

Kokeš, Radomír D.

**Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911-1915): formální tendence,
filmová produkce a zubní extrakce**

Theatralia. 2014, vol. 17, iss. 1, pp. 330-352

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129858>

Access Date: 16. 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.

Radomír D. Kokeš

Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce¹

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 ojedinělých počínů v roce 1898 skutečně kontinuálně rozvíjela. Vymezení přitom toto období v souladu s poetologickou perspektivou svého výzkumu primárně na základě **preferované mono-kauzální organizace vyprávění**. Vyprávění je ve snímcích do roku 1915 řízeno silnou výchozí příčinou, z níž sled událostí kumulativně vychází: dominantně vyprávění 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 skrze telefonní hovory a příčný střih 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 dominantně sukcesivně**. Dochované filmy **po roce 1915** naopak směřují k rozvíjení několika paralelních 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

1 Za pomoc se sběrem materiálů, inspirativní diskuze a podnětné komentáře děkuji kolegům Michalu Večeřovi a Juraji Antolovi, stejně jako všem studentům, kteří během posledních let prošli výzkumným seminářem *Analýza stylu a vyprávění v českém filmu* (zejména pak těm z nich, u nichž minulé čas není na místě).

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 spojeni 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 Fencl, pro něhož však na rozdíl od jmenovaných kolegů představovalo filmařské „angažmá“ jen dočasnou kariérní etapu (1916–1919).

V návaznosti na výše načrtnutý rámec se chci ve svém příspěvku zaměřit na strategii formální 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“ (ŠTÁBLA 1988: 116), přičemž „na valné hromadě podílníků 10. ledna 1914 byla usnesena její likvidace“ (ŠTÁBLA 1988: 185). Důvody pro mou volbu této výrobní coby jádra výkladu studie jsou přítom 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 formální 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 ve zkoumaném období, kdy hraná tvorba Kinofy zastupuje jednu z nich. **Stylem** je míněno systematické a signifikantní využití postupů filmového média (BORDWELL 1997: 4), zatímco pod **narativem** rozumím příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a v prostoru.

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 (BORDWELL 2008: 23).

Dvě formální tendence

Jak jsem přitom naznačil výše, skupinový styl² Kinofy podle mého názoru 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 společností 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. Jejich 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 zámcích*) a změnami pozic kamery ve vztahu ke snímané akci v průběhu scén (záběry/protizáběry vozidel v *Konci milování* a v *Ahasverovi*).

Tato 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 podle Kristin Thompsonové probíhala v letech 1911–1917 (srov. THOMPSON 1985 a 1997), zatímco podle Charlieho Keila už v letech 1907–1913 (srov. KEIL 2001). Filmy natočené v českých zemích spadající do této formální tendence jistě nejsou zdaleka tak systematické v práci s jednotlivými postupy jako filmy popisované oběma historiky. Z hlediska (a) výběru filmařských prostředků jako vhodnějších pro naplňování určitých formálních 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, přičemž z pozadí přijde hrdina

2 Srov. (BORDWELL 1997: 4), kde se rozlišuje mezi *individuálním stylem* (např. režiséra) a *skupinovým stylem* (Bordwell uvádí sovětskou montážní školu nebo hollywoodská studia, ale stejně tak lze hovořit o stylu reprezentovaném určitými filmovými výrobny, o jakých hovořím já).

s přáteli (obr. 1). Ti se po chvílce konverzace od dvojice oddělí, díky čemuž jsou zřejmější sílící sympatie mezi hlavními postavami. Během družného rozhovoru se postupně vzdalují od kamery, přičemž jejich soulad je ještě akcentován jejich postupným přesouváním se do vyvážené kompozice v centru rámu.

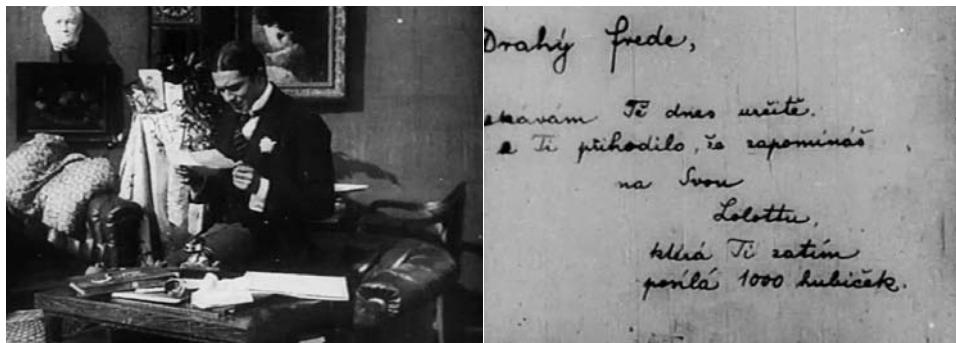


Obr. 1. *Konec milování.*

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, křížovému stříhu a návaznosti pohledu (viz následující trojice vytípaných okének z po sobě jdoucích záběrů – obr. 2, 3 a 4).

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

1. využívají vzorců evropského i amerického raného filmu do roku 1907 z hlediska práce s vyprávěním (redundantní narativy, skeče, honičky),
2. 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 ame-



Obr. 2. Vsuvka.



Obr. 3. Křížový střih: telefonní hovor.



Obr. 4. Návaznost pohledu: snoubenka vidí přes okno svého milého v náručí sokyně.

rické tendenci (tj. minimum střihů a práce s inscenováním akce v hloubce scénického prostoru snímaného v dlouhých statických celcích),

3. jsou hypoteticky ovlivněné působením tvůrců v kabaretním prostředí (Emil Artur Longen, Josef Šváb-Malostranský), když opakovaně narušují 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, byť jde o skupinový styl ve velmi všeobecném slova smyslu jako soubor vzájemně funkčně slučitelných filmařských voleb. Nejdříve se zmíněné hypotézy pokusím prokázat na výběrových příkladech ze všech dochovaných filmů Kinofy (tj. rozptýleně napříč období 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:³ „za prvé nahromadění nespojitých scén vystavených kolem sjednocujícího tématu, postavy či gagu [*Rudi sportsmanem*, pozn. RDK], a za druhé jeho důsledek – honička [*Rudi na záletech*, pozn. RDK]“ (MUSSER 2004: 228). V prvním záběru *Rudiho sportsmanem* 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 (viz obr. 5).



Obr. 5. *Rudi sportsmanem*.

V *Rudim na záletech* se zase model honičky kombinuje s jednoduchou formou rámujičího narativu, kdy Rudi (převlečen do ženských plavek) obtěžuje ženu na plovárně, čímž

3 A to navzdory tomu, že se inspirovaly spíše francouzskými filmy Maxe Lindera, než americkými snímky, o nichž píše Musser – ovšem vztahuje je zároveň k normám francouzského raného filmu téhož období, kdy mezi oběma systémy vidí značné paralely (srov. MUSSER 2004).

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“ (MUSSEK 2004: 228). 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 sportsmanem* referuje spíše k rané formě 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 (srov. MUSSEK 2004, též THOMPSON 1985: 157–173).

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 *Ponrepovo 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-variuující 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. (MUSSEK 2004: 230)

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 restrukturalací. Ranou formou tohoto sofistikovanějšího 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.⁴

4 Všechny zobecňující závěry o povaze němé kinematografie v českých zemích vycházejí z mé analýzy kompletní dochované produkce (zatím) do roku 1925, již jsem sledoval promítanou z filmového pásu v projekční místnosti Národního filmového archivu.

K estetickým normám raného filmu pak směřovalo i dochované melodrama *Pro peníze* (1911).⁵ 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“ (MUSSEK 2004: 238). 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“ (MUSSEK 2004: 238).⁶ Film *Pro peníze* proto podobně jako snímky o *Rudim* nebo *Ponrepuvo kouzelnictví* reprezentuje mezinárodní estetické normy rané kinematografie.

Tuto skutečnost těžko můžeme u tak malé kinematografie, jakou byla ta v českých zemích, považovat za překvapivou – což už však nelze říci o tom, že všechny zmiňované filmy vznikly v roce 1911, všechny režíroval Antonín Pech a na všech zřejmě spolupracoval se stejným týmem lidí (což už ale není možné ověřit). Z hlediska vyprávěcích konvencí tak pokryl překvapivě 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 velkým množstvím postav.

Ačkoli filmy Kinofy pracují se stříhy, jen minimálně jde o stříhy 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 Brewstera (BREWSTER 1990, BREWSTER a JACOBS 1997) nebo Davida Bordwella (BORDWELL 2006) evropskou alternativu amerického modelu rychlejšího stříhu rozvíjejícího analytické rozkládání prostoru do vzdálenějších a bližších rámců, přičemž inscenování má spíše mělký charakter. U tableau tradice se pracuje s pomalejším stříhem, 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 formální 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.

5 Film byl jako vůbec první produkt Kinofy uveden i v kině, konkrétně 2.–8. února 1912 ve Weissově žižkovském kině v Bezovce (ŠTÁBLA 1988: 193).

6 Více k mezititulkům v tomto období např. (SALT 2009: 43–120, THOMPSON: 1997).

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 sportsmanem*. 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 sice zřejmě působilo a rovněž dnes působí značně nevěrohodně. Mělo to ovšem překvapivě pozitivní důsledky pro práci s tableau postupy a přehlédnutelností herecké akce (bylo na ni dobře vidět). Za prvé byla rovnoměrně osvětlena celá scéna, čímž byla vyřešena 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.“ (THOMPSONOVÁ a BORDWELL 2011: 86) 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.

Obr. 6. *Pro peníze*.

01

2014

Toto bližší postavení kamery už tak standardní nebylo, byť k tomu 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* (obr. 7 a 8).

V souvislosti se *Zubem za zub* pak uvidíme, do jaké míry se styl Kinofy nakonec systemizoval coby soubor formálních 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-Malostranský (srov. WASSERMAN 1959) nebo Emil Arthur Longen (ČERVENÝ 1959: zejm. 189–197). Moje předpoklady mají podobu velmi hrubých hypotéz, přičemž



Obr. 7 / 8: Pět smyslů člověka.

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 herectví: obrácení 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 sportsmanem* je opět přímo směřován k divákovi – a v *Pěti smyslech člověka* je dokonce poslední výjev zarámován spadnutím opony a Amorkem obracejícím se do objektivu. Ve všech případech je navíc pointa neadekvátní dosavadnímu vývoji situace: v *Rudím na záletech* hrdina nakonec nečekaně namísto trestu od pronásledovatelů získá ženu, kvůli níž na plovárnu přišel a pro jejíž obtěžování byl zuřivě naháněn; v *Rudím sportsmanem* se hrdina navzdory všem karambolům nejeví být 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 přizná 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 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 sebereferenční kinematografii do roku 1907 (srov. GUNNING 2001 a 2004): *Pro peníze* a *Faust* (oba 1912). Ve filmu *Pro peníze* jsou to padouchovy vidiny nebohé oběti jeho 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 pětisekundový záběr inscenován jakožto (kompozičně, nikoli technicky) jeden záběr o délce 451 sekund. 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.⁷ 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 doprovodem (ŠTÁBLA 1988: 213) 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.⁸

Zub za zub: cyklická struktura

Poukázal jsem tedy na tři různá specifika formální 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). Film *Zub za zub* totiž představuje jednoznačně nejdůslednější využití klíčových formálních principů, jež výrobní 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 narativním i stylistickým normám desátých let, aniž by přitom opouštěl tendence k rozvíjení herecké akce 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 nápadníci 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.

7 Brewster o tomto filmařském řešení hovoří jako o jednom z dominantních v raném filmu (BREWSTER 1990).

8 Faust se tak zásadně odlišoval od (nedochovaného) záznamu *Prodané nevěsty* od ASUMu, který podle všeho s žádnými triky nepracoval, protože cílem bylo pouze zaznamenat divadelní představení (srov. ŠTÁBLA 1988: 223–224).

Pro lepší podchycení filmového systému budu přitom v návaznosti na Bordwella rozlišovat organizaci filmového díla na **prostředky, systémy a vztahy mezi systémy**. Prostředky jsou typ stříhu, typ osvětlování, herecké postupy atd. Systémy 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 mezi sebou navzájem interagují (BORDWELL, STAIGER a THOMPSON 1985: 6). 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 nakonec, zatímco systém časových vztahů mezi událostmi uvnitř jednotlivých cyklů je jasně propojen a rovněž podřízen systému narativní logiky v návaznosti událostí, méně jasné 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 čtyř částí: prolog, ve kterém dají manželé dohromady svůj plán (2:44), první nápadník – pan Bílý (4:20), druhý nápadník – pan Tučný (3:05), vyvrcholení (1:27), epilog (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 funkce prostorového uspořádání a narativní efektivity.

Zub za zub: narativní logika, čas a prostor

Příběh filmu zahrnuje tři stabilní navazně propojené prostorové rámce: nahlédnuto z ptací 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 nenavazných 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 (srov. ELSAESSER 1990: 18–19, GAUDREAULT 1990).

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, 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 (obr. 9).

Nešťastný, že jí nemůže pomoci, přejde Chudoba do předního plánu a sedne si do bílé židle pro pacienty, čímž na ni diváka okázale upozorní. Milena nicméně vynajde svůj plán, vstane od stolu a přejde muže do popředí utěšit (obr. 10).

Následně ho odvede do vedlejší místnosti, díky čemuž se oba pokoje přímou narativní návazností propojí (obr. 11).

Ve druhém pokoji je nejdříve představen zadní plán, a to pomocí pozdržení pobytu postav v něm, když si Milena zkouší před zrcadlem klobouk (obr. 12).

Následně se oba přesunou do popředí, kde Milena pantomimicky demonstruje svůj plán na lákání nápadníků a jejich následné načapání Chudobou. Během její herecké akce se přitom představí prostorové možnosti prostředí, jež budou posléze při příchodech nápadníků využity (obr. 13).

Po stvrzení plánu se pak Milena rovnou vydá jej realizovat, ovšem tentokrát byt nepouští dveřmi z ordinace, jimiž do bytu předtím vešla (obr. 14). Chudoba ji namísto toho doprovodí k zadním dveřím obývacího pokoje, jimiž odchází (pravděpodobně) na ulici. Divák je tak pomoci stále též kontinuální dějové akce zpraven o dvou přístupových cestách do bytu: nápadníci pak budou přicházet dveřmi do obývacího pokoje, ale odcházet po lékařském zákroku naopak dveřmi z ordinace (z Chudobova donucení, ne z vlastní vůle).

Efektivní propojení systému prostoru s potřebami systému narativní logiky se pak promítá i do vyprávěcí efektivity dalších narativních bloků, resp. do modelu variování jednotlivých cyklů. V případě pana Bílého následuje po svůdnické pasáži, kdy Milena láká nápadníka do svého bytu, střih na prostředí před domem s ordinací (a velkým nápisem DENTIST u vchodu), kdy do prostoru záběru diagonálně zleva vejde Milena s „milen-



Obr. 9. *Zub za zub.*



Obr. 10. *Zub za zub.*



Obr. 11. *Zub za zub.*



Obr. 12. *Zub za zub.*



Obr. 13. *Zub za zub.*



Obr. 14. *Zub za zub.*

cem“.⁹ 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 a potěšeně vchází do domu. Následuje záběr na Milenu u okna, kde očividně dávala panu Bílému znamení (obr. 15): jde o jediné dva záběry ve filmu spojené návazností pohledu – střih ve směru pohledu pana Bílého ustaví prostorovou vazbu mezi ulicí před domem a obývacím pokojem Chudobových.



Obr. 15. *Zub za zub.*

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 konciznost 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: postižená dvojice prvních dvou nápadníků se totiž k domu v okamžiku vyvrcholení filmu vrací – a to právě ve chvíli, kdy z něj vychází třetí zubu zbavený nápadník (obr. 16). 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 utvoření vztahu mezi prostorem před domem a prostorem bytu.

⁹ Ještě předtím z domu vyjde muž v klobouku s vycházkovou holí, ale vzápětí rychle vejde zpět do domu. Titulek „Tu překvapeně doktor zírá: Zákazník první – kýho výra!“ budí dojem, že jde o Chudobu, ačkoli ten to jistě není – je to pan Tučný, který ale do zápletky vstoupí jako postava až později. Scéna tedy byla zřejmě točena podle nějaké starší verze scénáře. Titulek se snaží tuto skutečnost před divákem skrýt, aniž by bylo třeba záběr přetáčet. Je přitom zřejmé, že film se natáčel napříč delším časovým obdobím – jeden z posledních záběrů filmu se opět odehrává před domem, ale velká hromada hlíny v pozadí z prvního záběru před domem už na něm chybí, což podporuje hypotézu o změně scénáře a s ní i narativní funkce postavy pana Tučného.

Obr. 16. *Zub za zub.*

Ozvláštňením 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 *Rudím*, 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 ozvláštňujícím posílením dříve ustavené situace trhání zubů nápadníkům, podobně jako bylo ozvláštňujícím 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 podvratná funkce mezititulků**, protože systém narativní logiky je v *Zubu za zub* dominantně založen v řadě důmyslných filmařských po-

stupů, 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.

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 stříhem, statictějším rámováním a výraznými inscenačními proměnami pozic figur v hloubce záběru. *Zub za zub* se svým směřováním ke stříhu pouze při změně prostorových rámců daným postupům bezesporu blíží, přičemž vskutku nejde o intuitivní práci s vyprávěním v hloubce prostoru statických záběrů. Využívá totiž hloubky prostoru ve statických záběrech systematicky 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 návodnou povahou pantomimického herectví, které třeba u představitelky Mileny není antiiluzivní (jako gestické herectví ve filmu *Pro peníze*), ale hlouběji narativně motivované samotným láskovným vztahem mezi manželi Chudobovými.

Zub za zub sice využívá návaznosti stříhu 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 anabáze s nacytáním 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 – hled, 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 čtyřiařiceti na jedné straně této úspornosti spíše odporuje nebo na straně druhé spíše jen posiluje komický efekt, a tak narušuje pohlcující efekt fikčního filmu, kdy je divák do časoprostoru snímku spíše vtahován, než by jej distancovaně pozoroval (srov. GUNNING 1990: 86–94). Toto se ještě mnohem výrazněji projevuje v dalších dvou postupech narušování iluzivnosti v *Zubu za zub*.

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.“) (obr. 17).

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 (obr. 18), čímž se film přímo vrací k dříve popsáným prostředkům narativní sebeuvědomělosti uplatněných ve filmech o Rudim nebo v *Pěti smyslech člověka*.

Obr. 17. *Zub za zub.*Obr. 18. *Zub za zub.*

Kinematografie v českých zemích do roku 1925

Z načrtnutí skupinového stylu Kinofy (shora i zdola), jeho srovnání se stylistickými postupy reprezentovanými jinými výrobny a zasažení 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 **heterogenita 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 vypozařovat 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.¹⁰

S tím – za druhé – souvisí i výše podchycený princip cyklického vyprávění *Zubu za zub*. Obdobný vzorec narativního uspořádání (byť v kombinaci s kauzálně i časově sevřenější 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.¹¹ 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 zápletky jednocívkového filmu o manželské nevěře předchází dlouhá eliptická pasáž o rodícím 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. Soustředil jsem se přitom dominantně jen na jednu z nich, přičemž druhá posloužila jen k nezbytnému srovnání základních rysů. Trend spojený s výrobnou Kinofa byl vybrán jako základ studie proto, že reprezentuje výrobu 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 stylu a vyprávění**.

10 Srov. Bordwellovu studii o Nordisku, kde popisuje postupné směřování tableau estetiky ke klasickému stylu, byť se tento od jeho americké verze odlišuje (BORDWELL 2006), případně jeho starší studii o japonském filmu, v níž podchycuje nejprve plné převzetí a až posléze systematické ozvláštňování postupů klasického filmu v japonské kinematografii dvacátých a třicátých let (BORDWELL 1995).

11 To lze víceméně říci i o *Ahasverovi* z roku 1915, který produkovala společnost Lido-bio a v němž hrdina opakovaně vyráží hledat vhodný malířský model pro svou ženu. Stejně jako v *Zubu za zub* a v *Nočním děsu* se i v *Ahasverovi* nakonec mění vyprávěcí perspektiva, aby cyklicky rozvíjený narativ získal pointu, aniž by se vyřešila výchozí příčina, která jej spustila.

Bibliografie

- BORDWELL, David. 1995. Visual Style in Japanese Cinema, 1925–1945. *Film History* 7 (1995): 1: 5–31.
- BORDWELL, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge, UK: Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, David. 2006. Nordisk and the Tableau Aesthetic. In Lisbeth Richter Larsen a Dan Nissen (edd.). *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute, 2006: 80–95.
- BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. 1985. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1985.
- BREWSTER, Ben. 1990. Deep Staging in French Films 1900–1914. In Thomas Elsaesser a Adam Barker (edd.). *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, 1990: 45–55.
- BREWSTER, Ben a Lea JACOBS. 1997. *Theatre to Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- ČERVENÝ, Jiří. 1959. *Červená sedma*. Praha: Orbis, 1959.
- ELSAESSER, Thomas. 1990. Introduction. In Thomas Elsaesser a Adam Barker (edd.). *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, 1990: 18–19.
- ELSAESSER, Thomas a Adam BARKER (edd.). 1990. *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, 1990.
- GAUDREAU, André. 1990. Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumiere Brothers. In Thomas Elsaesser a Adam Barker (edd.). *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, 1990: 68–75.
- GUNNING, Tom. 1990. Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films. In Thomas Elsaesser a Adam Barker (edd.). *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, 1990: 86–94.
- GUNNING, Tom. 2001. Film atrakcí. Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13 (2001): 2: 51–57.
- GUNNING, Tom. 2004. Estetika úžasu. Raný film a (ne)důvěřivý divák. In Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004: 149–166.
- KEIL, Charlie. 2001. *Early Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.
- LARSEN, Lisbeth Richter a Dan NISSEN (edd.). 2006. *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute, 2006.
- MUSSER, Charles. 2004. Éra nickleodenů začíná. Vytváření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004: 224–245.
- SALT, Barry. 2009. *Film Style and Technology. History and Analysis*. London: Starword, 2009.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. 1988. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945*, sv. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988.
- THOMPSON, Kristin. 1985. The Formulation of the Classical Style, 1909–1928. In David Bordwell, Janet Staiger a Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1985.

Radomír D. Kokeš

Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce

THOMPSON, Kristin. 1997. Narration early in the transition to classical filmmaking. Three Vitagraph shorts. *Film History* 9 (1997): 4: 410–434.

THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. 2011. *Dějiny filmu*. Praha: AMU – NLN, 2011.

WASSERMAN, Václav (ed.). 1959. *Průkopníci čs. kinematografie V. Jan Kříženecký a jeho první herec Josef Šváb-Malostranský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959.

Summary

The present study deals with the analysis of narrative style in the film production in the Czech lands between 1911–1915; it presents, in particular, a comparison of two distinct narrative trends, one present in the films of the Kinofa company and the second one represented by the films made with ASUM with special regard to the former ones. The analysed material is perceived from two different perspectives: vertically, from top to bottom (the general argument is demonstrated on a restricted sample of extant films) and the other way round (a thorough analysis of one example verifies the validity of the general argument). The nature of the Czech cinematography in the given period is being drawn against the background of the silent era, as well as the aesthetic norms of the contemporary international cinematography.

Klíčová slova

poetika filmové fikce, historická poetika filmu, dějiny kinematografie v českých zemích, filmové vyprávění, filmový styl

Keywords

poetics of film fiction, historical poetics of film, history of cinematography in the Czech lands, film narration, film style

01

2014

Radomír D. Kokeš (*1982) je doktorandem na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Základní pole jeho badatelského zájmu tvoří poetika seriálové fikce, teorie vyprávění, teorie fikčních světů, teorie filmového stylu a historická poetika české kinematografie. Současně se věnuje např. dějinám myšlení o filmu nebo dějinám hollywoodského filmu. Od roku 2007 vede specializovaný oborový blog „Douglasovy poznámky“ (douglaskokes.blogspot.cz; archivováno NKČR). Roku 2011 spoluzaložil nezávislé vědecké sdružení Brněnský naratologický kroužek, jemuž zároveň předsedá. Působí i jako filmový a literární kritik.