké akci v hloubce jednoho staticky snímaného záběru a strukturu spirálovitě rozvíjeného skeče.** A to navzdory tomu, že v centru stojí vyprávění logicky relativně soudržného příběhu, kdy výchozí příčina motivovaná potřebami postavy určuje další rozvíjení událostí: Milena – manželka zubaře Chudoby – touží po nových šatech, ale její manžel má nouzi o pacienty a nemůže jí je koupit. Milena však dostane nápad, jak peníze opatřit. Bude pod záminkou flirtu lákat cizí muže do bytu, manžel je ve správný moment načapá a zahanbení nápadníků budou rádi předstírat, že potřebují spravit zuby. Trojice podvedených nápadníků se ale nakonec před ordinací setká, dovtípí se triku obou manželů a jde se muži pomstít tím, že pro změnu vytrhnou zuby jemu.

Pro lepší pochycení filmového systému budu přitom v návaznosti na Bordwella rozlišovat organizaci díla na **prostředky, systémy a vztahy mezi**



IV. 3.14



IV. 3.15



IV. 3.16



IV. 3.17

systemy filmového díla. Prostředky jsou typ střihu, typ osvětlování, herecké postupy atd. Systemy jsou trojího druhu: **narativní logika**, **filmový čas** a **filmový prostor**. Totalita stylu pak může být podle Bordwella definována jako vztahování se tří zmíněných systémů k sobě navzájem. Narativní logika, čas a prostor na sebe navzájem působí.²⁹⁵ Na rozdíl od předchozích zmíněných filmů pak systém narativní logiky *Zubu za zub* na jedné straně využívá filmařských prostředků k co nejplynulejšímu rozvíjení zápletky a na druhé straně ovlivňuje systém prostoru, který je narativní logice podřízen a slouží snadné rekonstrukci příběhu. Jak však bylo řečeno, *Zub za zub* navzdory tomu zároveň stále sleduje strukturu skeče, výchozí příčina (šaty) je nakonec zapomenuta a žena ve vyústění příběhu vůbec nefiguruje. Důraz je kladen na **cyklickou** variaci vzorce narativní situace, kdy nakonec i závěr je variací její pointy, jen s obrácením rolí. A konečně, zatímco systém časových vztahů mezi událostmi uvnitř jednotlivých cyklů je jasně propojen a rovněž podřízen systému narativní logiky v návaznosti událostí, méně jasně je trvání času mezi nimi. Způsob realizace těchto vztahů mezi systémy i širě zapojených prostředků je pak ve srovnání s jinými filmy Kinofy překvapivě sofistikovaný.

Asi jedenáctiminutový snímek lze z hlediska struktury zápletky rozdělit do pěti částí: prolog, ve kterém dají manželé dohromady svůj plán (trvání: 2:44), první nápadník – pan Bílý (trvání: 4:20), druhý nápadník – pan Tučný (trvání: 3:05), vyvrcholení (trvání: 1:27), epilog (trvání: 0:16). Každý z narativních bloků, s výjimkou posledního, je přitom tvořen nejdříve exteriérovou částí (Milena vidí šaty ve výloze, Milena uloví pana Bílého na ulici, Milena se nechá okouzlovat panem Tučným v parku, postižení nápadníci se sejdou na ulici před ordinací), po níž následuje interiérová část v bytě/ordinaci manželů (domluva manželů, poté dvakrát namlouvání a manželova pomsta, nakonec pomsta nápadníků). Z hlediska rozvíjení zápletky se přitom žádná část redundantně neopakuje, přičemž prostorový systém striktně slouží narativní logice. To vyplývá především z dalšího výkladu soustředěného právě na funkci prostorového uspořádání a narativní efektivity.

Zub za zub: narativní logika, čas a prostor

Příběh filmu zahrnuje tři stabilní, návazně propojené prostorové rámce: nahlednuto z ptačí perspektivy je nalevo ulice s vchodem do domu s ordinací, přičemž do této ulice ústí okno z obývacího pokoje manželů – a úplně napravo je ordinace. (Každý z pokojů má přitom vlastní vchod z ulice, což je opět důsledně

narativně využito.) Souběžně je divák zaveden do tří prostorově nenávazných prostředí, které jsou ale se stabilním prostředím dění logicky propojeny: ulice s obchodem, ulice s postavou pana Bílého a park s panem Tučným.

Obě místnosti jsou přitom funkčně rozděleny na dvě prostorová pásma sloužící odlišným vyprávěcím účelům. V popředí jsou sedací rekvizity (pohovka v obývacím pokoji, židle pro pacienty v ordinaci), na kterých probíhají klíčové narativní události (svádění, trhání zubů). Pozadí je naopak průchozí a slouží narativní dynamice spojující tyto události mezi sebou (příchody a odchody postav, přesuny mezi místnostmi). Střední plán se do rozvíjení akce zapojuje nejméně, což je ale důsledkem efektivního využití filmařských omezení pro potřeby narativního systému. Oba pokoje jsou reprezentované jedním identickým „ateliérem“, na jehož levé straně jsou velká okna zaručující přirozené osvětlování scénického prostoru. Dynamické soustředování herecké akce do popředí a pozadí je tak na jedné straně dáno tím, že jsou to nejlépe osvětlené části scénického prostoru, a zároveň toto omezení filmaře zřejmě nutilo systematictěji inscenačně využívat celé jeho hloubky. Světelná vodítka posilující srozumitelnost každého detailu herecké akce a narativního vývoje navíc odvádějí pozornost od skutečnosti, že v ordinaci by žádná okna být neměla: síla systému narativní logiky tak zakrývá diskontinuální postupy, které ji současně umožňují.²⁹⁶

Fikční interiéry jsou navíc divákovi hned v prologu jasně představeny ve všech svých souvislostech s využitím prostředků herecké akce a jejím inscenováním v hloubce prostoru. Milena poprvé vejde do bytu dveřmi do ordinace, zatímco její muž sedí ve středním plánu (nejméně osvětleném) u stolu (**IV. 3.14**), což účelně vyprazdňuje pravou půlku rámu, do něhož posléze vejde Milena. Během jejího vyprávění o šatech si oba aktéři vymění místa, takže žena si sedne ke stolu a Chudoba naopak přejde do zadního plánu (**IV. 3.15**). Nešťastný, že jí nemůže pomoci, přesune se Chudoba do předního plánu a sedne si do bílé židle pro pacienty, čímž na ni diváka okázale upozorní (**IV. 3.16**). Milena nicméně vynajde svůj plán, vstane od stolu a přejde muže do popředí utěšit (**IV. 3.17**). Následně ho odvede do vedlejší místnosti (**IV. 3.18**), díky čemuž se oba pokoje přímou narativní návazností propojí (**IV. 3.19**).

Ve druhém pokoji je nejdříve představen zadní plán, a to pomocí pozdržení pobytu postav v něm, když si Milena zkusí před zrcadlem klobouk (**IV. 3.20**). Následně oba přejdou více do centra rámu (**IV. 3.21**) a do popředí, kde Milena pantomimicky demonstruje svůj plán na lákání nápadníků a jejich načapání Chudobou. Během její herecké akce se přitom představí prostorové možnosti



IV. 3.18



IV. 3.19



IV. 3.20



IV. 3.21



IV. 3.22



IV. 3.23



IV. 3.24



IV. 3.25

prostředí, jež budou posléze při příchodech nápadníků využity (IV. 3.22–23). Po stvrzení plánu (IV. 3.24) se pak Milena rovnou vydá jej realizovat, ovšem tentokrát byt neopouští dveřmi z ordinace, jimiž do bytu předtím vešla (viz výše IV. 3.14). Chudoba ji namísto toho doprovodí k zadním dveřím obývacího pokoje (IV. 3.25), jimiž odchází (pravděpodobně) na ulici. Divák je tak pomocí stále těž kontinuální dějové akce zpraven o dvou přístupových cestách do bytu: nápadníci pak budou přicházet dveřmi do obývacího pokoje, ale odcházejí po lékařském zákroku naopak dveřmi z ordinace (z Chudobova donucení, ne z vlastní vůle).

Účinné propojení systému prostoru s potřebami systému narativní logiky se pak promítá i do vyprávěcí účinnosti dalších narativních bloků, resp. do modelu variování jednotlivých cyklů. V případě pana Bílého následuje po svůdnické pasáži, kdy Milena láká nápadníka do svého bytu, stříh na prostředí před domem s ordinací (a velkým nápisem DENTIST u vchodu), kdy do prostoru záběru diagonálně zleva vejde Milena s „milencem“.²⁹⁷ Pantomimicky se s ním na něčem domlouvá, pan Bílý jí políbí ruku a ona vejde do domu, zatímco on netrpělivě stále v tomtéž záběru přechází před domem. V určitou chvíli se zadívá nahoru do oken, smekne, přikývne (IV. 3.26) a potěšeně vchází do domu. Následuje záběr na Milenu u okna (IV. 3.27), kde očividně dávala panu Bílému znamení: jde o jediné dva záběry ve filmu spojené **návazností pohledu** – stříh ve směru pohledu pana Bílého ustaví prostorovou vazbu mezi ulicí před domem a obývacím pokojem Chudobových.

V následujícím narativním bloku už ale tento vzorec nenajdeme a pan Tučný vejde již přímo do pokoje, protože vztah mezi ulicí a pokojem je ustaven, a tak není nutné jej opakovat. Mohlo by se jevit, že daná prostorová operace utváření vztahu mezi exteriérem, ulicí před domem, a interiérem bytu nebyla pro sevřenost narativní logiky potřebná. Tak by tomu bylo, kdyby vyprávění inscenovalo příchod a pacifikaci **všech** tří nápadníků, což se však neděje. Zvoleno bylo naopak mnohem úspornější řešení, kdy je scéna napálení třetího nápadníka úplně vynechána a zápletka elipticky zobrazuje až události chronologicky následné, a to právě za pomoci dříve ustaveného prostoru před domem. Narativní perspektiva se přesune z manželů na nápadníky: dostižená dvojice prvních dvou nápadníků se totiž k domu v okamžiku vyvrcholení filmu vrací (IV. 3.28) – a to právě ve chvíli, kdy z něj vychází třetí zubu zbavený nápadník (IV. 3.29). Všem třem tak dojde, že byli obelháni, a vběhnou z ulice rovnou do ordinace, kde se vrhnou na Chudobu. Scéna s postupným příchodem pana Bílého tak vytvořila

prostorové podmínky pro narativní realizaci vyvrcholení, jež by nebylo možno takto odvyprávět bez vytvoření vztahu mezi prostorem před domem a prostorem bytu.

Ozvláštěním narativního vzorce pak prochází i dvojice scén s napálením jednotlivých nápadníků: pana Bílého Chudoba nutí dojít do ordinace pouze gesticky, zatímco u pana Tučného je situace doplněna o neustálé Chudobovo vyhrožování Tučnému střelnou zbraní. Ačkoli je tedy narativní organizace cyklická, filmaři se snažili posílit komický efekt nad rámec prostého opakování stejné situace.

V porovnání s filmy o *Rudim*, filmem *Pro peníze*, ale třeba i *Pět smysly člověka* je tedy u *Zubu za zub* patrná mnohem silnější inklinace k posilování funkce prostorového systému jako podpůrného vůči systému narativní logiky. Mnohem slabší je přitom narativní napojení systému času, kdy časové úseky mezi jednotlivými cykly zůstávají nejasné, byť se celý příběh pravděpodobně odehrává v průběhu jediného dne. Jak jsem přitom psal i výše, sám systém narativní logiky dodržuje vnitřně nejednotnou strukturu volně rozvíjeného situačního skeče. Milenina výchozí touha po šatech postupně ustupuje cyklickému vzorci lákání nápadníků a vyvrcholení nijak netematizuje nejen výchozí příčinu, ale dokonce zcela ignoruje samu postavu Mileny. Zuřivé trhání Chudobových zubů je pouze ozvláštěujícím posílením dříve ustavené situace trhání zubů nápadníkům, podobně jako bylo ozvláštěujícím posílením komického efektu využití pistole u pana Tučného.

Zub za zub: prostor, mezititulky a performativnost

Výše jsem jako jeden ze tří klíčových aspektů skupinového stylu Kinofy rozpoznal kromě práce s narativem a s prostorem i práci se sebeuvědomělými postupy, jež snad mohou kořenit v napojení na kabaretní umělecké prostředí. Značná sebeuvědomělost filmové reprezentace se bezesporu projevuje různými způsoby i v jinak velmi iluzivním *Zubu za zub*. Navzdory suverénní práci s návazností filmového prostoru a výstavbou cyklického narativu je totiž iluzivnost vyprávěného příběhu narušována hned na třech úrovních. Za prvé je to **narativně převážně redundantní či podvrtná funkce mezititulků**, protože systém narativní logiky je v *Zubu za zub* dominantně založen v řadě důmyslných filmařských postupů, nikoli v informacích poskytovaných kontextovými a dialogickými mezititulky. Platnost tohoto předpokladu nejlépe vyplyne z následné konfrontace funkce mezititulků se shrnutím dosavadních pozorování v širších souvislostech raného filmu.



IV. 3.26



IV. 3.27



IV. 3.28



IV. 3.29

V *Zubu za zub* sledujeme inscenování akce v hloubce prostoru staticky snímaného záběru v duchu dánských či francouzských **tableau** postupů bližších divadelním tradicím, jak jsem je popisoval výše: tableau tradice pracuje s pomalejším střihem, statictějším rámováním a výraznými inscenačními proměnami pozic figur v hloubce záběru. *Zub za zub* se svým směřováním ke střihu pouze při změně prostorových rámců daným postupům bezesporu blíží, přičemž vskutku nejde o intuitivní práci s vyprávěním v hloubce prostoru nehybných záběrů. Využívá totiž hloubky prostoru v nehybných záběrech soustavně pro postupné představování důležitých narativních prvků (rekvizity, dveře). Jednotlivé figury snímané především v celcích film navíc důmyslně odlišuje v rovině fyzických rysů a kostýmů: tenisová raketa, hubená tělesná stavba a bílé oblečení u pana Bílého, silná postava, černé oblečení a holá hlava pana Tučného, výrazný knír a výrazná gestikulace u třetího nápadníka, lékařský plášť pana Chudoby. Srozumitelnost dění je pak zajišťována i návadnou povahou pantomimického herectví, které třeba u představitelky Mileny není antiiluzivní (jako gestické herectví ve filmu *Pro peníze*), ale hlouběji narativně odůvodněné samotným laškovným vztahem Chudobových.

Zub za zub sice využívá návaznosti střihu ve směru akce (přechody mezi místnostmi) a pohledu (pohled pana Bílého do okna a Milenina odpověď při pohledu z okna). Zapojuje tuto návaznost nicméně pouze tehdy, když je třeba logicky a srozumitelně spojit dlouhé záběry inscenované tableau postupy. Ke všemu jsou důsledně odbourány všechny narativně redundantní prvky nad rámec úsporně vystavěného cyklického narativu, který redundanci raných skečů Kinofy rozvíjí do důmyslně vystavěného kompozičního principu okleštěného o prosté opakování (absence příchodu z ulice u pana Tučného, absence celé ana báze s nachytáním u třetího nápadníka).

Funkci mezititulků tak ve výsledku nelze hodnotit jinak než coby další z nástrojů sebeuvědomělé „kabaretní“ poetiky, který se dostává do filmu jako textové posílení komického efektu. A to takového, jenž neplní roli prvku scelujícího inscenované obrazy do srozumitelného sledu událostí (jako ve filmu *Pro peníze*), ale ve většině případů naopak sebeuvědoměle narušuje jeho iluzivnost a akcentuje povahu filmu jako filmové alternativy skeče. Tomu odpovídá jak sama forma mezititulků coby jednoduchých veršovanék, tak jejich zapojování na místech, kde není třeba nic narativně dovysvětlovat. Podívejme se na následující sled titulků a označme si kontextově klíčové titulky tučně, titulky efektivně posilující narativní logiku kurzívou a bez zvýraznění ponechme ty z nich,

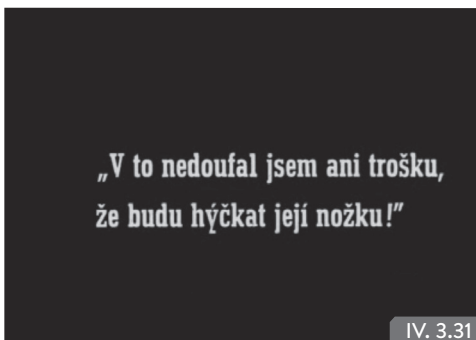
které především redundantně posilují komický efekt, zdržují srozumitelně inscenovanou akci nadbytečnými detaily, případně pouze opakují už řečené dříve (titulky 19–21 např. jen kopírují vzorec titulků 10–12).

1. **Není pro Milenu fraškou nakupovat s prázdnou taškou.**
2. **Manžel – zubař – nemá práci, sedí smuten v ordinaci.**
3. „Že ty šaty potřebuješ, uznávám, však lidi nejdou – tak co dělat mám?“
4. „Mám nápad! Skončí žití chudé, klienti přijdou – kabát bude!“
5. „Ničeho se, milý, neobávej – hleď, jak pomohu ti, pozor dávej!“
6. „Jemně zatřepeš s ním ještě, pak vytáhneš svoje kleště –“
7. „Do zlata buď zasazena velkolepá tato žena!“
8. *Hle – věčný hledač nevěsty jí první přišel do cesty –*
9. Tu překvapeně doktor zírá: Zákazník první – kýho výra!
10. „Ah, zub! – Rád pomohu vám medle, má ordinace však – je vedle!“
11. „Tímto směrem račte ke mně, říkám vám to – zatím jemně!“
12. „Chcete-li mít zdravé údy, k východu musíte – tudy!“
13. „Byl nejvyšší čas, abych vydělal, to počinek byl dobrý – jen tak dál!“
14. Vyšla v ten krásný letní den Milena znovu na lov ven...
15. *Pan Tučný, starý záletník, tu vidí vhodný okamžik.*
16. „Teď už vás tu, pane, nechám, neboť hrozně domů spěchám.“
17. Pan Tučný našel svého anděla, když sledoval tu, která sváděla.
18. „V to nedoufal jsem ani trošku, že budu hýčkat její nožku!“
19. „Vy nezlobte mě, u všech všudy, když zub vás bolí, račte – TUDY!“
20. „Toť málo! Aby párem koní čert trhal vaše zuby sloní!“
21. „Chcete-li běžet s tělem zdravým, naposled vám TUDY pravím!“
22. **Kdo v životě byl pochroumaný, se vrací rád na místo hany.**
23. „Počkat, něco pro mne taky – má tam ještě zub nějaký?“
24. O tři zuby přišel nadarmo, ještě že to bylo zadarmo! Úspěch ukázal svůj rub podle hesla ZUB ZA ZUB!

Na rozdíl od účelnosti práce s informacemi o příběhu v rovině zobrazované akce tak hned třináct titulků ze čtyřadvaceti na jedné straně této úspornosti spíše odporuje, nebo na straně druhé jen posiluje komický efekt, a tak narušuje pohlcující účinek fikčního filmu, kdy je divák do časoprostoru snímku vtahován, než by jej s odstupem pozoroval.²⁹⁸ Toto se ještě mnohem výrazněji projevuje v dalších dvou postupech narušování iluzivnosti v *Zubu za zub*.



IV. 3.30



„V to nedoufal jsem ani trošku,
že budu hýčkat její nožku!“

IV. 3.31



IV. 3.32



IV. 3.33

Nejdříve jde o **performativní projevy pana Tučného**, který se okázale obrací na diváka a dokonce komentuje svou situaci („V to nedoufal jsem ani trošku, že budu hýčkat její nožku.“), viz **IV. 3.30–31**.

Dále můžeme v této souvislosti zmínit poslední epilogový záběr filmu, v němž se všichni tři nápadníci a pan Chudoba okázale dívají do kamery a teatrálně otevírají/zavírají ústa (**IV. 3.32–33**), čímž se film přímo vrací k dříve popsáným prostředkům narativní sebeuvědomělosti uplatněných ve filmech o Rudim nebo v *Pěti smyslech člověka*.

Kinematografie v českých zemích do roku 1925

Z načrtnutí skupinového stylu Kinofy (shora i zdola), jeho srovnání se stylistickými postupy reprezentovanými jinými výrobkami a zasazení do určitého období kinematografie v českých zemích lze zároveň vyvodit i dvojici obecnějších poznatků, které tato zjištění zasadí do širších souvislostí němé kinematografie v českých zemích.

Za prvé je to **různorodost souběžně uplatňovaných postupů**, kdy se ve stejné době a ve stejném prostředí rozvíjely dvě různé tendence, které jako by na sebe vůbec neměly vliv. To není vlastnost typická jen pro popisované období 1911–1915, nýbrž charakteristická vlastnost kinematografie v českých zemích i v dalších letech. Přinejmenším do roku 1925 nelze vypočítávat žádné směřování ke všeobecné standardizaci upřednostňovaných postupů, o níž se dá hovořit v případě velkých kinematografií jako je hollywoodská, francouzská, dánská, italská nebo německá. Podobně jako v letech 1911–1915 jde o souběžné rozvíjení vzájemně značně disparátních tendencí, kdy třeba všeobecně mezinárodně přijímané standardy klasického hollywoodského filmu představují spíše jen minoritní trend.²⁹⁹

S tím – za druhé – souvisí i výše podchycený **princip cyklického vyprávění Zuba za zub**. Obdobný vzorec narativního uspořádání (byť v kombinaci s příčinně i časově sevrěnější zápletkou, kontinuálním rozvíjením prostorových vztahů mezi záběry a využitím mnohem složitější stříhové skladby) byl hned o rok později využit ve filmu *Noční děs* (1914) od ASUMu.³⁰⁰ Jak jsem však naznačil výše, s rokem 1915 a nástupem norem komplexnějšího vyprávění o více dějových liniích se cyklický narativ z kinematografie v českých zemích nevytratil. Naopak, stal se postupně jednou z nejstandardnějších zdejších **alternativ k výstavbě celovečerního klasického hollywoodského narativu**. Podobně lze hovořit i o rovněž výše rozebíraném *Konci milování*, v němž dramatické záplet-

ce jednocívkového filmu o manželské nevěře předchází dlouhá eliptická pasáž o rodičím se milostném vztahu, jež rovněž zabírá trvání celé cívky. Srovnatelné **doplňování sevřené dramatické zápletky o pouze volně s ní související události** se později stalo základem řady celovečerních filmů, jež opět vytvořilo alternativu ke klasickému obloukovitě rozvíjenému narativu.

Závěr

V této studii jsem se pokusil nabídnout poetologicky založené poznání organizujících principů stylu a vyprávění ve filmech kinematografie českých zemí natočených v letech 1911–1915. Nejdříve jsem načrtl **spojitosti všech filmů tohoto období** (mono-kauzální organizace vyprávění, generační vlna tvůrců, omezený počet výroben existujících pouze v těchto letech, spojení s divadlem a kabaretem), načež jsem se mohl přesunout k **orientačnímu rozdělení strategií výstavby stylu a vyprávění na dvě odlišné tendence**. Soustřeďoval jsem se přitom pouze na jednu z nich, přičemž druhá posloužila především k nezbytnému srovnání základních rysů. Trend spojený s výrobnou Kinofa byl vybrán jako základ studie proto, že reprezentuje výrobnou s největším počtem dochovaných děl a stálým tvůrčím zázemím, což umožnilo zaujmout dvě perspektivy: shora dolů (platnost tezí je demonstrována na souboru dochovaných děl) a zdola nahoru (zevrubná analýza jednoho díla odhaluje platnost tezí ve specifické podobě jednoho systému). A nakonec jsem se na příkladu zkoumaného období pokusil na nejobecnější úrovni naznačit i **některá specifika němé kinematografie v českých zemích** – a to právě z pozic **poetiky fikce**.

