

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**VÝSTAVBA PROSTORU V ČESKÝCH FIKČNÍCH
FILMECH V LETECH 1911-1918**

**THE CONSTRUCTION OF SPACE IN CZECH
FICTION FILM 1911-1918**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Zdeněk VÉVODA

(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedoucí práce:

Olomouc 2012

Mgr. Jan KŘIPAČ, Ph.D.

*Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně,
pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.*

V Olomouci, 16. dubna 2012

Zdeněk Vévoda

Děkuji Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za odborné vedení práce a podnětné připomínky. Můj vřelý dík patří také Janě Musilové, Petru Čechákovi, Michalu Večeřovi, Simoně Vičarové a personálu Národního filmového archivu v Praze.

„Člověk musí na věci stále hledět jako na zázrak.“

Jan Kučera

OBSAH

1 /	ÚVOD	6
1.1	Kontexty	
	<i>Filmový prostor</i>	8
	<i>Filmově-historický kontext</i>	11
	<i>Nástup českého filmu</i>	13
1.2	Práce s literaturou	
	<i>Domácí odborná literatura</i>	16
	<i>Zahraniční odborná literatura</i>	18
	<i>Prameny</i>	19
1.3	Struktura práce	20
2 /	OBDOBÍ 1911-1914	
2.1	Kinofa	21
	<i>Analýzy filmů</i>	25
2.2	Asum	43
	<i>Analýzy filmů</i>	47
2.3	Illusionfilm a Lido-Bio	64
	<i>Analýzy filmů</i>	67
3 /	OBDOBÍ 1915-1918	
3.1	Lucernafilm a Bratři Deglové	78
	<i>Analýzy filmů</i>	82
4 /	VÝVOJ OD ROKU 1918	
4.1	Socio-ekonomické podmínky	96
4.2	Pragafilm	98
4.3	Excelsiorfilm	100
4.4	Wetebfilm	102
5 /	ZÁVĚR	107
6 /	SUMMARY	109
7 /	PRAMENY A LITERATURA	
7.1	Prameny	
	<i>Filmy</i>	110
7.2	Literatura	
	<i>Monografie</i>	112
	<i>Tištěná periodika</i>	115
	<i>Internetové zdroje</i>	117
8 /	ANOTACE	118

Když si autor této práce láme hlavu nad jejími prvními řádky, nečiní vlastně nic jiného než historikové, kteří se rozhodnou znovu otevřít úvodní kapitoly dějin filmového média, potažmo kinematografie. Odkud začít a jakým způsobem přistupovat k fenoménu, který zásadním způsobem vstoupil do všech stránek lidského života na přelomu 19. a 20. století? Má smysl v několika odstavcích připomínat „to, co bylo, než...“, vytvářet pomyslnou osu vývoje od fotografie či fotografické pušky k hlavní namířené z plátna na vyděšené diváky? Mohli bychom takto vyprávět příběh filmu, jehož počátek je nejasný, který nebere konce a který nás vždy v určitých momentech bude více či méně znepokojoval. Během minulého století vyšla řada pamětí, díky kterým si dnes můžeme počátky filmu připomínat a odvíjet jejich nejdůležitější okamžiky zrovna jako celuloidový pás. Stejně tak dobře se od těchto sesbíraných dat a tradovaných mýtů můžeme odrazit k novému průzkumu.

Takové příležitosti se chopila tzv. *Nová (filmová) historie*, proud propojující historii i teorii, který se etabloval v 80. letech minulého století. Nová historie problematizuje a zcela mění pohled na dějiny a jejich zkoumání. Zpochybněna je jejich uzavřenost, linearita, časovost, zhodnocení pramenů, symboly a „nositelé“ dějin. Důležitým východiskem je pro ni samozřejmě technologická vyspělost a rovněž vědecký přístup, díky kterým nám je umožněno shromažďovat kolem sebe dokumenty jednotlivých okamžiků, prozkoumávat je znovu a znovu s přibývajícím poznatky, analyzovat je z hlediska zdánlivě nesouvisících oborů a disciplín. Klade důraz na společenský a politický kontext, v němž se problémy nevyskytují v časové lineárnosti a kauzalitě, ale jako jednotlivé momenty.

Bez Nové historie mohla být úvodní kapitola dějin filmu a kinematografie uzavřena. V roce 1978 se však v britském Brightonu uskutečnila konference Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF), zabývající se dědictvím nitrátových filmů a jejich prezervací. Diskuzí nad dochovanými, zachráněnými a často i nově objevenými snímky z let 1895-1906 se znovu otevřela témata prvních filmů pro vědecké přezkoumání - a tady se datuje počátek Nové filmové historie. Jedním z prvních úkolů bylo adekvátně pojmenovat nejstarší filmové formy. Přívlastek „raný“ tak nahrazují pojmy jako „*kino atrakcí*“¹ nebo

¹ Pojem „*kino atrakcí*“ (*the cinema of attractions*) poprvé představil Tom Gunning ve svém stejnojmenném článku. Upozorňuje v něm mj. na pojmání dějin rané kinematografie ve vleku narativních filmů. Kino atrakcí se stalo jedním z důležitých termínů nové filmové

„předklasický film“², které mají lépe vyjádřit jedinečnou hodnotu děl z tohoto období. Koncepce Nové filmové historie odvrací pozornost od proslulých jmen a snímků a soustředí se na okrajové produkce, na výrobní pozadí, vývoj stylu, diváckou recepci. Francesco Casetti pojmenoval tři oblasti zájmu Nové filmové historie: Ekonomicko-průmyslové dějiny, sociální (nebo sociokulturní) dějiny a esteticko-lingvistické dějiny.³ U každé z nich uvádí jednotlivé vědecké práce, které od 80. let dosud vznikly. Žádná z těch zásadních však přímo nemapuje otázky počátku české kinematografie.

Předkládám nyní vaší pozornosti následující stránky. Ve své diplomové práci se pokusím o dílčí studii *předklasického* období českého filmu. Tématem práce, jak již prozrazuje její název, mají být především estetické formy filmového média, konkrétně filmový prostor a jeho výstavba. Byl bych však rád, kdyby se její výsledek stal spojnicí mezi třemi Casettiho oblastmi Nové filmové historie - měl by konfrontovat výrobní faktory, technologie, politické a společenské podmínky, umělecký přínos a výsledné formy českého filmu v letech 1911-1918.

historie, která jím očistila ranou tvorbu od nařčení z amatérismu a nízké kvality. Kino atrakcí v Gunningově podání může zahrnovat snímky až do r. 1908, jejichž účelem není vyprávět, ale ohromit. Velkou roli v nich hraje nepředvídatelnost - cílem je šokovat diváka. Gunning rovněž tvrdí, že princip atrakce z kinematografie nezmizel - pronikl do avantgardních filmových postupů a dodnes je ve své regulované podobě přítomný ve filmových opusech režisérů typu Spielberga, Lucase či Coppoly. Srov. GUNNING, Tom. Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51 - 57.

² Tímto pojmem lze označit filmovou tvorbu spojenou s přechodem od kina atrakcí k narativnímu filmu a posléze k hollywoodskému modu produkce. Období je spojeno se standardizací výrobních podmínek a uměleckých forem filmu a může se tak lišit u jednotlivých národních kinematografií.

³ Srov. CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 - 1990*. Praha : NAMU, 2008. s. 334. ISBN 978-80-7331-143-8.

Filmový prostor

Co rozumíme filmovým prostorem? Předně bychom si jej neměli plést s prostorem kinematografickým, tedy samotným kinematografem, tj. promítacím sálem. Ostatně, instituce kinematografu nemá ani tak silné kořeny jako film - médium. Připomeňme si rozdíl v myšlení filmových průkopníků Thomase Alvy Edisona a bratří Lumièrů: Zatímco se francouzští vynálezci snažili všemi prostředky dokumentovat realitu, snímat ulici a přenášet ji na plátno před zraky diváků, za oceánem se natáčelo v Edisonově ateliéru Black Maria a vynálezce se soustředil spíše na jinou stránku věci. „Edison byl ekonomicky zaměřen spíše na hardware, tedy přístroj, než na software, tedy samotné filmy.“⁴ Rozšíření a evoluce jeho kinetoskopu potvrzuje, že nepočítal s filmem jako předmětem společenských setkání. Daleko více směřoval k pozdějšímu vynálezu televize, jak lze tušit z rozhovoru, v němž tvrdí: „Doufám, že budu tímto vynálezem schopný přenést na plátno dokonalý obraz kohokoliv a reprodukovat jeho slova... A kdyby se ho podařilo dovést k dokonalosti... člověk by mohl sedět doma ve své knihovně a díky elektrickému spojení s divadlem by mohl na zdi nebo kousku plátna sledovat herce a vnímat vše, co říkají.“⁵ Rozdílnost obchodních cílů těchto dvou „iniciačních táborů“ nového média determinuje i jejich umělecké přístupy. Právě u Edisona se totiž střetáváme už v počátku s úpravami speciálního, natáčecího prostoru ve studiu, a tedy inscenováním či přípravou (výstavbou) filmového prostoru - *mizanscény*, byť zcela jednoduché.

Kdybychom chtěli u rané kinematografie markantněji vymezit dva póly uměleckých přístupů přímo v kontextu snímaného prostoru, sáhli bychom po teorii Jamese Monaca⁶, který proti realistickému myšlení bratří Lumièrů tentokrát staví expresionistické myšlení Georgese Mélièse. Zjednodušeně řečeno: Lumièrové prostor pouze zaznamenávají, Méliès jej tvoří - prostřednictvím *mizanscény*, kterou plně ovládá, což mu umožňuje s ní také experimentovat a vytvářet vlastní,

⁴ GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter. *The Silent Cinema Reader*. London, New York : Routledge, 2004. s. 12. ISBN 0-415-25283-0.

⁵ HENDRICKS, Gordon. *The Edison Motion Picture Myth*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1961. s. 104.

⁶ Srov. MONACO, James. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004. s. 401. ISBN 80-00-01410-6.

naprosto jedinečný filmový styl. Méliès se stal prvním opravdovým architektem filmového prostoru.

Pojem *mizanscéna* (z francouzského „*mise en scène*“) byl do filmu přejat z divadla a zahrnuje v sobě všechny činitele, které utváří vizuální realitu vnímaného uměleckého díla. Patří sem prostředí, rozestavení herců⁷ ve scéně, herecký projev, nasvícení, kostýmy, výtvarné pojetí prostoru. Každá z těchto inscenačních složek přitom může plnit určitou úlohu, mít vliv na celkový styl díla - uvědomme si jen, jaké možnosti může přinést natáčení v ateliéru a jaké naopak v reálných exteriérech, jak široká je škála hereckých výrazů (pohyb, mimika, gesta, hlas), jak je možné modulovat světlo a stín s pomocí umělého osvětlování. David Bordwell a Kristin Thompsonová v knize *Umění filmu* podrobně rozebírají aspekty nejen filmového osvětlování (kvalita, směr, zdroj a barva), ale i dalších složek mizanscény a uvádí konkrétní příklady na vybraných snímcích. „Kontrolou mizanscény režisér *inscenuje událost* pro kameru,“⁸ tvrdí. Výstavba mizanscény by podle nich měla korespondovat a funkčně komunikovat s narativem filmu.

Rozdíl mezi mizanscénou filmovou a divadelní spočívá především v míře její iluzivnosti - divadlo umožňuje vždy jedinečnou, časově omezenou komunikaci diváků s živými herci. Diváci a herci zde sdílí konkrétní časoprostor, z něž mohou kdykoliv vystoupit - vnímají více iluzivnost mizanscény, jejich účast je svobodná a poskytuje jim určité „divácké alibi“.

Film se naopak vyznačuje jednostranností této komunikace. Divák je vystaven dvourozměrným obrazům na plátně, sleduje hotovou *pravdu*, kterou nemůže nijak ovlivnit, ani svým odchodem ze sálu. Plátno je prostředkem sdělení mezi tvůrcem a divákem, přičemž tvůrce má výhodu manipulovat s diváckým pohledem např. velikostí nebo pohybem záběru. Film přitom v počátku umně využíval divadelního schématu „jeviště + hlediště = jeden prostor“, vzpomeňme snímky *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (A. a L. Lumièrové, 1895) nebo *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), které snahou „vystoupit“ z plátna vzbudily výrazné divácké emoce. Brzy ale tuto fascinaci nahradilo utvrzení v dvojrozměrnosti, iluzivnosti⁹

⁷ Hercem může být stejně dobře člověk, zvíře, nebo i věc - rekvizita.

⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : NAMU, 2011. s. 159. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁹ Jacques Aumont v knize *Obraz* hovoří o dokonalé a částečné iluzi, přičemž polemizuje s teoriemi Rudolfa Arnheima a Christiana Metz. Arnheim hodnotil technologickou výhodu filmu, která mu umožňuje pracovat s časem a hmotností (hloubkou prostoru) - jedná se však tedy pouze o částečnou iluzi. S tímto tvrzením nesouhlasí Metz, neboť odmítá „poloviční“ oklamání iluzí. Aumontova teze vnímání iluzivnosti obrazu vychází ze

a filmovém rámování. Zvýšila se poptávka po technicky kvalitních narativních filmech a umění inscenovat v prostoru před kamerou se stalo výsadou úspěšných filmařů; výsadou, kterou ve 20. letech hollywoodská studia kodifikovala a založila na ní svůj historický sukces.

Důležitou funkci narativního filmu, potažmo jeho prostoru, plnila v němém období literární složka, tj. mezititulky. Hodlám jim při svém zkoumání věnovat rovněž pozornost - chci se zmínit o článku Johna Fullertona *Prostorové a časové spojnice ve švédském předklasickém filmu*¹⁰, kde se věnuje filmové kontinuitě. Z jeho pohledu je třeba v tomto raném období kromě inscenování a střihu zvážit i úlohu jazyka. V analýzách některých filmů využiji Fullertonovy teze a pokusím se o jejich aplikaci na českou filmovou tvorbu.

O několik řádků výše jsem již zmiňoval Monacovu teorii realistického a expresionistického pojetí prostoru. Obě pojetí se vztahují k tzv. *prostoru díla*, materiálnímu aspektu každého filmu. Důležitá je ale také recepce filmového prostoru, tedy nehmataelný *prostor v díle*. Kromě Monaca se k prostoru díla vyjadřuje opět mj. David Bordwell, který ho ve své studii *Narration in the Fiction Film* - kapitole *Narration and Space* - uvádí znovu do souvislosti s filmovou narací. Rozlišuje tři druhy scénografického prostoru ve filmu: *prostor záběru (shot space)*, *prostor střihu (editing space)* a *zvukový prostor (sonic space)*.¹¹ Prostor záběru je podle něj vytvářen s pomocí devíti nástrojů:

1. překrytí kontur (vrstev)
2. materiálové rozdíly snímaných objektů
3. filmová „atmosférotvornost“ (např. s pomocí kouře)
4. rozměrová zkušenost (lidé, zvířata, věci)
5. hra světla a stínu
6. použití barev
7. různé druhy perspektivy
8. pohyb postav v obraze
9. pohyb kamery

sociokulturního základu - kulturní a společenské podmínky se podílí na přesvědčivosti obrazu. Srov. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : AMU, 2010. s. 90-91. ISBN 978-80-7331-165-0.

¹⁰ In ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam. *Early cinema: space, frame, narrative*. London : BFI Publishing, 1990. ISBN 0-85170-244-9. s. 375-388.

¹¹ Srov. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1985. s. 113. ISBN 0-299-10170-3.

Stejně jako Bordwell, i další teoretici (Seymour Chatman, Sergej Ejzenštejn, Noël Burch) se zabývají konstruováním prostoru z více složek, přičemž důležitou roli hraje kromě mizanscény kamera a střih. Všimají si nakonec i rámování obrazu a zkoumání prostoru vně filmového obrazu. Jejich studie *prostoru díla* poskytují důležité podněty pro analýzy filmů, které budou součástí mé práce. Naopak zkoumání *prostoru v díle* již její diskurs překračuje, a tudíž není třeba ho významněji zohledňovat.

Filmově-historický kontext

Film jako umělecký druh do sebe postupem času absorboval prostředky a vyjadřovací možnosti dalších druhů umění; stal se zároveň jedinečným zaznamenavatelem charakteru doby, společnosti, jejich hodnot a myšlení v politických i kulturních souvislostech. „Právě bohatství obrazu a zvuku totiž umožňuje zdůraznit některé ‚časoprostory‘ tím, že jsou prezentovány zároveň chronologické a geografické lokalizace, sociální charakteristiky a kulturní normy manifestované oblékáním, gesty, diskursem nějakého jedince či skupiny.“¹² Díky filmu dnes vlastníme pohyblivou vizuální mapu celého 20. století - moje práce se zabývá obdobím jeho počátku.

Léta 1911-1918 souvisejí s rozvojem filmové výroby v českých zemích, s tvůrčím nadšením pro hrané filmy, které sem byly zatím dováženy převážně jen z ciziny, s šířením a institucionalizováním kin, ale hlavně s problémy, jež zde přinášela nejprve rakousko-uherská nadvláda a posléze I. světová válka.

Etablující se kinematografický průmysl v nejrůznějších koutech světa zásadním způsobem ovlivňovala politická a ekonomická situace té které země. Podmínky se lišily napříč Evropou i za oceánem, a tak si také produkce jednotlivých národních kinematografií hledaly samostatný přístup k filmu, respektive filmový styl. Tento „introvertní“ systém také jasně definoval obsazení vůdčích pozic na světovém trhu. Kinematografie francouzská, ale také americká, dánská, italská, německá či ruská vstupuje prostřednictvím exportu a tuzemských (hlavně tedy centrálních rakouských) půjčoven do povědomí českých techniků - amatérů - nadšenců a nakonec tvůrců. Český trh je sycen zahraniční distribucí stabilně až do počátku

¹² LAGNYOVÁ, Michèle. Historie bez minulosti: Film a konstrukce historického času. *Illuminace* 16, 2004, č. 1, s. 64.

I. světové války. Nastupující domácí tvorbu válečný stav ochromil, aniž by se stihla výrazněji prosadit.

Není divu. Výrobní podmínky zde byly značně ztížené - aby se podnik užíval, musel natáčet především aktuality, dokumentární záběry. V hraných snímcích se využívalo exteriérů, improvizovaných plátěných kulis apod., čemuž odpovídaly také jednoduché náměty a převažující žánr veselohry. Například o jednom z našich nejúspěšnějších a nejhodnotnějších dobových filmů, *Pražských adamitech*, se psalo: „Dramatická koncepce Fenclova filmu byla budována na zásadě: Pokud možno málo interiérů, nejraději vůbec žádný! - tedy na principu, jenž ještě dlouho potom ovládal naši filmovou praxi, srázeje prvopočáteční české filmy - ovšem z důvodů nezměnitelných - na naivní pokusy filmového diletantismu.“¹³ Přesto i na tomto (anebo právě na tomto) pozadí vyvstávala potřeba uvědomělého aranžování snímaného prostoru.

První dvě dekády 20. století přinesly zásadní proměny ve filmové estetice, výrobě, produkci i distribuci. Divadelní estetiku, kterou napodobovaly jednozáběrové statické snímky, vytlačuje svébytná stříhová struktura filmu: „Výsledek ‚Griffithovy revoluce‘ přinesl záměnu tohoto statického a naprosto přehledného prostoru prostorem montážním, který se vytváří jako soubor fragmentů, je metonymický a nepředstavuje na plátně jednoduší celek.“¹⁴ Nastupuje tak např. *křížový stříh (crosscutting)* nebo analytický systém *protizáběrů (reverse angles)*. Zdokonaluje se příprava mizanscény (především dekorací, nasvícení, herectví), rámování a velikost záběrů, filmová interpunkce, různé formy živého hudebního a zvukového doprovodu, literární složka - mezititulky, nastává přechod od krátkometrážních filmů k středometrážním a dlouhometrážním a s tím související odklon od kina atrakcí k narativnímu filmu. To je jen několik pojmů a problémů, kterým se nemohl ani český film v daném období vyhnout, stejně tak je musí zohlednit moje práce.

¹³ KLOS, Karel M. Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 20, s. 3.

¹⁴ JAMPOLSKIJ, Michail Benjaminovič. Dialog a struktura filmového prostoru (o reverzních montážních modelech). In BERNARD, Jan (ed.). *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha : Národní filmový archiv, 1995. s. 95. ISBN 80-7004-077-7.

Nástup českého filmu

O roce 1911 můžeme dnes mluvit jako o skutečném počátku českého fikčního a narativního filmu, ačkoliv se první tři aranžované snímky Jana Kříženeckého (*Dostaveníčko ve mlýnici*, *Smích a pláč*, *Výstavní párkař a lepič plakátů*) zrodily již v roce 1898 za účelem prezentace na Výstavě architektury a inženýrství v Praze. Spolu s Kříženeckého dokumentárními záběry (např. hasičského výjezdu, žofínské plovárny nebo sokolského cvičení na Žižkově) se tehdy jednalo o úplně první filmové záznamy pořízené na území rakousko-uherské monarchie. Estetika výše uvedených tří aranžovaných filmů připomíná dobové okouzlení novým médiem a lze je zařadit do zmiňovaného proudu kina atrakcí. Ostatně - okolnosti jejich vzniku to jen potvrzují - film neměl být ničím jiným, než jedinečnou (technologickou!) atrakcí pražské výstavy. Protagonista prvních českých filmových rolí - Josef Šváb-Malostranský komentuje náměty snímků: „Rozsah filmu byl tehdy omezen na nejmenší míru, bylo tedy zatěžko tvořiti pro ně vhodná libreta. Rozhodl jsem se tedy pro krátké mimické scény.“¹⁵ *Dostaveníčko ve mlýnici* nezapře vulgární humor německých frašek¹⁶, Švábův komediální talent a smysl pro situační humor, který se uplatnil i ve *Výstavním párkaři*. Pozoruhodnou studií lidské mimiky je záběr Švábova obličeje v exhibicionistickém¹⁷ snímku *Smích a pláč* (viz obr. 3). Pomineme-li kinetoskopický snímek Williama K. L. Dicksona *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze* (1894, obr. 1), pak takovýto detail lidské tváře snad nemá v počátku kinematografie obdoby. Až v roce 1901 James Williamson natáčí krátkou filmovou hříčku *The Big Swallow*, v níž se záběr kamery přiblíží ústům natolik, aby mohl protagonista spolknout kameramana i s jeho přístrojem (obr. 2). Z pohledu diváka se ale spíše než o inovativní experiment mohlo jednat o odpudivý zážitek, jak uvádí Jacques Aumont: „Velké záběry na hlavu a obličej dlouho vyvolávaly spíše odpor, protože divákům vadil nereálný rozměr těchto zvětšení a byl pocitován přímo jako obludný. Hovořilo se o ‚velkých hlavách‘, o *dumb giants* (němých obrech), filmařům bylo vytýkano, že ‚nevědí, že hlava se nemůže hýbat samotná, bez trupu a nohou‘, obecně byly tyto obrazy

¹⁵ ŠVÁB-MALOSTRANSKÝ, Josef. O prvních českých filmech. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10, s. 12.

¹⁶ O podobnosti píše Jaromír Kučera ve svých skriptech. Srov. KUČERA, Jaromír. *Počátky české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1985. s. 17.

¹⁷ Tom Gunning upozorňuje při zkoumání atrakčních filmů na jejich exhibicionismus, projevovaný především pohledy protagonistů do kamery. Klasické narativní filmy naopak označuje za voyeuristické (divák je u nich v aktivní roli pozorovatele). Jak ještě uvidíme, Švába tento nešvar pohledů do kamery neopouští ani v pozdější tvorbě (*Zlaté srdéčko*, 1916), která již pracuje s rozvinutým narativem. Srov. GUNNING, cit. 1, s. 52.

zkrátka chápány jako proti přírodě.“¹⁸ To ovšem nijak nesnižuje přínos Jana Kříženeckého pro českou kinematografii - jeho ambice byly více technického, než uměleckého rázu.



Obr. 1-3. *Dumb giants*.

V mezidobí od roku 1898 do roku 1911 zaznamenáváme pouze dva filmy, opět Kříženeckého *Nejlepší číslo* (1907) a *Jarní sen starého mládence* (1910, Josef Kříčenský). Oba snímky přitom dodnes halí nejistota - *Nejlepší číslo* mělo být uváděno jako filmová vložka ve stejnojmenném divadelním představení a samostatného uvedení se zřejmě nikdy nedočkal. Na patnácti metrech filmu je zaznamenán nástup cestujících do rozjetého vlaku. „Na konci prvního jednání nastal na jevišti poprask a herci se ‚vyhrnuli z divadla ven‘. A to, co se ‚odehrálo‘ před divadlem, sledovali diváci na promítacím plátně, spuštěném místo opony,“ popisuje projekci snímku Luboš Bartošek.¹⁹ *Jarní sen starého mládence* už pravděpodobně nabízel rozvinutější příběh, byl samostatným uměleckým výtvozem, bohužel se nedochoval a o jeho autorství i době vzniku byl veden spor.²⁰

Důležitý materiál pro moji práci se tedy objevuje až s nástupem produkčních společností v roce 1911. Českému filmu chybělo třináct let vývoje, jež byla více než samotnému výrobnímu procesu věnována kinofikaci, kdy převažující kočovné kinematografy nahrazovala pozvolna stálá kina. Přesto vstoupili čeští filmaři rovnýma nohama do průmyslové tvorby. První filmovou společností u nás se stala Kinofa, do jejíhož čela byl zvolen Antonín Pech. Provoz byl zahájen 1. května 1911. Přibližně ve stejnou dobu vzniká Illusionfilm Aloise Jalovce a Františka

¹⁸ AUMONT, cit. 9, s. 132.

¹⁹ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 - 1945)*. Praha : Mladá fronta, 1985. s. 32.

²⁰ Film přisuzuji režisérovi Josefu Kříčenskému na základě zjištění Zdeňka Štábly, viz ŠTÁBLA, Zdeněk. O jednom historickém omylu. In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický III*. Praha : Český filmový ústav, 1992. s. 217-226. ISBN 80-7004-023-8.

Tichého. Nutno dodat, že obě společnosti navazovaly na předchozí filmově-podnikatelskou praxi svých zakladatelů (Pech soukromě provozoval První pražskou výrobu kinematografických obrazů, Jalovec s Tichým provozovali kino Illusion, půjčovnu snímků a v roce 1912 začali dokonce vydávat odborný filmový časopis Český kinematograf). Naopak zcela bez zkušeností ve filmové branži - zato se silnými divadelními vazbami - zakládá v roce 1912 architekt Max Urban se svou manželkou, herečkou Andulou Sedláčkovou, společnost Asum. Jak se obchodní a umělecké zkušenosti a ambice projeví na produktech jednotlivých firem, lze celkem snadno domyslet - zatímco se Kinofa a Illusion zajímaly především o ekonomické možnosti filmu, Asum v něm viděl novou uměleckou formu, ideově však vycházející z divadla.

Tyto tři podniky (Kinofa, Illusionfilm, Asum) vznikly v době, kdy náš filmový trh zásobovaly především jiné evropské země - americký exportní potenciál byl omezován kvůli sporům o patenty, vrcholícím vznikem MPPC²¹. I. světová válka pak s sebou přinesla zánik Kinofy, Illusionfilmu i Asumu a nástup nových firem (Lucernafilm, později Pragafilm, Excelsiorfilm, Wetebfilm). Důsledkem mezinárodního konfliktu se zvýšila poptávka v oblasti zábavního průmyslu a situace na trhu se rázem změnila ve prospěch zámořské kinematografie (USA vstoupily do I. světové války až v roce 1917 - měly zatím výhodnou pozici pro rozvoj filmového průmyslu). S koncem války pak nastává „filmový déšť“²² - boom českých výrobních společností v prvním samostatném státě, tuzemská tvorba povolna přejímá americké principy a ustaluje svou estetickou podobu. Tento milník se rovněž stává mantinelem tematického rozpětí mé práce.

²¹ Motion Picture Patents Company. Oligopol vytvořený firmami AM & B a Edison za účelem kontroly amerického trhu v r. 1908. Později se připojují další menší firmy, faktická moc kartelu upadá v r. 1915 vládním nařízením.

²² Přejato z názvu článku v časopisu *Film* 1, 1919, č. 9, s. 5. Zmiňují se v něm nové pražské filmové výrobny: Kinoslavfilm, Bioramafilm, Slaviafilm, Bři. Deglovéfilm, The Bohemianfilm, La Tricolorefilm, T-Film, Baffilm.

Domácí odborná literatura a články

Když upustíme od výše vytčeného diskursu nové filmové historie, není badatelská činnost orientovaná na rané období dějin českého filmu zdaleka ojedinělou snahou. Mezi tradiční přispěvatele v oboru patřili Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Jiří Havelka, Jan Stanislav Kolár, Jaromír Kučera, Karel Smrž nebo Zdeněk Štábla.

Luboš Bartošek se věnuje soustavně domácí kinematografii a jejím tvůrcům, vydal řadu monografií a skript - zpravidla jsou rozděleny na dílčí období, a můžeme tak mezi nimi objevit i kapitoly věnující se rané kinematografii. Jedná se např. o přehledovou příručku *Náš film (Kapitoly z dějin 1896-1945)* či o první svazek *Dějiny československé kinematografie*, v nichž je důraz kladen na vývoj nejen média, ale i výrobních a společenských struktur. Bartoškovu pečlivé sledování těchto souvislostí nám dnes napomáhá k znovuvytvoření obrazu vztahu „člověk - instituce - film“ na počátku století. Dílo navíc poměrně komplexně a přehledně shrnuje poznatky oborových souputníků (Brož, Frída, Smrž, Štábla aj.).

V roce 1959 vydali Jaroslav Brož a Myrtil Frída v nakladatelství Orbis knihu *Historie československého filmu v obrazech, časově omezenou na léta 1898-1930*. Díky této práci máme k dispozici především personální informace k jednotlivým snímkům, představu o technických výrobních podmínkách a dramaturgické profilaci prvních českých společností. Důležitou devizou je bohatá obrazová dokumentace archivních materiálů, především fotografií, dnes již běžně nedostupných.

Na základě přístupných dat se vývojem českého - potažmo československého - filmového průmyslu až do 70. let zabýval novinář a historik Jiří Havelka. Od roku 1929 vydával pravidelné sborníky, ročenky (*Československé filmové hospodářství*) či rozsáhlejší práce, jako např. *50 let československého filmu s podtitulem Sbirka statistického a dokumentačního materiálu*. Tento podtitul napovídá, v čem spočívá Havelkův největší přínos pro dnešní zkoumání.

Zdeněk Štábla je významný díky svému zaujetí pro dílčí problémy české filmové historiografie a důkladnému studiu souvisejících pramenů. Stati *Český*

kinematograf Jana Kříženeckého, Kinematografické projekce v Čechách a na Moravě v letech 1896-1897, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906-1939) či Otazníky kolem hořického pašijového filmu představují jen zlomek jeho díla. Větší historiografické úseky a obsáhlé zhodnocení získaných poznatků najdeme např. ve čtyřech svazcích díla s názvem *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945*, jehož první svazek a úvod druhého bude dominantním zdrojem informací pro moji práci.

Filmový historik a pedagog FAMU Jaromír Kučera napsal mj. skripta *Počátky české filmové veselohry*. I když se tato skripta orientují především na problematiku žánru a na specifickou českého humoru, nevynechávají mnohé cenné poznatky k formální stránce snímků, inscenačním metodám a socio-ekonomickému kontextu. Žánr je v Kučerově pojetí množinou hereckých a inscenačních prostředků, použitých při natáčení v konkrétních kulturních podmínkách. Dílo se navíc nevyhýbá ani kritickému postoji.

Nutno připomenout, že metodologický úvod této práce vznikl s pomocí novohistorických textů a antologií Ivana Klimeše a Petra Szczepanika.

Dobová periodika jsou štedrým zdrojem informací, avšak vzhledem k tématu práce je jejich význam často zanedbatelný. Jedná se zpravidla o krátké pozvánky a reklamní noticky k uváděným představením biografů, příp. informují o diváckých zážitcích spojených s návštěvou kina a spokojí se se stručným a obligátním verdiktem, zda snímek uspěl, či neuspěl. Navíc - tyto ohlasy bývají zabarveny v duchu tehdejšího vlasteneckého idealismu a politické vyhraněnosti, uvedl jsem i příklad, kdy byly vydávány přímo filmovou společností (*Illusionfilm a Český kinematograf*). Relevance takových zdrojů je mnohdy povážlivá. Proto by měla být nakonec hlavní oporou mého bádání výše uvedená odborná literatura, s jejíž pomocí se pokusím o novou rekonstrukci estetiky raného období českého filmu, s odkazy na související historiografické a současné teoretické studie věnované filmovému prostoru a filmovému stylu, potažmo situaci v kinematografickém průmyslu jiných národních kinematografií.

Zahraniční odborná literatura

Rovněž zahraniční literatura přispěla k metodologickému základu práce, rád bych tedy uvedl několik jmen zástupců nové filmové historie v cizině; ve výčtu by jistě neměli chybět Noel Burch, Thomas Elsaesser, André Gaudreault, Tom Gunning, Charles Musser a Barry Salt, kteří se nejaktivněji podíleli na koncipování jejího statutu. Mnohé jejich práce mi slouží jako zdroj podnětů a informací k vlastní rekonstrukci počátků kinematografie (pojímané jako instituce v kontextech nové filmové historie). Nejvíce čerpám ze sborníku *The Silent Cinema Reader*, v němž většina jmenovaných publikovala, dále z Burchovy studie *Life to those Shadows*, kde rozvíjí svoji teorii primitivního a institucionálního módu reprezentace²³, a v neposlední řadě z obsáhlého sborníku *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Thomas Elsaesser a Adam Barker v něm shromáždili na tři desítky výstupů zmiňované brightonské konference FIAF (1978). Jako zdroj poslouží i primární výstup této konference, sborník textů *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*.

Další linii poznatků přináší neoformalistický diskurs Davida Bordwella a Kristin Thompsonové a historiografická činnost Richarda Abela. Bordwell s Thompsonovou poskytují terminologický základ a obecný úvod do problematiky filmového stylu, týkající se mj. již dříve zmíněné mizanscény a inscenování v prostoru (publikace *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*), nemalým a neméně relevantním příspěvkem jsou pak jejich *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie (I. část: Raná kinematografie)*. Richard Abel se věnuje němému období filmu se zaměřením na francouzskou a americkou kinematografii. Abelův sborník vybraných příspěvků z 80. - 90. let, týkající se nového vnímání filmových počátků, nese název *Silent Film* a reflektuje mj. Elsaesserovo dílo *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ale i práci Bordwella a Thompsonové. Cílem bylo shromáždřit nejzajímavější eseje daného období a sestavit je tak, aby se vzájemně doplňovaly.

Veškerou zahraniční literaturu, prameny a další cizojazyčné zdroje vnímám jako nezbytnou pomůcku pro včlenění problematiky etablující se české kinematografie do celosvětového kontextu. Tato konfrontace chybí u většiny děl citovaných tuzemských historiografů.

²³ PMR a IMR jsou ve své podstatě jiným pojmenováním principů kina atrakcí a klasického filmu.

Prameny

Pro mé zkoumání byly k dispozici jako primární prameny samotné kopie filmů z daného období. Dodnes se jich v Národním filmovém archivu v duplikátních kopiích či negativech dochovala sotva třetina²⁴, o dalších víme většinou díky zmínkám v tisku. Analýza dochovaného filmového materiálu tvoří nejzásadnější část mé diplomové práce.

Písemné archiválie často ztrácejí - ve vztahu k tématu práce - svoji validitu sekundárních pramenů. Národní filmový archiv disponuje fondy Josefa Švába Malostranského a společností Lucernafilm a Praga-film, přičemž u Malostranského se jedná pouze o výběr scének z cyklu *Švábova knihovna*, inspirujících mj. také jeho filmovou tvorbu. U zmíněných společností lze dohledat inventáře výrobních zařízení, úřední žádosti o povolení natáčení, smlouvy a programy k produkcím.

²⁴ Sumář NFA zaznamenal v letech 1911-1918 celkem 62 fikčních českých filmů, dochovalo se jich 23.

1.3 Struktura práce

Po důkladném zvážení dalšího postupu jsem se rozhodl pro rozčlenění práce do kapitol dle jednotlivých filmových společností (Kinofa, Illusionfilm, Asum, Lucernafilm, Pragafilm, Excelsiorfilm, Wetebfilm). Každá kapitola bude kromě obecného úvodu věnovaného provozním podmínkám a personálnímu obsazení té které společnosti obsahovat analýzy jednotlivých dochovaných snímků - zmíněny budou stručně i filmy nedochované, jsou-li vedeny v evidenci Národního filmového archivu nebo máme-li u nich k dispozici konkrétní prameny. Analýzy se budou soustředit na samotnou výstavbu prostoru filmů a souvztažnosti dle úvodní části práce. Tento postup dělení do kapitol podle výroben odůvodňuje jejich odlišné zázemí. Každá firma měla své jedinečné technické vybavení, spolupracovníky a spřízněná divadla včetně jejich herců. Lišily se rovněž náměty, potažmo dramaturgickými koncepcemi, dá-li se o „koncepcích“ v této době vůbec hovořit.

Kapitoly firem jsou včleněny do větších celků podle historických období determinujících taktéž filmovou výrobu na našem území. Důležitými okamžiky jsou v tomto ohledu rok 1914 a 1918 jako počátek a závěr I. světové války.

2.1 Kinofa

Ideový základ první české filmové společnosti pochází od českobudějovického fotografa Antonína Pecha, který si už v roce 1908 založil v Praze kino Grand Biograph de Paris (provoz zastaven koncem roku 1910²⁵) a o dva roky později novou živnost na Riegrově nábřeží: První pražskou výrobu kinematografických obrazů. V květnu 1911 přibírá do podniku vlivné společníky a vzniká tak Kinofa. „Počáteční výrobní program Kinofy byl velkorysý. Vedle dokumentárních snímků chtěla natáčet i hrané filmy, čerpající z historických událostí českých dějin. Vedení Kinofy údajně dojednalo s ředitelstvím Národního divadla, že pro její potřebu uvolní nejen přední herce, ale dá k dispozici i kostýmy a rekvizity. K realizaci těchto plánů však nedošlo.“²⁶ Ambice a výsledná produkce byla samozřejmě korigována problémy s distribucí v rámci monarchie a tehdejší společenskou poptávkou, která nedokázala české hrané filmy docenit. Jediná možnost přežití spočívala právě v dokumentární a komerční tvorbě. A tak ke konci roku 1913, tedy krátce před zánikem a odkoupení kapitálu společností Lucernafilm, Kinofa hlásí sumář dvou stovek snímků - přírodních, sportovních, populárně-vědeckých, aktualit, zakázek (svatby, křtiny, rodinné oslavy) apod.²⁷ Fikčních, hraných filmů z tohoto celkového počtu zaznamenáváme pouze 11. Jak brzy uvidíme, velká část z těchto 11 snímků se nikdy do produkce nedostala. Kinofa totiž, stejně jako později vzniklý podnik Asum, neměla vlastní kino (na rozdíl od Illusionfilmu) a musela se potýkat s nerovnými distribučními podmínkami.

Antonín Pech, zvyklý na dokumentaristickou tvorbu, neměl problém natáčet v exteriérech také fikční filmy. Nic jiného mu, ostatně, dost často nezbyvalo. Pouze *Pět smyslů člověka* a *Zub za zub* byly tituly, u kterých si Pech vyzkoušel práci v interiérech - Kinofa tehdy využila moderních prostor Paláce Lucerna, vybudovaného v letech 1907-1921. Operní adaptaci *Fausta* natáčel kameraman Alois Jalovec rovněž na střeše Lucerny, ale také Koruny. Snímky jsou nenáročné na mizanscénu, v krajních případech se spokojí s jednoduchými kulisami, tvůrci standardně pracují s běžným denním světlem.

²⁵ Srov. BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie*. Praha : SPN, 1979. s. 27.

²⁶ BARTOŠEK, cit. 19, s. 38.

²⁷ Srov. Kinofa. *Kino 1*, 1913, č. 4, s. 11.

System výroby Kinofy - alespon co se hraných snímku týče - je velmi úzce spjat právě s Pechovým jménem a připomíná tzv. kameramanský system produkce, jak jej nazývá Janet Staigerová a který převládal v hollywoodské filmové tvorbě do roku 1907: Kameraman (např. W. K. L. Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer, Edwin S. Porter) běžně mohl vybírat látku ke zfilmování a inscenovat ji v prostoru, který sám aranžoval s pomocí světla a herců. Zvažoval nejvhodnější technické a fotografické parametry (typ kamery, filmový materiál, čočky, rámování a pohyb kamery atd.), poté snímek sám natočil, vyvolal a sestříhal.²⁸ System produkce se pak v Hollywoodu rozvíjel tímto způsobem:

- 1907-1909: režisérský system
- po r. 1909: režijní jednotky
- od r. 1914: centrální produkce²⁹

Evropské (francouzské) vzory vypadaly asi takto: Bratři Lumièrové pracovali na základech kameramanského systému, Gaumont upřednostňoval režijní spolupráci, Méliès spolupráci s jedním nadřazeným režisérem a Pathé režijní jednotky.³⁰

Fotografická praxe a vlastnictví kinematografického vybavení sice upevnily Pechovo postavení hlavního kameramana Kinofy, ale kromě vlastní umělecké invence kameramana-režiséra ve snímcích *Sokové* a *Pro peníze* poskytl také prostor ambiciózním hereckým osobnostem. Účast Emila Artura Longena či Josefa Švába-Malostranského při natáčení přesahovala hereckou práci směrem k práci režijní, přičemž jejich osobitá poetika se na snímcích výrazně podepsala.

První z jmenovaných, Emil Artur Longen (vl. jménem Emil Artur Pitterman), byl nejen významný český kabaretiér, herec a režisér, ale také scenárista a dramatik (autor několika veseloher Vlasty Buriana). Jeho jméno je rovněž skloňováno ve výtvarném umění. Jako jeden z mála tvůrců obohatil raný český film o vlastní zkušenosti ze zahraničí, na které později zavzpomínal: „Po prvé jsem se ocitl před filmovou kamerou r. 1910 v Paříži, kde jsem hrál pro společnost Pathé-Frères v jednoaktových veselohrách malé episodky. Rok na to jsem se vrátil do Prahy a pro tehdejší společnost Kinofa natočil jsem čtyři dodatkové grotesky, ve kterých

²⁸ Srov. BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet, THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Routledge, 1985. s. 116. ISBN 0-415-00383-0.

²⁹ Srov. MUSSER, Charles. Pre-Classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production. In ABEL, Richard (ed.). *Silent Film*. New Brunswick - New Jersey : Rutgers University Press, 1996. s. 90.

³⁰ Srov. ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*. Berkeley : University of California Press, 1994. s. 467. ISBN 0-520-07936-1.

jsem vystupoval jako autor, herec i režisér.“³¹ Většina filmových historiků, zřejmě i na základě této Longenovy zahraniční zkušenosti, stavěla sérii Rudiho příhod z dílny Kinofy vedle filmových výstupů francouzského komika Maxe Lindera, produkovaných právě firmou Pathé-Frères. Oba protagonisté nezapřou jistou fyziognomickou podobnost (obr. 4 a 5), nicméně liší se zásadním způsobem v hereckém projevu: Longen je typem nešikovného, zbrklého a tápajícího chlapíka, který se náhodou nachomýtně k nějaké situaci, v níž se projeví jeho nemotornost a asociálnost. Naproti tomu Linder je prototypem elegantního, společenského muže, který se ocitá v trapných nebo překvapivých situacích, přičemž se je snaží řešit s jistou dávkou noblesy. Linder zcela jistě inspiroval Longena svým kostýmem tvořeným černým frakem a cylindrem. A Longen nebyl jediný, k inspiraci Linderem se později nekrytě přiznal i Charles Chaplin. Z českých komiků se Linderovi o pár let později přiblížil ještě František Nesvadba v roli *Polykarpa* z produkce společnosti Lucernafilm.



Obr. 4 a 5. Max Linder a jeho český protějšek Emil Artur Longen.

Josefu Švábovi-Malostranskému jsem již několik řádků věnoval v úvodu práce a další řádky přibudou v dalších kapitolách, neboť se jednalo o jednu z nejangažovanějších kulturně-činných osobností českých zemí před I. světovou válkou. Šváb neváhal a nabízel své služby kdekoliv to jen bylo možné, stal se tak mj. prvním českým hlasem Edisonova fonografu, prvním hercem Kříženeckého kinematografu a svoje náměty, scénáře a herecké dovednosti uplatnil ve filmu

³¹ E. A. Longen. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 28, s. 3.

i v dalších letech. Kořeny jeho tvorby můžeme najít v humoristických časopisech (obálky na obr. 6 a 7), které sám psal a vydával, např. v cyklu *Švábova knihovna - Sbírnka nejlepších vážných i komických výstupů, scén, deklamací a žertů* nebo v cyklu *Švábovo lidové divadlo - Sbírnka dobrých vážných i veselých divadelních her celovečerních*. Lidový humor pak Šváb přenášel i na filmové plátno, zdatněji jako scenárista, s amatérským patosem pak jako herec.



Obr. 6 a 7. Švábova časopisecká tvorba.

Analýzy filmů

Hubička (1911)

Tento film je pouze zmíněn v inventární knize, nejsou dochovány žádné další prameny.

Ponrepovo kouzelnictví (1911)

Viktor Ponrepo (vl. jménem Dismas Šlambor) zahajoval kouzelnickým číslem představení ve vlastním biografu - na filmový pás jej zaznamenal Antonín Pech. Dochovaný materiál byl už před rekonstrukcí Národním filmovým archivem nalezen poškozený chemickým rozkladem, což se podepsalo i na kopii. Přesto můžeme velmi dobře analyzovat veškeré dění v obraze:

Ponrepo přichází po úkloně publiku ke stolku s několika málo rekvizitami, na pozadí vidíme tmavou oponu. Vzápětí se objeví i postarší muž jakožto asistent, na němž kouzelník předvede úvodní trik s míčkem v ústech. Následně asistent přinese talíř s bílým práškem - nejspíše solí, jak nám prozrazuje jeho útrpný výraz při ochutnávce. Stop trikem je sůl na talíři proměněna v laskominy, které asistent pozře, aby je následně „vydával“ zpět znovu jako míčky.

Tím však jeho trýznění nekončí - Ponrepo mu vsouvá do úst (v záběru z profilu) magickou hůlku a posléze z nich vytahuje kulečnickové tágo. Tento pomyslný vrchol prvního výstupu je zakončen úklonami.

Druhá část představení se již neobejde bez přítomnosti publika - rozeznáváme pouze obrysy několika hlav u dolního okraje snímku. Ponrepo si vypůjčí z obecnstva klobouk, z něhož vzápětí vytáhne loutku. Pod bílým prostěradlem přehozeným přes židli pak vyčaruje psa a chlapce s modelem loďky. Kouzelnické entrée uzavírá trojitá úklona Ponrepa a jeho asistenta.

Jak je patrné, *Ponrepovo kouzelnictví* nutně řadíme k filmům fikčním, neboť Pech pouze nezaznamenával kouzelnický výstup, ale sám se na něm podílel prostřednictvím metody stop triku. Rovněž předpokládáme z dochovaného materiálu, že výstup byl aranžován především pro kameru, nikoliv pro přítomné obecnstvo. V tomto kontextu pak můžeme provést komparaci s obdobnými zahraničními záznamy kouzelnických výstupů, např. se snímky *Dickson Greeting* (William Dickson, 1891), *The Magician* (Thomas Alva Edison, 1900) nebo

Le Magicien (Georges Méliès, 1898). Zatímco jmenované snímky byly opravdovými prvotinami³², *Ponrepovo kouzelnictví* vzniklo až v 10. letech. Přesto nepřineslo nic nového a můžeme jej vnímat pouze jako pozdní oslavu atrakčního filmu, která sice předčila jednoduchý Dicksonův pozdrav, ale výpravou zcela zaostala za Mélièsovým inscenováním a Edisonovým dynamickým sledem akcí.

Rudi na křtinách (1911)

Další snímek, ze kterého zbyl jen záznam v inventární knize. Nebyl ani uveden do kin.

Rudi na záletech (1911)

Jedna ze série veselých Rudiho příhod, která se dochovala. Mládenec Rudi měl být komickým typem - jak již jsme zmiňovali - suplujícím českému publiku francouzského elegána Maxe (Max Linder). Svůj komediální talent této postavě propůjčil Emil Artur Longen, vyzábělý muž vyšší postavy s expresivním výrazem ve tváři. Svým improvizacním uměním se podílel na celkové režii, kterou jinak sdílel s ředitelem Kinofy Antonínem Pechem - ten u snímků figuroval jako kameraman.

A ačkoliv se může jevit, že Pech do aranžmá snímku významněji nezasahoval, protože celé dílo je odvedené statickou kamerou, přece jen lze vysledovat zvláštní logiku ve stříhové skladbě jednotlivých záběrů a pohybu uvnitř nich. Film tvoří dohromady 10 záběrů, v nichž se odehraje následující děj: Záletník Rudi oslovuje ženu na břehu Vltavy, zřejmě se jí ptá na cestu. Rozhodne se pak ženu následovat na plovárnu, kde v ženském přestrojení pronikne do mužům nepřístupné části plovárny. Brzy je však odhalen a v klasické scéně honičky pronásledován, aby se v závěru dostal opět na plovárnu a byl v ženském doprovodu odveden.

Jednoduchý narativ můžeme rozdělit do tří pomyslných kapitol; úvodu (expoziční), v němž se seznamujeme s hlavní postavou a jejím chlípým úmyslem, scény honičky (krize), kdy je Rudi pronásledován pobouřeným davem, a finále (katastrofa), během nějž je před našima očima Rudi morálně pranýřován.

³² V případě Dicksonova snímku se jednalo nikoliv o kinematografickou prvotinu, ale kinetoskopickou.

Postavíme-li vedle tohoto narativního schématu vzorec příchodů a odchodů postav v rámci záběru, dojdeme ke zvláštní shodě:

V úvodních čtyřech záběrech postavy přichází a mizí vždy ve stejném směru (příchod zleva znamená odchod doleva a naopak), což na diváka působí podvědomě harmonickým, uzavřeným dojmem. V momentě, kdy je však Rudi odhalen, následuje ve třech (čtyřech³³) záběrech dynamické křížování záběru pohybem Rudiho a davu (např. zleva zezadu směrem doprava dopředu). Poslední dva záběry pak mají vyloženě exhibiční ráz: Nejprve přibíhá dav, v němž plavčík nese Rudiho na zádech, zezadu zprostřed, aby ve frontálním záběru vytvořil téměř cosi jako skupinovou pózu pro fotografa. Prudká gestikulace zúčastněných, rekvizita ve formě židle, kterou kdosi máchá ve vzduchu a celkový povyk davu má vytvořit dojem lynče. Zastavený dav se chová chaoticky, jakoby nevěděl, jak dále znázorňovat násilí na Rudim a hledá odpověď pohledy do kamery (dlužno dodat, že do této doby herci i komparz jinak velmi spořádaně respektují „tabu kamery“). Po chvíli váhání, které vygraduje objetím Rudiho ženou - záchránkyní, se celý dav stahuje zase dozadu doprostřed, pryč od objektivu kamery. Závěr pak patří odcházení - tentokrát již oblečeného - davu z plovárny; děje se tak opět pohybem zezadu zprostřed, nyní již přímo ke kameře a dále mimo rám záběru, á la *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895).³⁴

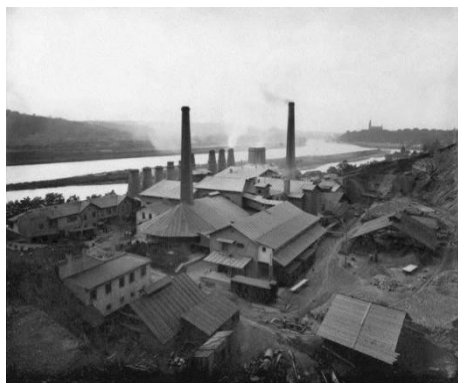
Není tedy bez zajímavosti, že i pro celkem banální příběh dokázal Antonín Pech udržet funkční estetickou formu prostřednictvím rámování záběru a pohybu herců. Co se ale stalo snímku osudným, byl zřejmě nedostatečný režijní výklad komparzistům, kteří v závěru selhávají a baví se svou přítomností v diegezi.

Ještě několik poznámek k exteriérům, v nichž se „Rudiho zálety“ natáčely - konkrétně k cementárně v Podolí a Mejzlíkově plovárně: „V polovině 20. let

³³ Pronásledování ve Vltavě je rozděleno na dva totožné záběry, přičemž v druhém se kromě plavců objeví pramice. Těžko vysvětlit, jak k tomuto střihu došlo a zda byl původním záměrem autorů.

³⁴ Problematikou *předkamerové topografie (profilmic topography)* se zabývá Noël Burch v kapitole *The Motionless Voyage: Constitution of the Ubiquitous Subject* (In BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1990. s. 202 - 234. ISBN 0-520-07143-3.). Jako příklad vnitřně kontinuální a konzistentní trajektorie je zde uvedena sekvence z filmu *Rescued by Rover* (Lewin Fitzhamon, Cecil M. Hepworth, 1905), v níž pes sleduje stopu odcizeného dítěte, aby k němu následně přivedl pátrajícího otce. Za jednoho z prvních tvůrců, kteří začali s logikou předkamerové topografie funkčně pracovat (a zároveň ji i účelově rozbíjet) je Burchem označován D. W. Griffith. Barry Salt zase v tomto kontextu vyzdvihuje jméno Mélièse, který by se bez dodržování směrů v náročném studiovém inscenování nemohl obejít. Srov. SALT, Barry. *Film Form 1900-1906*. In ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London : BFI Publishing, 1990. s. 31-45. ISBN 0-85170-244-9.

částečně zanikla charakteristická silueta Podolské cementárny. Při rekonstrukci celého závodu byla zbourána kruhová vápenka, dále všech osm šachtových pecí a také tři pece typu Liban.“³⁵ Místo, na kterém stála podolská cementárna, dnes příznačně náleží plaveckému stadionu. A tehdejší plovárna? „Zpočátku šlo o nevelký ostrůvek z dřevěných trámů, které zakladatel plovárny František Mejzlík odkoupil od vorařů.“³⁶ Po sto letech už zde po ní samozřejmě není ani památky. Film *Rudi na záletech* má tak velkou historickou hodnotu nejen pro dějiny českého filmu, ale i jako záznam urbanistického vývoje našeho hlavního města.



Obr. 8 a 9. Podolí 1911 a 2011.

Rudi se žení (1911)

Můžeme se pouze domnívat, zda měl být snímek *Rudi se žení* vyvrcholením čtyřdílné série, v níž by se hlavní postava po předchozích peripeteciích se ženami konečně dočkala spokojenosti v manželském soužití. Jisté je, že snímek nebyl dokončen, ani uveden a nedochovaly se k němu žádné materiály.

Rudi sportsman (1911)

Další díl byl tentokrát věnován sportovnímu úsilí nemotorného Rudiho. Záznam o snímku vedený v NFA přisuzuje režii i námět samotnému Longenovi, Pech měl

³⁵ *Technické památky. Cementárna Praha - Podolí* [online]. Hornictví.info [citováno 8. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.hornictvi.info/techpam/podoli/podoli.htm>>.

³⁶ KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Na mejzlíkárně bylo krásně* [online]. Vlasta [citováno 8. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://archiv.vlasta.cz/retro/2010/7/23/clanky/na-mejzlikarne-bylo-krasne/>>.

mít na starost výhradně kameru. A při prvním zhlédnutí registrujeme, čím se *Rudi sportsman* od *Rudiho na záletech* liší:

Obsah záběrů a jejich řazení umožňuje vzhledem ke změnám prostředí (jednotlivých sportovišť) variabilitu. Rámec frašky tvoří vztah muže (E. A. Longen) a ženy (Rudolf Sůva) - v úvodním obraze spolu sedí na třech židlích poblíž tenisových kurtů. Počet židlí napomáhá v mizanscéně k posílení pozice dominantní ženy a oslabeného muže. Když si za jejími zády Rudi zapálí cigaretu, dochází k prvnímu konfliktu, jehož východiskem je nešťastníkovy odhodlání vyzkoušet některý z oblíbených sportů. Následuje pak série šesti na sebe nezávislých záběrů, propojených pouze principem vstupu a výstupu ze záběru po levé straně. V etudě s bicyklem se znovu objevuje žena (Rudolf Sůva) jako sekundantka poražená neschopným bicyklistou k zemi. Poměrně nelogicky se pak jeví úprk Rudiho před ženou, který nevygraduje v očekávanou honičku, ale v únik mezi trénující fotbalisty.

Longen do záběru nejednou vstoupí z pozice zleva přímo od kamery. Sugeruje tak pocit „sebesnímání“ - Rudi se „stává kameramanem“. I když o sobě Pech za kamerou dává vědět drobnými, opožděnými švenky, kterým se při dynamickém průběhu sportovních aktivit neubrání, přece jen nenabízí nic víc, než přehlídku Longenovy úsměvné, záměrně nešikovné akrobacie a téměř kaskadérských výkonů. Hlavní hodnota snímku tak rozhodně nespočívá v práci režie, kamery ani střihu. V prostoru pozorujeme občasnou práci s druhým plánem, ale jinak statické záběry poměrně uniformního prostředí nemohly zřejmě tehdejšího českého diváka, znalého už právě např. Linderova komického talentu v nepoměrně lepším prostorovém (a celkově filmovém) aranžmá, překvapit. *Rudi sportsman* se také do kin vůbec nedostal.

Sokové (1911)

Fragmenty Pechova pokusu o první český western byly zachovány v nesestavené podobě, a tak nám nezbyvá, než střihovou práci nahradit vlastním domyšlením a zpětným sestavováním dějové osy. Pokusil jsem se tedy z dochovaného materiálu vytvořit storyboard jako pomůcku k rekonstrukci filmové fabule: Dva muži se v krčmě pohádají o tančící dívky a jejich spor je rozřešen šarvátkou, při níž bandita svého soka shodí ze skály. Dívka, která k mrtvému srdcem přilnula, nyní prosí o pomstu dalšího muže na koni. Ten v souboji nejprve uspěje, když

banditu překvapí a přiváže jej ke stromu, druhá dívka se pak ale nezáměrně stane jeho obětí ve snaze banditu osvobodit.

Sokové jsou naprosto ojedinělým žánrovým experimentem v kontextu tvorby prvních českých filmových společností. Kinofa pro něj vybrala exteriéry ve volné přírodě, bohužel ale nevíme, kde přesně natáčení probíhalo - z pražských lokalit přichází v úvahu Divoká Šárka (srov. obr. 10 a 11). Kopcovitý, členitý terén se skalisky umožňoval využití horizontu a rozdělení akce do více plánů. Kamera snímá krajinu ve velkých celcích, příroda je povýšena nad člověka. Pustina, i když středoevropská, travnatá, koresponduje s žánrem westernu, ačkoliv americké bandity tak trochu degraduje do role českých loupežníků.



Obr. 10. *Sokové*.



Obr. 11. *Divoká Šárka*.

Obsah některých záběrů napovídá, že Pech mohl docela dobře pomýšlet na využití křížového střihu (bandita je svázan a odváděn ke stromu, zatímco dívka spěchá do krčmy pro zbraň), zaznamenáváme i skokový střih (dívka chce překvapit banditu - přistoupí k němu zezadu a zakryje oči, odhalení se odehraje střihem do detailnějšího záběru). Možná právě výpravnost a ambice filmu, který na rozdíl od Rudiho příhod zaměstnával větší počet herců, sázel na vystavěný scénář a byl natáčen ve specifickém prostředí, s kostýmy a zvířaty, zlomily produkci vaz. Jak si jinak vysvětlit zachování pouze surového, nesestříhaného materiálu, o němž se ani většina českých historiografů vůbec nezmiňuje.

Pro peníze (1912)

Mezi desítkami především dokumentárních filmů se Antonín Pech rozhodl napsat, zrežirovat a natočit opravdové drama z tuzemského prostředí. Vybral si pro ně amatérské herce a lokality v okolí Prahy, které působily dostatečně venkovsky. Příběh statkáře Matuly, který odchází prodat dobytek na výroční trh a následně je připraven o peníze i rodinu, byl nalezen v nesestavených kotoučcích a zpracoval jej až Státní filmový archiv v roce 1953. Dnešní podoba se proto může lišit od původního díla.

Z hlediska mizanscény si všimneme, že interiéry hospody a domácnosti byly natáčeny u vnějších stěn budov, pod přímým sluncem. Upozorňují nás na to mj. utěrky na věšáku, pohupující se ve větru, ale i osvětlení noční scény, v níž je statkář Matula okraden - na stěně za postelí je patrný stín přístřešku (obr. 12).



Obr. 12. Noční scéna ve filmu *Pro peníze*.

Důležitým scénografickým prvkem jsou dveře, které oddělují dva pokoje spících hostů, jimž hospodský vzájemně vymění peněženky. Pech ale dveře neumí použít pro přechod do dalšího prostoru, dveře nevedou nikam, divák nevidí, co hospodský během noci přesně provede v pokoji druhého hosta. Protože chybí rovněž jakýkoliv

detailní záběr, můžeme se jen domýšlet o hostinského léčce. V následujícím záběru Matula druhého hosta přes stejné dveře zdraví. Tento dispoziční problém, který ochuzuje prostorové řešení o další dimenzi, způsobuje nejspíše situování interiérových scén do exteriéru. Oproti tomuto postupu můžeme poukázat např. na dobový zahraniční snímek *The Lonely Villa* (D. W. Griffith, 1909), v němž jsou dveře prostředkem regulace napětí i prostorové continuity. Griffith je snímá z profilu, dveře kopírují rám záběru, a ten se tak stává přirozeně otevřeným, průchozím. Naopak v Pechově mizanscéně jsou dveře zabírány frontálně a jsou „neprůchozí“ do dalšího záběru.

Přes problémy spojené s omezenými náklady (a tedy např. inscenováním interiérů v exteriérech) klade Pech důraz na vyváženou kompozici, v níž se občas pokouší o rozehrání jednoduché akce ve více plánech, např. když se vrací Matula z trhu ke své ženě a dceři, vidíme v popředí dceru u studny, v druhém plánu odpočívá Matulova žena u trakaře a ve třetím plánu přichází nejprve samotný hospodář a poté strážníci, kteří jej odvedou. V jiném záběru, kde se hospodskému zjevuje přízrak nevinně odsouzeného (a kde mj. tvůrce umně využil princip stop triku), je ovšem kompozice narušena technickou nedokonalostí stativu kamery, který umožňuje švenkovat, ale nedovolí rakurs, a tak se postavy ztrácejí kdesi v rohu záběru.



Obr. 13 a 14. Účelové využití a modulace přirozeného denního světla.

Pech ještě v tomto snímku ukazuje, jak je možné i přirozené (sluneční) světlo usměrnit, nebo využít ve prospěch mizanscény. Nejprve se mu to daří v ponuré věžeňské scéně, kde sledujeme jediný ostrý kužel světla oproti potmělým stěnám. Matula je jím nasvícen, zatímco ostatní postavy se drží stranou a jejich

těla nevrhají žádný stín - světlo nemá rozptyl a zřejmě dovnitř vniká nějakým úzkým otvorem kruhového tvaru (obr. 13). V druhém případě Matula vychází z věznice na denní světlo před budovu, zatímco strážníci zůstávají ve stínu římsy za ním (obr. 14).

Dramatickou strukturu snímku musely nakonec podpořit mezititulky. Celkem 32 textových vstupů uvádí a komentuje jednotlivé situace, jednání postav nebo supluje jejich repliky. Zaměříme se na ně jako na prostředek časoprostorové kontinuity³⁷. Takto plní funkci 29 z 32 mezititulků. Buďto mají informativní charakter a posunují děj, nebo plní časoprostorově orientační funkci. Trojici textů pak lze považovat za zbytečné, neboť upozorňují na patrné věci:

č.	poz.	text	funkce
1.	K	Pracovitý statkář Matula odchází prodat dobytek na výroční trh.	informativní
2.	K	Těžké je loučení dobrého hospodáře, manžela a otce.	-
3.	A	Po úspěšném prodeji - trocha osvěžení a zábavy.	informativní
4.	A	Získané peníze probouzejí zlé pudy...	informativní
5.	A	Když nastala noc...	ČP orientace
6.	A	S rozbřeskem jitra...	ČP orientace
7.	A	...nastoupil nic netušící Matula cestu k domovu...	ČP orientace
8.	K	...srdečně vítán toužebně čekajícími ženami.	-
9.	K	Leč, jako blesk z čista jasna zasáhne zloba zlosynova poctivce...	informativní
10.	K	...a v poutech, nevinně nařčen, jako zločinec odveden nešťastník z lůna rodiny...	informativní
11.	K	...a srdce puká nešťastné statkářce Matulové.	informativní
12.	A	Stejně tvrdě dopadá tvrdost zákona i na osiřelou dceru odsouzence - Marii...	informativní
13.	K	...a proudy slz kanou z očí osiřelé na matčin hrob.	ČP orientace
14.	A	Bez krejcaru, s pouhým ranečkem, opouští Marie rodnou vísku za skývou chleba...	ČP orientace
15.	A	Zpráva o rozsudku uklidní hospodského.	informativní
16.	A	Zatím Marie, vyháněna lidmi bez srdce...	ČP orientace
17.	K	...na konci svých sil přivedena Osudem k místu	ČP orientace

³⁷ Dle v úvodu zmíněné studie Johna Fullertona *Prostorové a časové spojnice ve švédském předklasickém filmu*.

		největšího pokoření.	
18.	K	„Můžeš u mne zůstat na práci!“	informativní
19.	A	Bez radosti byla práce všemi opuštěné Marie...	informativní
20.	K	...a proto vděčně přijímala pomoc zchytralého zaměstnavatele.	informativní
21.	A	Jednou v neděli odpoledne...	ČP orientace
22.	K	...podlehla Marie účasti hospodského a vypověděla všechny své bolesti minulosti s prosbou, aby ji nevyháněl...	informativní
23.	K	...a bídníkovo srdce poprvé zjihlo, když poznal v Marii dceru oběti svého zločinu.	informativní
24.	A	A tak stala se Marie ženou toho, jenž tolik se provinil na její rodině.	informativní
25.	K	Leč přízrak nevinně trpícího poprvé probudí neklid v srdci bídáka.	informativní
26.	A	Ani hra není uklidněním...	informativní
27.	A	...ani ALKOHOL!	informativní
28.	A	Neb nikdo neunikne neúprosnému zákonu Spravedlnosti!	informativní
29.	K	„Chci... smýti... spáchanou vinu!“	informativní
30.	A	Netušil ubohý vězeň, že den jeho svobody nadešel!	ČP orientace
31.	A	A místa jeho největší pohany stala se opět domovem lepších zítřků!	ČP orientace
32.	K	„Voříšku... zlatý Voříšku!!“	-

Pozice mezititulků: A - anticipuje obraz, K - komentuje obraz

Tabulka napovídá, jak se mezititulky ve snímku *Pro peníze* výrazným způsobem podílí na časové a prostorové orientaci a kontinuitě vyprávění. Umožňují tvůrcům pracovat se složitějším narativem v omezených výrobních podmínkách a mizanscénických řešeních.

Faust (1913)

Záznam operního výstupu z *Fausta a Markétky* Charlese Gounoda si u Kinofy objednal Stanislav Hlavsa, amatérský zpěvák a malíř. V kulisách, vystavěných na střeše paláce Lucerna pod přímým denním světlem, zaznamenal kameraman Alois Jalovec scénu, během níž se Faust poprvé setkává s Mefistem. Hlavní role obsadili zadavatel Hlavsa (Mefisto) a operní zpěvák František Krampera (Faust).

Film byl natočen v jediném, více než dvousetmetrovém záběru. Historik Zdeněk Štábla připomíná, že divadelní dekoraci alchymistické dílny si namaloval samotný Hlavsa (obr. 15). Tím však jeho umělecké invence v díle nekončily - při projekcích odezpíval jak basový, tak tenorový part s orchestrálním doprovodem. Po premiéře v pražském kině Minuta se vydal s filmem do dalších českých měst, ale také do Německa a plán navštívit USA mu zhatil až válečný konflikt.³⁸

Snaha představit syntetičtější umělecké dílo díky simultánnímu zvukovému doprovodu a závěrečný Hlavsovův úklon do kamery řadí tento snímek k ambiciózním atrakčním filmům domácí provenience.



Obr. 15. Stanislav Hlavsa a František Krampera ve faustovských dekoracích.

³⁸ Srov. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945*. Sv. 1. Praha : Čs. filmový ústav, 1988. s. 213.

Pět smyslů člověka (1913)

Josef Šváb - Malostranský se po své prvotní zkušenosti s filmem vrátil k novému médiu s vlastním scénářem. Úsměvný a prostý příběh otlého vojáka Prefatýna a pohostinné kuchařky byl prvním častěji citovaným dílem mladé české kinematografie. Za kamerou stál opět ředitel Kinofy Antonín Pech a kromě Švába-Malostranského si v něm zahrála Katy Kaclová-Vališová (role kuchařky) a Marie Klimešová (role Amorka).

Dílo začíná záběrem, v němž vidíme v dvoudetailu představitele ústředního páru - v civilní podobě. Autoři publikace *Český hraný film I. (1898-1930)* sice uvádějí tento záběr na konci filmu, v sestavě filmové kopie je ale zařazen na začátku. Tehdejší praxe umožňovala obě varianty: „Toto představení herců divákům se stalo dobovou módou, zejména ve veselohrách. Známe je už z Kříženeckého snímku *Dostaveníčko ve mlýnici* a setkáme se s ním i v pozdějších filmech. Je to pokus o prolog před vlastní expozicí.“³⁹ Tzv. *emblematic shot*, jak jej nazývá Barry Salt⁴⁰, je vyčleněn z narativu, aby upozornil na žánr filmu nebo umožnil navázání očního kontaktu mezi herci a diváky⁴¹.

Interiérové scény filmu byly natočeny s přirozeným denním osvětlením v soukromém bytě paláce Lucerna, exteriéry na Ovocném trhu a v ulicích Prahy. Kabaretní formě snímku, který není ničím jiným, než Švábovou etudou na téma pěti smyslů člověka, přitom více svědčí prostředí tří stěn. Na ulici a na trhu byli autoři vystaveni zvědavým očím kolemjdoucích, kteří se v každém koutku záběru zastavují, aby se podívali nad neobvyklým hereckým extempore před zvláštním aparátem na stativu. Termín „extempore“ je zde skutečně na místě, neboť Švábovo počínání působí roztržitě, nástupy do záběru jsou stříhány ze statického postoje, v němž herec čeká na kameramanův pokyn. Šváb režíruje sebe sama, což ho vede k další herecké exhibici, jakých předvedl ve své filmografii celou řadu. „Prvým filmovým interpretům chybí prostě zvuk. A tak, co nemohou v němé kinematografii říci slovem, snaží se naznačit pohybem. (...) Žádali to na nich filmoví režiséři, kteří v přehrávání viděli možnost náhrady za chybějící zvuk a povýšili tak ‚šmíráctví‘ na typický znak nového umění.“⁴² Odhlédneme-li od rušivé Švábovy gestikulace, nelze si nepovšimnout tehdy nevědomé anticipace

³⁹ KUČERA, Jaromír. *Počátky české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1985. s. 30.

⁴⁰ Srov. SALT, cit. 34, s. 31-34.

⁴¹ Srov. BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1990. s. 193. ISBN 0-520-07143-3.

⁴² KUČERA, cit. 39, s. 9.

nového českého hereckého typu - Haškova vojáka Švejka. „K tomuto názoru však svádějí diváka jen vnější rysy hercovy postavy a tváře, zejména pak špatně padnoucí uniforma císařsko-královské armády.“⁴³

Mohlo by se zdát, že filmová úloha Kaclové-Vališové je o poznání jednodušší než ta Švábova. V roli kuchařky má za úkol pouze podstrojovat rádoby galantnímu vojákovi, který ji přišel navštívit do jejího bytu. Moment plánované schůzky a jeho zpracování však skrývá nenápadnou možnost narativní odbočky: Prefatýn přichází s kyticí růží, nervózně kontroluje hodinky ukryté v kapse, zřejmě přišel brzy. Tato situace nás nijak nepřekvapuje až do chvíle, kdy z bytového domu vyjde muž v černém a podivně rozkročenou chůzí mizí za roh domu. V okamžiku, kdy by měl zahnout, stříhá Pech filmový pás a nechává vykouknout z okna kuchařku pobízející Prefatýna ke vstupu do domu. Následně Pech navazuje nedokončený pohyb muže v černém, který za rohem smeká klobouk, jako by již nemusel skrývat identitu. Jedná se tedy o dalšího milence? Zda je v této sestavě záběrů záměr, či se jedná jen o náhodu, lze těžko posoudit, nicméně Pech si byl potenciálu daného obrazu zřejmě vědom a rekvizity (hodinky, klobouk) mu jen napomáhají.

U Kaclové-Vališové ještě zůstaneme, abychom ocitovali jednu ze studií dobového postavení ženy na filmovém plátně. Heide Schlüpmannová zkoumala život divadelních a filmových hereček v období německého císařství (1871-1918). Poukazuje na neutěšené poměry, které vůči ženskému pohlaví ve filmovém průmyslu panovaly. Ačkoliv se emancipace žen z doby přelomu 19. a 20. století nemohla neodrazit v novém umění, a ženám tak byly nabídnuty herecké úlohy, veškerá rovnoprávnost tímto momentem nabídky také končila. „Despotické kontrakty, nízké gáže a povinnost opatřit si vlastní kostým - kvůli těmto problémům hraničila profese herečky s prostitucí.“⁴⁴ Žena je v počátcích filmu na plátně zpravidla produktem mužských představ, ostatně Švábových *Pět smyslů člověka* tuto tezi jen potvrzuje. Schlüpmannová dále tvrdí, že „kino atrakce končí s pohledem na ženu a muže jako erotické objekty“.⁴⁵ Přistoupíme-li na její myšlenku, pak snímek *Pět smyslů člověka* ještě stále vykazuje „filmovou adolescenci“, což je dost možná i dílem cenzury. Poslední obraz filmu směřuje z prostředí kuchyně do pokoje - oproti očekáváním - za účelem obdarování Prefatýna doutníky. Až posléze je kuchařka odměněna polibky, které raději

⁴³ Tamtéž, s. 33.

⁴⁴ SCHLÜPMANNOVÁ, Heide. Cinema as Anti-Theater: Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany. In ABEL, Richard (ed.). *Silent Film*. New Brunswick - New Jersey : Rutgers University Press, 1996. s. 137.

⁴⁵ Tamtéž, s. 134.

Amorek rychle skryje za oponu. V jistém ohledu se však tento snímek může zdát přelomovým: V úvodu jsme zmiňovali exhibicionistický ráz kina atrakce, který se i zde projevuje v herectví Josefa Švába - Malostranského. Právě intimně laděná scéna předcházející závěrečnému výjevu s Amorkem ale představuje opačný, voyeuristický aspekt filmu, a tedy posun blíže k pozdějšímu, klasickému filmovému modu.

Několik následujících řádků ještě věnuji prostoru záběru v interiérových scénách. Ačkoliv si mohl Pech vystačit se dvěma delšími záběry (tj. akce v kuchyni a pokoji), byl zřejmě vnějšími okolnostmi donucen natáčení sekvence rozdělit do celkem pěti částí. Dvakrát chtěl snímání navázat při stejném aranžmá a akci, na což bohužel ve výsledku upozorňuje nedokonalá příprava rekvizit v prostoru. V kuchyni tak nejprve vidíme na hodinách čas 14:15 a posléze 19:30, přičemž se tato změna odehraje během prostírání ubrusu na stůl. Z bočního prostoru u skříně zmizí smeták, předměty na poličce mírně změní svou polohu, ve váze je pravděpodobně jiná kytice. Zvláštní je, že se výrazněji nemění osvětlení scény. Je tedy možné, že natáčení probíhalo v různé dny, ale ve stejnou denní dobu, přičemž jednou byl na hodinách záměrně upraven čas a podruhé na úpravu tvůrci zapomněli (srov. obr. 16 a 17).



Obr. 16 a 17. Změny v mizanscéně filmu *Pět smyslů člověka*.

V kuchyňské scéně se dále Pech rozhodl přejít ze záběru celku do polocelku, aby lépe zachytil Švábovu mimiku při hodování. Frontální postavení kamery vůči mizanscéně ale neumožnilo dokonalou kompozici a změna polohy kamery by byla doprovázena nežádoucím stíněním na herce. Proto je Šváb přesunut k vedlejší straně stolu. Naposledy se pak přirozené denní světlo projevuje ve své zákeřnosti

při závěrečné scéně na pohovce. Natáčení aktu políbení bylo přerušeno a navázáno v okamžiku, kdy do místnosti vniká mnohem ostřejší sluneční svit.

Ačkoliv se *Pět smyslů člověka* dočkalo vyšší pozornosti než předchozí snímky Kinofy, přece jen svou hodnotou snímek daleko pokulhával za dobovou zahraniční produkcí. Jeho „přínosem“ byla snad jediné podpora typického českého žánru veselohry, který v naší zemi s nadšením pěstoval Šváb-Malostranský. Právě ženské flirtování s muži mu nebylo cizí ani v tištěné tvorbě, jak můžeme vidět v replikách u náhodně vybrané hry *Travička* z cyklu *Švábova knihovna*: „Ach, jaká rozkoš být vdovou, neboť nám mladým vdovičkám to činí zvláštní potěšení, můžeme-li s pány koketovati a z nich si žerty dělat. Já na příklad jsem zde v lázních teprve na třetí měsíc, a již mám několik známostí, mezi nimi i pan Brutus Vrtáček, doktor chirurgie, specialista atd.“⁴⁶

Přes veškerý humorný potenciál nebyl snímek ani zpětně ušetřen kritiky: „Hra dvou představitelů vynikala schematičností a snažila se podávat po lopatě slovní vtip hry vykládaný v obrazech.“⁴⁷ Rámující závěrečný výstup poskakujícího Amorka (natáčený mj. zcela patrně mimo prostor inkriminovaného pokoje) byl Jaromírem Kučerou označen jako „typický atribut filmového kýče“ a herecká interpretace nařčena z „nevkusné naturalistické těžkopádnosti“.⁴⁸

Zub za zub (1913)

Ve stejném období let 1912-1913 vzniká vedle snímku *Pět smyslů člověka* další veselohra, tentokrát na základě scénáře Antonína Michla, jenž hledá inspiraci v německém humoristickém časopisu *Fliegende Blätter*. Komiksový plátek nabízel rozverný a většinou pokleslý humor německé frašky, kterou jsme zmiňovali již u prvních výstavních snímků Jana Kříženeckého. Častým námětem stripů a anekdot zde byl mj. záletný muž či žena, humorističtí autoři se nevyhýbali ani karikování a radosti z hyperbolizovaného lidského utrpení (obr. 18-20). Právě tyto motivy přijal Michl za své a ve filmu, který nasnímal Antonín Pech, si sám zahrál jednu z postav. Na režii se spolu s Pechem tentokrát podílel Václav Piskáček, představitel zubního lékaře dr. Chudoby. Zubařova žena (opět Katy Kaclová-

⁴⁶ Fond *Josef Šváb-Malostranský*. *Travička* (z cyklu *Švábova knihovna*). Národní filmový archiv, sign. I / 1.

⁴⁷ KUČERA, Jan. Česká filmová veselohra. *Rozpravy Aventina* 8, 1932, č. 5., s. 34.

⁴⁸ KUČERA, cit. 39, s. 32.

Vališová) do ordinace přivádí své nápadníky, aby jim manžel vytrhl zub a zpoplatněním úkonu následně obohatil rozpočet domácnosti.



Obr. 18-20. Výjevy z komiksového časopisu *Fliegende Blätter*.

Kaclovou-Vališovou máme možnost spatřit již v úvodním emblematickém záběru, v němž herečka předvádí divákům honosný kostým. Hned první situace filmu pak navazuje na tento prolog, když v roli Chudobovy manželky obhlíží ve výloze šaty, jež si nemůže dovolit. Ve snímku je v tu chvíli využito jedno z exteriérových prostředí, ze kterých se přesunujeme do interiéru bytu - ordinace manželského páru. Jeho podoba je dílem výtvarníka Petránka, který byt s pomocí kulis naaranžoval ve fotoateliéru Bufka sídlícím v paláci Lucerna (obr. 21). Vzniklo dispoziční řešení umožňující odchod z bytu prostřednictvím frontálně snímaných dveří - a to jak z pokoje, tak z ordinace, přičemž tyto dvě místnosti jsou průchozí přes rám záběru. Pech tak uplatňuje princip chybějící u snímku *Pro peníze*, který se zde jeví dobře funkční v momentech, kdy Chudoba přichází do pokoje pro překvapeného nápadníka, odvede jej doprava a v dalším záběru (v ordinaci) vstoupí zleva. Finální střih takto udržel plynulost akce i její komiksové frásování, kterým se pak mj. vysvětluje zkrácené představení třetího nápadníka. Záletník Steklý se na rozdíl od pánů Bílého a Tučného Chudobové nedvoří, ale je rovnou ukázán s ovázaným obličejem. Rychle tak získá dva zbylé komplice na svoji stranu a společně mohou vykonat pomstu. Mezititulky, které k filmu v roce 1953 přidali ve Státním filmovém archivu Jan S. Kolár a Bohumil Veselý⁴⁹, glosují situaci střetnutí tří nešťastníků slovy: „Kdo v životě byl pochroumaný se vrací rád na

⁴⁹ Srov. KUČERA, cit. 39, s. 38.

místo hany,⁵⁰ čímž textově vysvětlují časoprostorový i narativní skok mezi dvěma navazujícími záběry.



Obr. 21. Antonín Michl a Katy Kaclová-Vališová
v interiéru od výtvarníka Petránka.

Moment „vábení muže“ pokynutím ženy z okna jsme měli možnost zaznamenat už v předchozím filmu. Nyní je zde zopakován, Pech mu ale nevěnuje samostatný záběr, čímž nás jen utvrzuje v přesvědčení, že tajemný muž v černém má v *Pěti smyslech člověka* skutečně svoji zvláštní úlohu (srov. str. 37). Okno je dále zdrojem přirozeného denního světla pro pokojovou mizanscénu, oproti tomu aranžmá ordinace je osvětleno shora, pravděpodobně přes prosklenou či otevřenou střechu v paláci Lucerna. Jinak zdařilou Petránkovu práci a realističnost jeho instalací občas ve filmu narušují samotní herci, kteří prochází dveřmi, aniž by stiskli kliku, a upozorňují tak na přítomnost kulís. Poloha sofa v centru pokoje - zády k oknu i oběma vchodům - je funkční pouze pro filmové účely vyvážené kompozice, ale velmi nepravděpodobná ve skutečnosti (viz obr. 21).

⁵⁰ KUČERA, cit. 39, s. 45.

Ve filmu *Zub za zub* jsme svědky uplatnění široké škály hereckých prostředků. Skoro až civilní, umírněný výkon sledujeme u spolurežiséra a představitele dentisty Václava Piskáčka. Kaclová-Vališová naslouchá v úvodu režii a v roli Chudobové předvádí manželovi instruktáž svého zákeřného plánu - detailně přitom gestikuluje jednání s budoucími nápadníky. Gestický projev v těchto chvílích důsledně doplňuje projev verbální, stejně jako jsme tomu byli svědky u předchozí veselohry.⁵¹ Pohybově a mimicky expresivní ztvárnění tenisty Bílého hraničící s cirkusovou klauniádou předvedl František Fořt. Svým způsobem přistupuje k roli pana Tlustého scenárista Michl, který si užívá momentů před kamerou a stává se dalším filmovým „šmírákem“, jak o nich mluví Jaromír Kučera: „Techniku hereckého projevu v prvních filmových snímcích neurčuje pathos divadelních umělců, ale ‚šmíráctví‘ poloprofesionálů či spíše polodiletantů. Proto ty neustálé pohledy do obecenstva s významně zdviženým prstem upozorňující na ‚nečekaný vývoj dramatické situace‘, proto ta častá mávnutí rukou nad nezdarem akce a lišácký smích či šibalské mrknutí okem, když se záměr podařil.“⁵² Herecká estráda vygraduje nakonec v závěrečnou apoteózu rozesmátých čtyř bezzubých mužů, kterým je pro diváky vykoupena fyzická bolest za postavy a podtržen komediální rozměr filmu. Tato forma závěru (*apoteosis ending*) je podle Toma Gunninga divadelním pozůstatkem v poetice atrakčních filmů.⁵³

⁵¹ Paradoxně je tento „nonverbální“ dialog němého filmu zakončen domluvou manželského páru, že znamením pro vstup Chudoby do záletnické hry bude zvuk - upuštění a následný pád knihy na zem.

⁵² KUČERA, cit. 39, s. 8-9.

⁵³ Srov. GUNNING, Tom. „Now You See It, Now You Don't“: The Temporality of the Cinema of Attractions. In ABEL, Richard (ed.). *Silent Film*. New Brunswick - New Jersey : Rutgers University Press, 1996. s. 71-84.

2.2 Asum

Vznik společné firmy manželského páru Anduly Sedláčkové (v názvu iniciály AS) a Maxe Urbana (UM) je datován do července roku 1912, kdy ji Urban (s finančním příspěvím své matky Marie Urbanové-Märky)⁵⁴ založil tehdy ještě pod názvem Photo-Kinema-Praga.⁵⁵ Manželé byli zároveň zodpovědní za uměleckou kvalitu snímků Asumem vyprodukovaných - ať už hraných či dokumentárních. Sedláčková mohla ve filmové branži využít svého hereckého potenciálu, divadelních zkušeností a kontaktů z angažmá v Národním divadle, stejně jako architekt Urban za kamerou svého estetického citu a smyslu pro kompozici.

Kromě Sedláčkové a Urbana ovlivnil výrazněji podobu filmů ještě malíř Otakar Štáfl, a to nejen ve výpravě, ale i v režii a několika filmových rolích. Herecký ansámbl Asumu přirozeně tvořili kolegové Sedláčkové z první české scény, mezi nimi i členové její rodiny Jaroslav Sedláček (bratr) a Alois Sedláček (otec). Tam, kde sázela Kinofa na lidové baviče a kabaretiéry, jakými byli Emil Artur Longen nebo Josef Šváb-Malostranský, nasadil Asum zkušené činoherce a jiné přední umělce; rozdíl byl samozřejmě patrný. V Asumu se postupně začalo utvářet podhoubí „českého uměleckého filmu“, jaké bylo známo např. ze sousedního Rakouska či Maďarska, kde se filmové společnosti soustředily na výrobu adaptací literárních a dramatických děl obsazených špičkovými divadelními herci. Zdeněk Štábla uvádí, že např. v Uhersku bylo 90% filmové produkce inspirováno současnou maďarskou literaturou.⁵⁶

V tomto tvůrčím procesu se ještě před začátkem války stihl angažovat mj. režisér Jan Arnold Palouš, který v dobovém článku dokázal pojmenovat problematiku tehdejšího filmového herectví: „Představíme-li si nyní, že leckterý slavný herec, spoléhaje na své umění na jevišti, jde rovnou z divadla před aparát a hraje pro film, aniž by byl vytříbil a prostudoval mimickou stránku své role a zrevidoval své gestikulační prostředky, aniž by dbal vzdálenosti od aparátu a okamžitého osvětlení, pak chápeme mnohé nezdary velkých herců, kteří považovali hru pro film za totožnou s hrou na jevišti.“⁵⁷

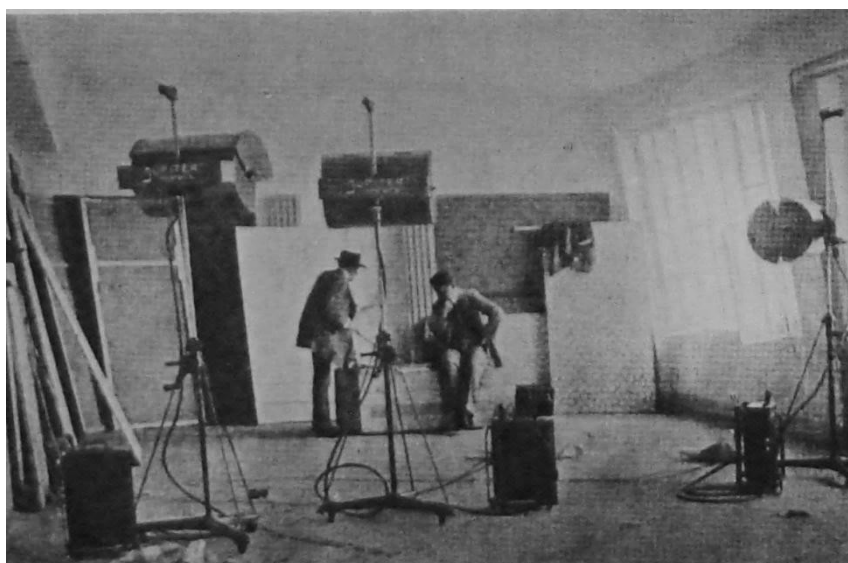
⁵⁴ Srov. BROŽ, Josef. *Aféry Anduly Sedláčkové*. Praha : Petrklíč, 2008. s. 38. ISBN 80-7229-204-2.

⁵⁵ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 203.

⁵⁶ Srov. tamtéž, s. 240.

⁵⁷ *Národní listy* 54, č. 267, s. 2; č. 268, s. 2.

V počátku Asum natáčel na terase domu paní Urbanové-Märky v pražské Vodičkově ulici. „Vál zde vítr, svítlo slunce, zkrátka příroda, ale vypůjčené divadelní dekorace a nábytek ze salónu paní Urbanové změnil ten poloviční plenér v potřebný interiér.“⁵⁸ Malý ateliér, který si později ASUM zařídil v podkroví paláce Pasáž (u novějších zdrojů též Passage) na Václavském náměstí, sloužil k profesionálnější aranžmá interiérů (většina filmů byla ovšem přesto snímána v přírodních exteriérech Prahy). Ateliér v Pasáži měl prosklenou střechu, kromě denního světla se tu však pracovalo také s umělým osvětlením, které zajišťovaly čtyři lampy německé výroby, zn. Jupiter (obr. 22).



Obr. 22. Ateliér firmy Asum v podkroví paláce Pasáž.

V rozmanitých prostředích s odlišným technickým zázemím vznikala také žánrově různorodá díla. Nejčastějšími náměty filmů byla manželská problematika, milostné trojúhelníky, téměř feministické oslavy ženské hrdinky povýšené nad muže, kteří ji obklopují. Zmíněná témata Asum jednou představil jako komedii (např. *Americký souboj*, *Rozvedená paní*, *Andula žárlí*), jindy jako drama s tragickým vyústěním (*Estrella*, *Konec milování*). V úplném počátku společnost zkoumala i lyričtější formy (*Čtyři roční období*, *Živé modely*), později se pokusila o adaptace (*Dáma s barzorem*, *Prodaná nevěsta*, *Šaty dělají člověka*) a kriminální zápletky (*Záhadný zločin*, *Noční děs*).

⁵⁸ BRANALD, Adolf. *Dáma s kaméliemi* (1. verze rukopisu). Praha : 1978. s. 7.

Sedláčková s Urbanem jistě dobře sledovali evropskou filmovou produkci a nešli pro inspiraci daleko: „Když mají Francouzi *Automilenku*, my natočíme *Šoférku*; když zvedne Itálie vlnu pomstychtivosti proti mužům (film už měl tehdy značnou moc), natočíme *Dámu s barzujem*; když přijedou do starobylých pražských zákoutí natáčet Němci snímek *Der Student von Prag*, rychle je předběhneme *Idylou ze staré Prahy* atd. atd.“⁵⁹ Doba navíc přála emancipovaným ženským hrdinkám, které v zahraničí interpretovaly herečky zvučných jmen, jako např. Sarah Bernhardtová ve Francii nebo Asta Nielsenová v Dánsku a posléze v Německu.

Bernhardtová propůjčila svůj talent společnosti Film d'Art (založena 1908), jejíž cílovou skupinou publika se měly stát vyšší vrstvy společnosti. Náročné, výpravné adaptace klasických literárních děl sice nakonec zlomily firmě vaz a po třech letech existence byla prodána⁶⁰, nicméně Bernhardtová díky tomuto angažmá ještě zvýšila svoji celosvětovou popularitu. Úspěšná adaptace *Dámy s kaméliemi* s Bernhardtovou v hlavní roli mohla Sedláčkovou definitivně přesvědčit ke startu filmové kariéry - sama pak měla na prknech Národního divadla třikrát příležitost zahrát si vysněnou roli Margueritty ze stejného díla (1916, 1928, 1934). Podobná stylizace obou dam je patrná na obr. 23 a 24.

Svůj vzor měl zřejmě i Urban - byl jím dánský filmový podnikatel Ole Olsen s mezinárodně uznávanou společností Nordisk. Ta se soustředila na výrobu kriminálních filmů, dramát a melodramát, v nichž získala věhlas druhá zmiňovaná herecká hvězda Asta Nielsenová (obr. 25): „Tmavovlasá a štíhlá, s velkýma a intenzivně zářícíma očima představovala nekonvenční krásu. Často hrála ženy ničené láskou, svedené a opuštěné či obětující se kvůli štěstí milovaného muže.“⁶¹ Popis Astiných rolí se nám jistě vybaví o několik řádků dále při analýze filmu *Konec milování* z dílny společnosti Asum. Jeho tragický konec rovněž koresponduje s dobovou dánskou, potažmo ruskou tvorbou.⁶²

⁵⁹ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Společnost s ručením omezeným (1908-1918)* [online]. Počátky českého filmu [citováno 8. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://barrandov.wz.cz/film/kap2.htm>>.

⁶⁰ Srov. BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha : NLN, 2007. s. 43. ISBN 978-80-7106-898-3.

⁶¹ Tamtéž, s. 45.

⁶² Yuri Tsivian upozorňuje, že těžiště ruských filmů, ovlivněných Čechovovými dramaty a tvorbou divadla MCHAT, tkvělo především v propracované psychologii. Šťastné závěry tak obsahovaly jen exportní verze snímků, Rusové si na happy endy nepotrpěli. Dánové, závislí na vývozu do Ruska, museli svoje konce přizpůsobit gustu odběratele. Srov. TSIVIAN, Yuri. New Notes on Russian Film Culture Between 1908 and 1919. In GRIEVESON, KRÄMER, cit. 4, s. 339-348.



Obr. 23 - 25. Sarah Bernhardtová, Andula Sedláčková, Asta Nielsenová.

Umělecké ambice Asumu potvrzovalo nejen odlišné žánrové zaměření snímků oproti ostatním českým firmám, ale také spolupráce mnoha zajímavých osobností. Otakara Štáfla jsem již zmiňoval výše, ale zřejmě díky Sedláčkové vznikl také plakát k filmu *Idyla ze staré Prahy* v dílně předního českého scénografa Josefa Weniga. Jedná se nejspíše o nejstarší český filmový plakát. Asum dále zaměstnal kameramana Václava Münzbergera - jednou z jeho nejexkluzivnějších zakázek byl záznam vybraných scén z opery *Prodaná nevěsta* odehrávající se netradičně v plenéru Divoké Šárky. Dva náměty připravil pro společnost herec Rudolf Kafka (*Šoférka, Záhadný zločin*). A přirozeně se musela výroba přátelit také s pražskými kinematografisty a distributory, které Urban hned na sklonku roku 1912 pozval na projekci do vily ve Vodičkově ulici. „Přišli na ni všichni důležité lidé. Nechyběl prostě nikdo z té nové elity, zvolna zahušťující se pražské sítě kin: Richard Baláš (Lucerna), Eduard Fischer (Elite), Eduard Klejza (Bio Grand), František Koubek (Bio Koubek), Max Kock (Kosmos), nechyběl František Ponec (Bio Ponec), ani František Tichý (Illusion, Louvre).“⁶³

Velkolepý projekt se docela slibně rozvíjel. Bohužel - dvouleté úsilí, které tvůrci do produkce Asumu vložili, bylo zmařeno vypuknutím I. světové války. Urban musel narukovat a velká část filmového materiálu se ztratila. Přesto dochované filmy jako *Konec milování* nebo *Noční děs* patří dodnes k tomu nejlepšímu, co český film před osamostatněním státu předvedl a koncepčností výroby snad neměl Asum v naší zemi období.

⁶³ BROŽ, cit. 54, s. 51.

Analýzy filmů

Čtyři roční doby (1912)

Krátkometrážní snímek, v němž nás Andula Sedláčková provází čtyřmi ročními obdobími, je takřka lyrickým záznamem přírodního koloběhu. V hlavní roli zde ale není Andula Sedláčková, ačkoliv se např. Josef Brož domnívá, že film zachycuje „proměny ženské módy“⁶⁴. Důležitější místo v záběru zaujímá krajina; Max Urban vytváří kamerové kompozice, kterým dominuje přírodní pozadí v parku Stromovka a robustní architektura jeho vily. V případě, kdy mu k zachycení prostředí nestačí rám záběru, snaží se i mírně panorámovat.

Film je kolorovaný, každé období má specifické zbarvení: jaro - zelené, léto - oranžové, podzim - hnědé, zima - modré. Dodejme, že ve Spojených státech bylo v 10. letech kolorováno 80 až 90% veškerých vyrobených filmů a každá barva měla svůj zvláštní význam. Zde „jarní zelená“ byla rovněž symbolem idylického venkovského života.⁶⁵

Čtyři roční doby můžeme označit za snímek expresivní, podobný soudobým, přírodně laděným snímkům švédské proveniencí - ve smyslu teze Kristin Thompsonové, která užívá termín ‚expresivita‘ poměrně jednoduše a obšírně, aby vyjádřila takové funkce filmových nástrojů, které překračují jednoduché předvedení narativních informací a přidávají scénám určitou kvalitu ne zcela nezbytnou k jejich pochopení.⁶⁶ Ačkoliv snímek narativní informace postrádá, nemůžeme vyloučit, že měly být jeho součástí. Na neúplnost dochovaného materiálu poukazuje Národní filmový archiv⁶⁷, jednoduše ji můžeme také vydedukovat z chybějícího mezititulku u zimního výjevu.

Torzo, které dnes máme k dispozici, osciluje na pomezí fikčního a dokumentárního filmu. K tomu prvnímu ho poutá lehce secesní adorace přírodních motivů, kterými nás provází půvabná dáma, k tomu druhému faktická neúčast inscenování či režie a kamera v roli nezaujatého pozorovatele.

⁶⁴ BROŽ, cit. 54, s. 44.

⁶⁵ Srov. USAI, Paolo Cherchi. The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. In ABEL, Richard (ed.). *Silent Film*. New Brunswick - New Jersey : Rutgers University Press, 1996. s. 21-30.

⁶⁶ Srov. THOMPSONOVÁ, Kristin. The International Exploration of Cinematic Expressivity. In GRIEVESON, KRÄMER, cit. 4, s. 254-269.

⁶⁷ Srov. OPĚLA, Vladimír (ed.). *Český hraný film I. 1898-1930*. Praha : Národní filmový archiv, 1995. s. 45. ISBN 80-7004-082-3.

Dáma s barzajem (1912)

Ztracené materiály k tomuto filmovému dramatu mohly být dokladem, jak se produkce Asumu vypořádala s natáčením v ateliéru fotozávodu Langhans, kde pracovala s umělým osvětlením čtyř Jupiterek. Předlohu Paula Bourgeta zpracovala do scénáře představitelka hlavní role Andula Sedláčková, kameramanem a režisérem snímku byl opět její manžel Max Urban.⁶⁸

Falešný hráč (1912)

Další drama komentovalo pražský svět hazardu (konkrétně milovníků karetní hry baccarat)⁶⁹ a natáčelo se v kulisárnách Národního divadla u Apolináře na Karlově. Poprvé a naposled si filmovou režii vyzkoušel jinak zkušený divadelní herec a režisér kvapilovské éry Národního divadla Jaroslav Hurt, kameru obsluhoval Max Urban. Snímek ani jiné prameny se nedochovaly, víme pouze, že si Andula zahrála roli ženy mezi šesti muži.⁷⁰

Záhadný zločin (1912)

Autorský film jiného člena činohry Národního divadla - Rudolfa Kafky. I on byl podle dostupných pramenů oblíbeným hercem Jaroslava Kvapila. Jeho filmový námět, herecké ztvárnění dvojrole (poštministr, tulák) ani režii už bohužel neposoudíme - materiály k tomuto kriminálnímu dramatu jsou ztraceny. Kameramanem díla byl Max Urban.⁷¹

Živé modely (1912)

Snímek - uváděný jako vůbec první počín společnosti Asum - byl natáčen v Urbanově ateliéru.⁷² Dílo má charakter experimentu nebo výtvarné studie, nijak si nezadá s pozdější tvorbou společnosti. *Živé modely* nebo spíše *Živé obrazy*, jak se s nimi v historiografické literatuře můžeme také setkat, jsou filmovým

⁶⁸ Srov. tamtéž, s. 45.

⁶⁹ Srov. BROŽ, cit. 54, s. 186.

⁷⁰ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 67.

⁷¹ Srov. tamtéž, s. 232.

⁷² Srov. tamtéž, s. 242.

záznamem ožvlých soch zachycujících akty žen v pohybu. Dívky jsou předváděny v takřka barokní stylizaci, ve statických pózách na podstavci, s bočními paravány a s ateliérovým svícením. Centralizované kompozice a jednotlivá aranžmá alegoricky vyjadřují celkem sedm témat předznamenanych německými mezititulky:

1) Das Erwachen / Probuzení

Model je snímán z ánfasu, jemné gesto jednou rukou znázorňuje akt probouzení.

2) Die Weinrebe / Vinobraní

Žena je tentokrát snímána z profilu, decentními gesty skrývá svou nahotu.

3) Der Sieg / Vítězství

Žena je zády ke kameře, ve zdvižených rukou třímá palmovou větev.

4) Die Aussäerin / Rozsévačka

Pózující žena má tentokrát na těle lehký oděv, rukou kyne směrem k sobě.

5) Der Herbst / Podzim

Opět se modelka vystavuje před kamerou obnažená, v rukou drží košík s větvičkami.

6) Das Lied / Píseň

Nahá modelka je znázorněna z poloprofilu s píšťalou v ústech.

7) Der Walzer / Valčík

Poslední obraz zachycuje dvě obnažené dívky v taneční pozici.

Americký souboj (1913)

Námět odlehčující komedie vytvořil pro Asum tentokrát sám Max Urban, o kamerový záznam se podělil s Václavem Münzbergerem a režie byla svěřena hlavnímu výtvarníkovi firmy, Otakaru Štáflovi. Ten si ve filmu zahrál i jednu z klíčových postav. Pro aranžmá interiérových scén posloužil ateliér Asumu v paláci Pasáž, exteriéry poskytl pražská Stromovka.⁷³ Film v archivech nenalezneme, obsah snímku zaznamenali historici J. S. Kolár a M. Frída při rozhovoru s Maxem Urbanem dne 13. června 1956.⁷⁴

⁷³ Srov. tamtéž, s. 27.

⁷⁴ Srov. KOLÁR, Jan S., FRÍDA, Myrtil. *Československý němý film 1898-1930 (Základní materiály pro dějiny čs. filmu)*. Praha : Československý film, 1957. s. 16.

Estrella (1913)

Pouze dobový popisek svědčí o existenci a obsahu dalšího melodramatu z dílny společnosti Asum. Max Urban připravil námět šitý na míru pro svoji manželku Andulu - ve filmu se objevila jako femme fatale mezi čtyřmi muži. Popisek prozrazuje tragický závěr, v němž umírá jak hlavní hrdinka, tak dva muži, kteří o ni vedli spor. Pravděpodobně poprvé v českém filmu mohli být diváci svědky sebevraždy pod kolosem projíždějícího vlaku. Na režii se s Urbanem podílel Otakar Štáfl.⁷⁵

Idyla ze staré Prahy (1913)

Film, který se dočkal svého prvního uvedení až 13. září 1918, byl ve všech směrech (kromě hereckého obsazení) dílem Maxe Urbana. Natočen byl ve fotozávodu Langhans, historiografický zdroj jej označuje jako „kostýmní román“ a film s „poměrně dobrou úrovní“.⁷⁶ Více informací o něm nemáme, hodnotným dokladem je pouze už dříve zmíněný plakát k filmu vytvořený Josefem Wenigem (obr. 26).



Obr. 26. *Idyla ze staré Prahy* - plakát.

⁷⁵ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 65.

⁷⁶ KOLÁR, FRÍDA, cit. 74, s. 70.

Konec milování (1913)

Ve všech směrech zástupným dílem, které se nám z produkce společnosti Asum dochovalo, je melodramatický snímek *Konec milování*, vytvořený podle námětu Anduly Sedláčkové a Maxe Urbana. Z dostupných materiálů víme, že se premiéra uskutečnila v biografu Minuta dne 17. října 1913. Hvězdně obsazené dílo, na němž se herecky podíleli umělci z Národního divadla (kromě Sedláčkové též její otec Alois, Miloš Vávra, Jarmila a Ema Kronbauerovy, Růžena Havelská), nasnímal Max Urban, v režii mu sekundoval Otakar Štáfl. Štáflový stylizované interiéry (obr. 27) byly natočeny v Urbanově vile - ve venkovních prostranstvích pod přímým slunečním světlem. Na aranžování u vnějších stěn objektu upozorňuje mj. větrem se pohybující stínítko lampy či odhalené dveřní panty a rám dveří, jehož kontakt s kulisami je přikryt závěsem.



Obr. 27. Interiéry filmu *Konec milování* připravil Otakar Štáfl.

Příběh milostného trojúhelníku čerstvě plnoleté a náhle zbohatlé Ireny (Andula Sedláčková), zadluženého dandyho Freda (Miloš Vávra) a jeho milenky Lolotte (Jarmila Kronbauerová) končí tragickou smrtí celé trojice. Pro filmové zpracování byl vděčný především díky malým inscenačním nárokům. Větší část komunikace mezi postavami je totiž prováděna pomocí telefonického spojení, jehož princip

umožňuje rychlou výměnu dialogu a jednoduchý střih odlišných interiérových prostředí.

Štáfl příliš nezaplňoval předkamerový prostor tvořený jednoduchými kulisovými stěnami. Vystačil si s nezbytnými rekvizitami, jako jsou sofa, stůl, lampa, telefon a nesmí chybět váza s kyticí. Ta se objevuje v pokojích všech tří hlavních postav. Pomocí drobných nuancí v mizanscéně pak tvůrci ozřejmili charakter muže i obou žen: Irena má kolem sebe čisto, telefon a váza s květinou na malém stolku upozorňují na její aktuální duševní rozpoložení. Dominují emoce, očekávání telefonátu od milého. Fredův pokoj se vyznačuje jistou dávkou nedbalosti, je patrné, že v domácnosti chybí žena. Stůl je zaskládaný pravděpodobně účetními knihami a dluhovými úpisy. Busta na zdi zpodobňuje asi některého z úspěšných předků, po němž Fred převzal majetek. Opěrka sofa je překryta polštářem - patrně zde Fred přespává. Lolottin pokoj připomíná komůrku zhýčkané milenky v luxusní vile. Polehávající mladá dáma má v zádech zdobený paraván se zrcadly, stěna je zahalena do ornamentálního závěsu či koberce, na stolku identifikujeme sladkosti, líčidla a módní časopisy. Sluší se dodat, že s podobnou ornamentálností a vlivem orientalismu o pár let později pracuje např. věhlasný hollywoodský režisér Cecil B. DeMille, když chce zdůraznit sexualitu ve filmech tematizujících manželství a nevěru.⁷⁷ Tento motiv ještě zmíníme později u snímků *Učitel orientálních jazyků* společnosti Lucernafilm a *A vášeň vítězí* společnosti Wetebfilm.

Ve srovnání s jinou českou tvorbou téže doby má Asum promyšlenější obrazové kompozice jak v interiérech, tak v exteriérech. Postavy v záběru při chůzi i jízdě opisují oblouk, kterým vyplňují rám obrazu (obr. 28-30). Urban používá funkčně různé velikosti záběru od velkého celku po polodetail (a to i v rámci jednoho prostoru, tzv. *overlap*⁷⁸), poprvé v českém filmu sledujeme americký plán, který se v zahraniční kinematografii objevuje už od r. 1908⁷⁹. Panorámování už není obávaným a nechtěným pohybem kamery, ale stává se účinnou pomůckou dynamizující obraz - což u filmu s netradičně dlouhými záběry, jakým *Konec milování* je, jistě diváci ocení. Autoři navíc opět akcentují přírodní pozadí (les, zahrady, řeka).

⁷⁷ Srov. HIGASHI, Sumiko. The New Woman and Consumer Culture: Cecil B. DeMille's Sex Comedies. In GRIEVESON, KRÄMER, cit. 4, s. 305-317.

⁷⁸ Srov. GUNNING, Tom. Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. In ELSAESSER, BARKER, cit. 10, s. 336-347.

⁷⁹ Srov. BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1990. s. 216. ISBN 0-520-07143-3.



Obr. 28-30. Exteriérové kamerové kompozice ve filmu *Konec milování*.

Horizontální pohyb kamerového záběru bohužel nedoplňuje pohyb vertikální, což je nejvíce patrné v závěrečné jízdě. Kamera byla umístěna na doprovodném vozidle a změna rychlostí obou vozů občas způsobila, že se sledované auto s Irenou, Fredem a Lolotte ztrácí ze záběru. Stativ kameře neumožnil rakurs. Iluze pádu ze srázu byla vytvořena, stejně jako v případě snímku *Sokové*, stříhem při přejezdu přes horizont. Nastřížený pád modelu vozu byl natočen v Českomoravské automobilce⁸⁰, poslední záběr tří mrtvých, kdy Irena drží stále v rukou volant, je žánrovým imperativem snímku; konec - konec milování.

Vzhledem k tomu, že Asum tentokrát představil film se silnou dramatickou strukturou obsazený předními herci Národního divadla, můžeme být překvapeni poměrně civilními hereckými výkony. Andula Sedláčková a Jarmila Kronbauerová sice občas předvádí velká jevištní gesta, povětšinou se ale chovají profesionálně a přirozeně. Nadčasové filmové herectví předvedl Miloš Vávra v roli Freda. Svou měrou k tomu jistě přispěl fakt, že herci nejsou omezeni na gestické a mimické projevy a bez ohledu na čas a prostor „odmluví“ celé dialogy, byť je výsledek němý. Stopáž filmu se tak v určitých momentech jeví neúměrná, mezititulkových vodítek totiž není na šest set metrů materiálu mnoho:

č.	poz.	text	funkce
1.	A	Iréna je prohlášena plnoletou.	informativní
2.	A	Na hranicích panství.	ČP orientace
3.	A	Pytlácký soused.	informativní
4.	A	Shledání.	informativní
5.	A	V proudu lásky.	informativní
6.	A	Fred doma.	ČP orientace
7.	A	Zasnoubení.	informativní

⁸⁰ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 96.

8.	A	Lolotte.	Informativní
9.	K	Zasnoubení je publikováno v časopise, z něhož se o tom Lolotte dočte.	informativní
10.	K	Nyní ti mohu vyplnit všechna tvá přání.	informativní
11.	A	A zatím sní Iréna o své budoucnosti.	informativní
12.	A	Iréna má dobrou přítelkyni -	informativní
13.	K	Nemohu přijet, chauffeur mi dal okamžitou výpověď.	informativní
14.	K	Štípnutí vosy.	-
15.	K	Musí asi jet ke své milence.	informativní
16.	K	Přijed' pro mne, Frede - ráda bych si vyjela.	informativní
17.	K	Předvídala jsem to, nemáš již pro mne času. Ale pravím ti: nepřijedeš-li ihned -	informativní
18.	K	Hlásí se nám nový chauffeur, pane.	informativní
19.	K	Přijedu!	informativní
20.	A	Strašná pomsta oklamané ženy.	informativní

Pozice mezititulků: A - anticipuje obraz, K - komentuje obraz

Pro srovnání - délka prvního snímku *Pro peníze*, u nějž jsem analyzoval mezititulky, byla 393 m a obsahovala 32 mezititulkových vstupů. Filmový materiál k snímku *Konec milování* měří 631 m. Můžeme tak vydedukovat, že v tomto filmu je tvůrci kladen poměrně větší důraz na herecké a obrazově-prostorové vedení narativu.

Podkova (1913)

Námět veselohry připravila Andula Sedláčková pro svého kolegu z Národního divadla, Karla Váňu. Ten si groteskní roli muže, jenž nalezl podkovu a s ní i vytoužené (ne)šťěstí, rozšířil svůj divadelní repertoár vedlejších postav (většinou sluhů, „mužů z davu“) o postavu hlavní, filmovou. Jistě v ní využil svůj komediální talent, ale zároveň posílil i důležité okasionální vyznění právě díky divadelně proslulé „tváři z davu“. Filmový materiál se bohužel nedochoval, můžeme však citovat dobový tisk, který nás znovu upozorňuje na nepodbíživý, umělecký styl tvůrců Asumu:

„Roztomilá tato veselohra, neodolatelně hraná p. Váňou, členem Národního divadla, zalíbí se veškerému publiku svojí nenucenou komikou, jež přirozeným

podáním vzácného umělce stává se kabinetním kouskem české frašky filmové. Je k popukání, ale při tom jemná, umělecká. Pobaví se jí právě tak dobře high-life jako parvenu.“⁸¹

Film *Podkova* byl natáčen na terase vily Maxe Urbana v Praze na nábřeží u Železničního mostu.⁸²

Prodaná nevěsta (1913)

„Grandiosní podnik divadla v Šárce dal podnět i velikolepému pokusu o zachycení obrazu kinematografického tak, aby vyjadřoval plně děj a ve zkrácené své formě podal vše, co tříhodinová opera.“⁸³ Tak uvádí ambiciózní dílo společnosti Asum dobový tisk. Záznamem původní české opery, resp. filmovou adaptací, vyvrcholila spolupráce Asumu a Národního divadla, které v roce 1913 „okupovalo“ šárecké údolí svými inscenacemi zmíněné opery, Šubrtova *Jana Výrava* a Nedbalovy baletní pantomimy *Pohádka o Honzovi*. Také tyto dvě inscenace měly být zaznamenány, Urban se však bohužel s umělci neshodl, a tak zůstalo jen u *Prodané nevěsty*.⁸⁴

Ačkoliv musel být projekt na tehdejší dobu velmi nákladný, jak koneckonců potvrzuje historik Luboš Bartošek⁸⁵, pro Asum byl zajímavý hned ze dvou hledisek: Jednak se jím společnost hlásila k „(...) tendenci tzv. uměleckého filmu, jež se zrodila ve Francii a pozitivně ovlivnila další vývoj světového filmu,“⁸⁶ jednak měl nepopíratelný komerční potenciál. Časopis *Kino* hlásal: „Je téměř morální povinností každého českého kinematografisty dávat i ‚Prodanou nevěstu‘ všude, v každém městě, každé vísce, aby se dostala i tam, kde z jakýchkoli příčin dosud hrána nebyla.“⁸⁷ Lákal rovněž na atypicky pouze jednojazyčné, české mezititulky. Nemalý prostor byl věnován tištěné propagaci snímku.

Samotný film se nedochoval - víme však, že zkrácená filmová adaptace se sestavovala ze záběrů, které nasnímal kameraman Václav Münzberger s pomocí Maxe Urbana (viz obr. 31, na němž je zachycen právě zaskakující Urban). Na

⁸¹ Podkova. *Kino* 1, 1913, č. 2, s. 10.

⁸² Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 152.

⁸³ Prodaná nevěsta. *Kino* 1, 1913, č. 2, s. 11.

⁸⁴ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 223-224.

⁸⁵ Srov. BARTOŠEK, cit. 25, s. 34.

⁸⁶ ŠTÁBLA, cit. 38, s. 203.

⁸⁷ Viz cit. 83.

obrázku rovněž vidíme, že se Urban odpoutal od klasického frontálního snímání akce, na které jsme v divadelních záznamech zvyklí (známe je např. ze snímků Kinofy *Ponrepovo kouzelnictví* a *Faust*). Vstupuje s kamerou zn. Debrie Parvo, díky své lehké přenosnosti obzvláště vhodnou právě pro natáčení aktualit a exteriérů, přímo na jeviště, aby nasnímal bližší, profilové záběry protagonistů. Na scéně nevidíme žádné kulisy, neboť fotografie dokumentuje přípravnou fázi představení.



Obr. 31. Z natáčení *Prodané nevěsty* v Šárce.

Záznam operního představení byl proveden 16. května 1913, hlavní role Jeníka a Mařenky ztvárnili Tadeusz Dura a Marie Šlechtová.⁸⁸ První pražské filmové projekce *Prodané nevěsty* se uskutečnily ještě téhož roku na podzim: od 3. do 16. října v kinu Lido-Bio, od 3. do 9. října v kinech Louvre a Grand Bio (Koubek).⁸⁹

Rozvedená paní (1913)

Snímek, jehož závěr považuje Jaromír Kučera za nejfeminističtější happy end českého filmu⁹⁰, je pokládán za ztracený. Hlavní úlohu rozvedené ženy, která na vycházce s novým nápadníkem potká bývalého muže, v něm obsadila Andula Sedláčková, současně autorka námětu. Rvačka, která se mezi muži odehraje, nemá vítěze. Andula je nechává napospas svému osudu a odejde.

⁸⁸ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 169.

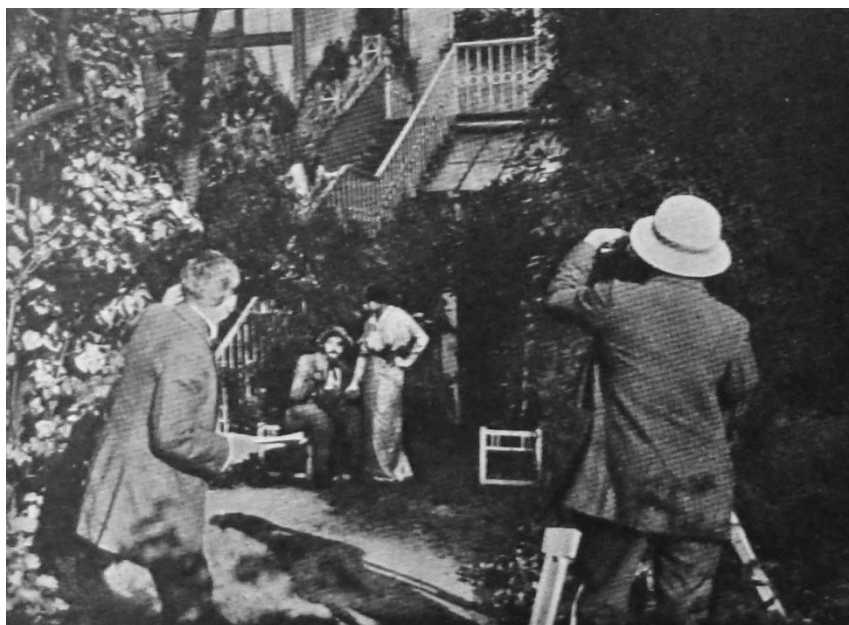
⁸⁹ Srov. ŠTÁBLA, Zdeněk: cit. 38, s. 223-224.

⁹⁰ Srov. KUČERA, cit. 39, s. 50.

Režijní a kamerovou práci na filmu odvedl Max Urban, točilo se v exteriérech v Jílovišti.⁹¹ Projekce snímku proběhla v kinech Illusion, Elite a Lucerna a Andula Sedláčková tu údajně sklídila za svůj herecký výkon velký aplaus.⁹²

Šaty dělají člověka (1913)

Další nedochovaný snímek, který měl být tentokrát adaptací prologu Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic*. Vedle *Dámy s barzujem* a *Prodané nevěsty* se tak Max Urban znovu přiklonil k ověřeným literárním a dramatickým předlohám a náročnější tvorbě - tedy v kontextu soudobé české filmové produkce. Natáčelo se ve fotoateliéru firmy Langhans a v zahradě domu č. 35 na Vodičkově ulici v Praze (viz obr. 32).⁹³



Obr. 32. Natáčení exteriérových scén filmu *Šaty dělají člověka*.

⁹¹ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 177.

⁹² Srov. BROŽ, cit. 54, s. 51.

⁹³ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 196.

Šoférka (1913)

Nedochovanou komedii z dílny Asumu označuje historik Josef Brož za film „přes kopírák“: „Ve Francii právě ‚frčel‘ film *Automilenka*, který dorazil do Prahy. Max neváhal, zašel do kavárny Slávie, odtáhl od kulečníku herce Rudolfa Kafku a dal mu ultimátum: do 24 hodin napišeš českou verzi filmu. Za volantem bude - Andula.“⁹⁴

Dnes pouze víme, že se exteriéry natáčely na Zbraslavi a že kameraman Urban použil při natáčení zpomalené snímání.⁹⁵ Emancipovaná Andula Sedláčková, stejně jako ve snímku *Konec milování*, prezentuje svoji zálibu v řízení vozidel.

Tragedie ve sněhu (1913)

Jedno z filmových dramát společnosti Sedláčkové a Urbana, bohužel nedochované. Film byl údajně doplněn o autentické Urbanovy záběry zimních sportovních radovánek na Šumavě.⁹⁶

Andula žárlí (1914)

Tvůrci společnosti ASUM rádi exponovali témata manželského soužití, nevěry, milostných trojúhelníků apod., jak jsme již předznamenal v úvodu. Ani tento komediální snímek nebyl výjimkou. Ztracený filmový materiál zaznamenával příběh žárlivé ženy (Andula Sedláčková), která v jeho závěru zjistí, že předmětem žárlivosti byl pes, jehož kráse se manžel obdivoval. Na díle se tentokrát Urban nepodílel - režíroval jej výtvarník Otakar Štáfl a o kameru se dělil Václav Münzberger s Josefem Bulánkem.⁹⁷

Údaje k filmu doložil 13. června 1956 v rozhovoru s historikem Jindřichem Brichtou právě Urban. Podle něj byl snímek významný především svou délkou cca 45 minut. Urban rovněž vysvětlil svou absenci při natáčení vytížeností spojenou s architektonickou přípravou městské výstavby v Praze.⁹⁸

⁹⁴ BROŽ, cit. 54, s. 52.

⁹⁵ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 198.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 204.

⁹⁷ Srov. tamtéž, s. 28.

⁹⁸ Srov. KUČERA, cit. 39, s. 48-49.

Nenávistí k lásce (1914)

K tomuto filmu se dochovaly pouze informace o hereckém obsazení (Andula Sedláčková a Jára Sedláček) a datu premiéry (12. června 1914).⁹⁹

Noční děs (1914)

S velkými obtížemi vznikal v prvních měsících války poslední hraný snímek společnosti Asum, přesto zaznamenal výrazný úspěch a zcela objektivně jej lze označit za jeden z vrcholů české filmové tvorby před osamostatněním státu. Asum v tomto případě pouze zaštilil projekt, jehož se svépomocí zhostili herci Vinohradského divadla navzdory překážkám, které jim stavěl do cesty jejich umělecký šéf Karel Hugo Hilar (záměrné změny fermanu, obsazování jeviště). Svě služby divadelníkům poskytl Max Urban a ujal se naposledy funkce kameramana, jako filmový režisér debutoval talentovaný šestadvacetiletý žák Františka Zavřela (který byl pro změnu žákem proslulého Maxe Reinhardta) Jan Arnold Palouš.

Palouš měl k Vinohradskému divadlu blízko, neboť jeho strýc zastával pozici ve správní radě Městských divadel pražských,¹⁰⁰ režijní nabídka však vznikla spíše shodou okolností po jeho návratu z německé stáže: „Vinohradští herci byli ve stísněné náladě, protože správa divadla jim právě ten den snížila gáže na polovinu v očekávání poklesu návštěvy. (...) Vyprávím, co jsem v Berlíně viděl a zažil, vtom se uhodí Pražský do čela a řekne, že by se měl natočit film, v němž by působili postižení vinohradští herci a výtěžek že by šel k dobru Fondu sólistů divadla, z něhož se připlácelo na penzijní pojištění a poskytovaly se půjčky. (...) Domnívám se, že souhlas herců se mnou jako režisérem byl značně ovlivněn mou ochotou spolupůsobit bez nároku na honorář...“¹⁰¹

Ztížené podmínky nebyly jen výsledkem vypuknutí válečného konfliktu a Hilarova přičinění - komplikace se týkaly rovněž natáčecích prostor. Luboš Bartošek shodně s Paloušem uvádí, že se filmové výstupy nacvičovaly narychlo ve foyer Vinohradského divadla, bez kulis a kamerové techniky; interiérové scény se musely natočit v jednom dni mezi dopoledními zkouškami a večerním

⁹⁹ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 124.

¹⁰⁰ Srov. BARTOŠEK, cit. 25, s. 35.

¹⁰¹ PALOUŠ, Jan Arnold. Takové to bylo! Z pravěku i historie českého filmu. *Film a doba* 9, 1963, č. 1, s. 15.

představením přímo na jevišti v plátěných dekoracích.¹⁰² Palouš dokonce popisuje, jak židle ve foyer mnohostranně posloužily při zkoušení jednotlivých výstupů: „Jedna jako začátek a druhá jako konec Radničních schodů na Hradčanech, po nichž se měl Charvát jako domnělá mrtvola kutálet dolů. Další židle byla ‚stolem‘ policejního komisaře a jiná opět ‚oknem‘ v lakomcově příbytku.“¹⁰³ Režisér snímku dodává, že přes všechny problémy tvůrci neponechali nic náhodě a přibrali do štábu uměleckohistorického znalce Malé Strany dr. Václava Viléma Štěcha a výtvarníka Otakara Štáfla z Asumu. Palouš sám se snažil o malou revoluci v českém filmovém herectví, když napomínal herce: „Ovšemže hráli podle vzoru dosavadních našich filmů: kouleli očima, vrhali zuřivé pohledy, d'ábelsky se chechtali, dělali ukrutně zamilované obličejy a k tomu se vydatně šermovalo rukama. Pokusil jsem se je mírnit v jejich počínání. U některých jsem se setkal s pochopením a dobrou vůlí, jako u Pražského, Zakopala, Havla a Machové-Šlemrové, jiní však nedbali rady mladého režiséra a v extrémně pantomimickém způsobu hry neochvějně pokračovali.“¹⁰⁴

Základem úspěchu *Nočního děsu* se nicméně stal samotný námět dramatika Františka Langera čerpající inspiraci z historiky s Jaroslavem Haškem: „Bylo to v noci, na cestě od Petříků do Montmartru, ano opět do Montmartru, za ukrutného lijáku, a narazil jsem na něho na rohu Bartolomějské ulice a Perštýna, kde tehdy byla prkenná stěna s plakáty. Napříč chodníku ležel nehybně nějaký člověk a nad ním stál promoklý Hašek v haveloku, či co to měl na sobě. Když mě poznal, spustil: ‚Langře, já ho zabil. Šel jsem kolem, ten chlap mě tady zeza rohu přepadl, já ho praštil holí přes hlavu a on se svalil na zem mrtvý.‘ Na důkaz té mrtvosti píchal ležící tělo holí do břicha. Ani se nepohnul,“¹⁰⁵ vzpomíná Langer. Hašek se prý snažil tělo křísit dešťovou vodou, a když se mu to nedařilo, zavolal strážníky. Ti muže po chvíli probudili k životu. Haškovy peripetie pak Langer přepsal a poskytl vinohradským ke zfilmování. Improvizací se námět rozvinul v příběh nežádoucí „mrtvoly“ manžela, kterou žena s milencem vystaví na ulici, aby se jí následně ujali opilci a lakomec. Postupně jsou všichni přivedeni do žaláře a osvobozeni, to když se „mrtvý“ probere k životu.

Palouš s Urbanem se snažili groteskní příběh v rámci možností stylizovat do temného hávu, čímž se jím podařilo vytvořit cosi jako estetický předobraz filmu

¹⁰² Srov. BARTOŠEK, cit. 25, s. 35.

¹⁰³ PALOUŠ, cit. 101, s. 16.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ KLOS, Elmar, TAUSSIG, Pavel. *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha : Čs. filmový ústav, 1983. s. 15.

noir - zaujmou nás především potměšlá, málo kontrastní aranžmá exteriérů - ulic, schodů, podloubí (obr. 33 a 34) nebo naopak inscenování v protisvětle (obr. 35 a 36). Převažující noční scény se točily ve dne, při postprodukci pak byly modře obarveny.¹⁰⁶ Interiérové svícení probíhalo s pomocí několika světelných zdrojů, jak je patrné na obr. 37 a 38.



Obr. 33-38. *Noční děs*.

¹⁰⁶ Srov. PALOUŠ, cit. 101, s. 17.

Samozřejmě, že se výše zmíněná omezení při výrobě podepsala i na chybách v obraze. Například ve scéně s lakomcem jsme svědky přechodu z interiéru do exteriéru, přičemž okno spojující oba záběry je v interiéru očividně umístěno mimo dosah exteriérových vstupních dveří (srov. obr. 33 a 37). Všimneme si rovněž, že zatímco z kanceláře komisaře odvádí lakomce za mříž tři strážníci, k cele jej dovede pouze jeden žalářník. V jiné sekvenci, kdy se opilci rozhodnou odevzdat se do rukou zákona, chybí pro změnu proces vyšetřování u komisaře. Klasickým poznávacím znamením prvních českých filmů jsou pak plátěné kulisy pohupující se v průvanu. A sám režisér Palouš ještě dodává jeden okamžik: „Jaké však bylo mé zděšení, když jsem při zkušebním promítání zjistil, že právě ve chvíli, kdy Zakopal táhne svou oběť liduprázdnou ulicí, otevře se v druhém patře jednoho domu okno, nějaký občan se vykloní, přivede svou manželku a oba pak se smíchem přihlížejí ‚tajnému‘ únosu! (...) Záchrana přišla od Urbanova laboranta Stallicha, otce známého kameramana. Prohlásil, že věc do příštího dne spraví, a slib dodržel: celé odpůldne a celou noc retušoval s lupou na oku nepatrnou, snad dva čtvereční milimetry měřící plošku okna asi na třech stech filmových obrázcích, až se zdálo, že je vše v pořádku. Zdálo! Neboť když jsem při premiéře hleděl na plátno, manželská dvojice v okně už nebyla, zato tam poskakovalo jakési strašidlo v bílém rubáši nebo z okna kdosi vytřepával prostěradlo.“¹⁰⁷ I přes sebevětší námahu se tehdy Stallichovi nepodařilo zcela přesně trefit problematické místo, naštěstí si však podle Palouše diváci ničeho nevšimli.

Celkově vzato nabídl *Noční děs* konečně jiný, divácky atraktivní odstín české veselohry a ještě před pohřbením prvních tuzemských filmových společností předznamenal vzestup domácí tvorby v dalších letech. Za vše mluví vstřícná dobová kritika:

„V českém průmyslu kinematografickém nastal konečně také určitý pokrok; naši čeští dramatičtí umělci počínají totiž hrát pro kino. (...) Prvý tento pokus se zdařil a naši umělci vytvořili něco, co plně se může postavit vedle konkurence snímků cizozemských.“¹⁰⁸

„Kinematografická sensace a přišernost je zde vtipně sloučena s komikou několikanásobného omylu, výjevy jsou drastické, s dobře odůvodněnými příležitostmi chvatného, napínavého pohybu, dojem je výhodně podporován osvětlením a volbou míst, starého schodiště, lakomcovy holé světnice, dlouhého

¹⁰⁷ PALOUŠ, cit. 101, s. 17.

¹⁰⁸ Vinohradští herci a kinematograf. *Národní listy* 54, č. 346, s. 4.

mostu. Také herci, Zakopal, Charvát, Machová, vybráni byli dovedně a scény jako lakomcova postava s mrtvou postavou zvenčí u okna nevidí se v kinematografu často. Je škoda, že se myšlenka nemohla ještě víc rozvinout a vypracovat a že místy zejména bylo lze věc sotva zhruba a chudě načrtnout (na policii např.); patrně se musilo šetřit na výdajích. Zatím tedy pořád ještě objevuje se Praha v kinematografu jen jako jeviště pro groteskní strašidelnosti: záhadné noční zločiny, mrtvoly, policejní přehmaty.“¹⁰⁹

¹⁰⁹ Čas 29, č. 11, str. 3.

2.3 Illusionfilm a Lido-Bio

Abychom si ozřejmili vznik další české filmové výroby, musíme se vrátit k samotné problematice kinematografického podnikání v našich zemích pod nadvládou Rakouska-Uherska. Provozování kinematografu na tomto území bylo výzvou jen pro nejodvážnější jedince, kteří se museli pravidelně vypořádávat s nepřízní úřadů, cenzurou, nejistotou další existence¹¹⁰ i problematikou centralizované filmové distribuce. Status nového média skomíral v oficiálním úředním začlenění mezi často dosti pokleslé formy zábav. „A jmenovány jsou doslova tyto produkce a atrakce: mnemotechnika, počtářství, hádání myšlenek, přednášky, zpěv a hraní na hudební nástroje, kejklířství, gymnastika, zápasnictví, vzduchoplavba, ekvilibristika, taneční umění, umělá jízda na koni, představení s nacvičenými zvířaty, vystavování nebo předvádění věcí zvláštních a neobyčejných, zvěřinců, výtvorů přírodních nebo uměleckých (muzeí, panoram, panoptik apod.), mechanických, optických a akustických přístrojů všeho druhu (loutkových divadel, stínových obrazů, stereoskopů, kinematografů, fonografů, gramofonů atd.), ale i střelnice, houpačky, skluzavky, kolotoče či přístroje k měření síly,¹¹¹ jak cituje Ivan Klimeš z *Nařízení c. k. místodržitele na Moravě*. Až počátek industrializace oboru podle něj napomohl k vymanění z této nelichotivé pozice. S industrializací současně docházelo k usazování kinematografů - vznikala kina stacionární, jejichž majitelům se už nevyplácelo snímky kupovat. A tak se rozvinula distribuční síť půjčoven.¹¹² České půjčovny se však opět ocitly ve vleku centrálních půjčoven vídeňských. Ty si vybíraly, které snímky jsou komerčně zajímavé a distribuovaly je prostřednictvím svých filiálek, zatímco na tuzemské půjčovny zbyla druhořadá produkce.¹¹³

V těchto podmínkách si bývalý vinohradský cukrář Alois Jalovec a sazeč František Tichý nejprve v roce 1909 založili biograf Illusion na Václavském náměstí - společně s půjčovnou a malou laboratoří (její podobu znázorňuje obr. 39, můžete

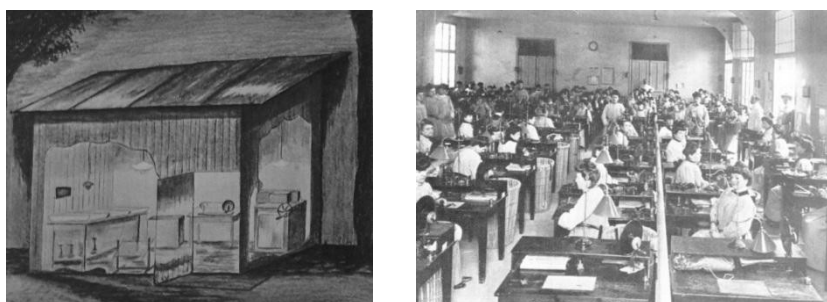
¹¹⁰ Licence na provoz kinematografu se zpravidla vydávaly na jeden rok a jejich vydání či prodloužení se odvíjelo od benevolence úřadů. Žadatel si je nemohl nijak nárokovat. Srov. KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie, rakouský stát a české země 1895-1912. (Část první). *Illuminace* 14, 2002, č. 1, s. 86.

¹¹¹ Tamtéž, s. 79-80.

¹¹² Srov. KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie, rakouský stát a české země 1895-1912. (Část druhá). *Illuminace* 14, 2002, č. 2, s. 52.

¹¹³ Srov. ŠTÁBLA, Zdeněk. Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939). In KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický III*. Praha : Český filmový ústav, 1992. s. 5-48. ISBN 80-7004-023-8.

ji srovnat s podobou tehdejší laboratoře francouzské firmy Pathé, viz obr. 40). Později Jalovec s Tichým zřídili ještě biograf Louvre a ovlivnění úspěchem filmů společnosti ASUM začali nakonec filmy i produkovat (pod značkou ILLUSIONFILM). Aby podnik přežil, musel se Illusionfilm soustředit především na natáčení aktualit (pravidelné *Pražské aktuality*)¹¹⁴, na komerční tvorbu a propagaci. I proto vydávají v letech 1911-1912 časopis *Český kinematograf*.¹¹⁵ Na jeho stránkách nacházíme mj. právě upoutávky na kino Illusion či upozornění na nové tituly v nabídce stejnojmenné¹¹⁶ půjčovny. Illusionfilm měl díky této vertikální organizaci společnosti (produkce - distribuce - projekce) známé už z Hollywoodu¹¹⁷ zcela jistě ekonomickou výhodu před Kinofou i ASUMem.



Obr. 39 a 40. Dobová kresba znázorňující laboratoř Illusionfilmu a fotografie z laboratoří společnosti Pathé-Frères.

Samotnou filmovou tvorbu měl z dvojice Jalovec-Tichý ve své kompetenci spíše prvně jmenovaný. Spolu se svým synem Ladislavem a Josefem Brabcem vytvořili kmenové kameramanské trio Illusionu, jehož kapacitní výhody se projevovaly především při tvorbě aktualit.¹¹⁸ Pětice hraných snímků, která z dílny společnosti vyšla (a našim generacím bohužel zůstane navždy utajena), mohla zaujmout hned v několika ohledech: film *Cholera v Praze* jako satirická reakce na aktuální celoevropský problém, *Pan profesor, nepřítel žen* a *Zamilovaná tchyně* svým

¹¹⁴ Zemská vláda vydala 7. září 1912 výnos, podle něžž se polovina programu v kinematografech musela vždy povinně skládat z aktualit a snímků přírodních, srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 204-205.

¹¹⁵ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 40.

¹¹⁶ Název ILLUSION je vždy doprovázen jménem majitele licence Františka Tichého, jak to do r. 1912 vyžadovalo nařízení c. k. místodržitele v Čechách c. k. policejnímu ředitelství v Praze, srov. KLIMEŠ, cit. 112, s. 48-49.

¹¹⁷ Srov. GRIEVESON, KRÄMER, cit. 4, s. 273.

¹¹⁸ Srov. BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1898-1930*. Praha : Orbis, 1959. nestr.

hereckým obsazením, *Zkažená krev* jako vůbec první filmová adaptace českého dramatu. Snímek *Život šel kolem* měl tvorbu Illusionu definitivně uzavřít, když vypukla válka. K fikčním filmům tohoto podniku ještě přidružíme pozoruhodné dílo Josefa Brabce s pracovním názvem *České hrady a zámky*, vytvořené pro pražské Varieté.

Na rozdíl od zakladatelů společnosti Asum se Jalovec a Tichý k filmu po válce vrátili. Jalovec s novou firmou Pojafilm a Tichý jako majitel hned několika kinematografů.¹¹⁹

Součástí kapitoly bude také analýza krátkometrážního filmu *Ahasver*, jediného produktu jiné české společnosti Lido-Bio, která se zabývala především půjčováním snímků. O této společnosti si řekneme více přímo u zmíněné analýzy.

¹¹⁹ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 41.

Analýzy filmů

Cholera v Praze (1913)

Na střeše paláce Koruna a v pražské Stromovce se natáčel filmový žert, který glosoval panické zprávy o šíření cholery Evropou.¹²⁰ Za kamerou se vystřídali Alois Jalovec a Josef Brabec, námět připravili Katy Kaclová-Vališová a Antonín Michl, kteří si ve snímku i zahráli.¹²¹ U Michla se jednalo již o druhý námět filmové veselohry - připomeňme, že u zpracování toho prvního (*Zub za zub* společnosti Kinofa) rovněž spolupracoval s Kaclovou-Vališovou a hercem Františkem Fořtem. Ostatně z rozpadající se Kinofy k Illusionu zavítal posléze i samotný Antonín Pech (snímek *Zamilovaná tchýně*).

Film měl údajně velký úspěch¹²², kromě čtyř fotografií a rozhovoru s Kaclovou-Vališovou se o něm ale nedochoval žádný jiný materiál. Z fotografií lze pouze vytušit výrazné líčení herců představujících nakažené jedince (viz obr. 41), Luboš Bartošek zase dodává, že některé části kopie byly ručně kolorovány.¹²³



Obr. 41. *Cholera v Praze*.

¹²⁰ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 40.

¹²¹ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 76-77.

¹²² Srov. BROŽ, FRÍDA, cit. 118, nestr.

¹²³ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 40.

Pan profesor, nepřítel žen (1913)

Soudě podle názvu, v žánru společensko-kritické komedie zůstal Illusion i u dalšího filmu. Tvůrci tentokrát využili dvorek kina Illusion a exteriéry v Černošicích, aby natočili film převážně obsazený herci ansámblu Švandova divadla.¹²⁴ Jeden z jeho členů a současně člen činohry Národního divadla, Jiří Steimar, se ujal režie snímku, za kamerou stál Alois Jalovec.

Filmový materiál se bohužel nedochoval, úvodní záběry měly být údajně ručně kolorovány.¹²⁵

Zkažená krev (1913)

Velký ohlas u tuzemského publika a médií vzbudil záměr Illusionfilmu adaptovat původní drama českého autora Ladislava Stroupežnického *Zkažená krev*. „Pro celý český život kinematografický znamená to událost prvořadou. Je morální povinností všech kinematografistů vůbec všude toto drama dávat i už a hlavně z piety k Stroupežnickému, i proto, že český film a umění literární spojily se tu k výsledkům neocenitelným,“¹²⁶ hlásal časopis *Kino* a přiložil i reklamu na dvoustraně (obr. 42).



Obr. 42. Inzerce k snímku *Zkažená krev*.

¹²⁴ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 41.

¹²⁵ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 141.

¹²⁶ Literární film. *Kino* 1, 1913, č. 2, s. 11.

Scénář, režii i jednu z důležitých rolí si vzal na starost divadelní ochotník Alois Wiesner¹²⁷, film nasnímal Alois Jalovec. Jako ateliér posloužilo tentokrát jeviště hotelu Adrie na Václavském náměstí a exteriéry tvůrci zajistili v Černošicích a na faře v Proseku.¹²⁸ V hlavní roli se divákům opět představila stoupající herecká hvězda Katy Kaclová-Vališová. Postavu zlodějovy dcery Barušky, kterou Kaclová-Vališová ztvárnila, nechal Wiesner na rozdíl od předlohy spáchat sebevraždu, čímž ještě posílil už tak dost moralistní vyznění celého dramatu. Vyšel tím nepochybně vstříc i cenzuře, která požadovala od biografů totální respekt vůči morálním zásadám.

Zatímco v Národním divadle se Stroupežnického drama hrálo jen jedinkrát v letech 1894-1896, o deset let později zaznamenalo svým filmovým zpracováním zřejmě nezpochybnitelný úspěch a ekonomický profit Illusionu: „Film, technicky bezvadný, plnil divadlo denně a dosáhl uznání obecnstva i kruhů odborných. Pí. Laudová, Sedláčková, p. Kubík a jiní umělci, kteří film viděli, neskrblili chválou. Pro český podnik, hlavně na venkově, je tento obraz ze života nevyčerpatelným zdrojem příjmů a zajišťuje i úspěch morální.“¹²⁹ Kombinace patetické moralistní předlohy a autorského vkladu ochotníka Wiesnera nás dnes navzdory ztracenému materiálu vede právě k přesvědčení, že u této adaptace byl spíše než umělecký rozměr akcentován komerční potenciál.

Život šel kolem (1913 nebo 1915)

Illusion pokračoval zřejmě i u dalšího snímku v nastaveném produkčním formátu, kdy post režiséra zastával jeden z herců vystupujících ve filmu. Tentokrát se jím pravděpodobně stal Rudolf Mejkal - tuto skutečnost vyvrací pouze Zdeněk Štábla, který jako možného režiséra uvádí Vladimíra Slavínského, pozdějšího Jalovcova kolegu a spoluzakladatele Pojafilmu. Podle Štábly se tento snímek natáčený na dvorku kina Illusion nepovedl a nebyl nikdy promítán. Navíc vznikl údajně až na počátku roku 1915, několik měsíců po začátku války, kdy František Tichý provedl podnikatelský manévra a oddělil filmovou výrobu od zbytku společnosti. Dostal ji na starost Alois Jalovec, ten však vzápětí nastoupil na frontu a snímek *Život šel*

¹²⁷ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 41.

¹²⁸ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 234.

¹²⁹ Zprávy továren. *Revue Kino* 1, 1914, č. 12, nestr.

kolem se tak stal posledním dílem Illusionfilmu, na kterém se podílel.¹³⁰ Z pramenů se dochovala pouze jedna fotografie.

Zamilovaná tchyně (1914)

Jak již jsem uvedl u předchozího snímku *Cholera v Praze*, spolupracoval s Illusionfilmem také zakladatel a hlavní kameraman společnosti Kinofa Antonín Pech. Krátkometrážní filmová komedie *Zamilovaná tchyně* vznikla podle jeho námětu a v jeho režii. Kameru měl na starost Alois Jalovec. Nedochovaný materiál obsahoval exteriérové záběry ze dvorku kina Illusion, Václavského náměstí, paláce Assecurazione Generali a ze zahrady Jalovcova domu.¹³¹ Z fotografií, které natáčení dokumentují, identifikujeme pouze klasicky „pechovské“ obrazové kompozice trojúhelníku postav v záběru, z nichž dvě v popředí flirtují a třetí je vzdáleným pozorovatelem (obr. 43). Herecké trio Katy Kaclová-Vališová, Antonín Michl a Václav Piskáček, které se podílelo na tomto filmu, jsme už registrovali při spolupráci s Antonínem Pechem na snímku *Zub za zub* společnosti Kinofa. Herecky zde debutoval pozdější režisér Josef Rovenský.



Obr. 43. Pechova kompozice ve snímku *Zamilovaná tchyně*.

¹³⁰ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 186, 239.

¹³¹ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 232.

České hrady a zámky (1914)

Pod zavádějícím názvem se neskrývá žádný přírodní film, jak nás mystifikuje hned úvodní mezititulek, ale unikátní virážní filmový záznam, který byl - stejně jako Kříženeckého *Nejlepší číslo* - součástí divadelního představení. Snímek uváděl inscenaci *Pán bez kvartýru* v karlínském Theatre Varieté a svým užitím předznamenal teatrgraf E. F. Buriana a Laternu magiku Alfréda Radoka a Josefa Svobody. Karel Hašler v něm - jako hvězda pražských scén - navštěvuje v ženském doprovodu Karlštejn, užívá si domnělého volna, když náhle v restauraci zjistí, že večer vystupuje ve Varieté. Začíná brilantní filmová honička, která má dlouho pouze pronásledovaného, ale žádného pronásledovatele. Je přinejmenším pozoruhodné, jak se podařilo Hašlerovi s kameramanem Josefem Brabcem vytvořit nedistribuční (!) snímek s - na české poměry - nebývalým napětím, dynamikou střihu i obrazu a humorem založeným mj. i na využití mechanických možností filmového média.

Diváci, kteří přišli do Varieté na Hašlerovo divadelní představení, byli inspicentem upozorněni na mistrovo zdržení kdesi na cestě do Prahy. Poté se na plátně objevil Hašler „v přímém přenosu“, jak prchá z restaurace, přeskakuje branku a snaží se dohnat rozjetý vlak (záběr je dobře čitelnou aluzí na snímek bratří Lumièrů *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*). Když se mu to nepodaří, vydá se do Prahy pěšky. Na cestě přepadne projíždějící auto a donutí řidiče jet zpátky (směrem k Praze). V ten okamžik se stáváme svědky jízdy ve zpětné projekci filmového pásu, tedy komického couvání, ukončeného nárazem do stromu. Hašler se ale nedá odradit, a když mu odjede i parník, vyhodí muže ze soukromého člunu a pokračuje v jízdě po vodě. To už jej ale pronásledují dva muži, kteří se dobývají i do jeho bytu, v němž se Hašler rychle převléká. Nezbyvá než utéct po střechách domů, zbavit se krutě jednoho z pronásledovatelů a spustit se po laně rovnou na jeviště - a zde už navazovala divadelní akce.¹³²

Kromě výše popsaného, takřka artistického výkonu Karla Hašlera (za zmínku jistě stojí ručkování po okraji střechy či balancování na její hraně), snímek skutečně obsahuje přírodní motivy - úvod je věnován záběrům hradů a podhradí Bezdězu, Točnicku, Karlštejnu. Závěr zase skýtá nevšední pohled na Prahu ze střech paláce

¹³² Lee Grieveson a Peter Krämer připomínají, že v roce 1912 se začal rozvíjet trend filmových seriálů, u nichž byl přechod mezi jednotlivými díly provázán vypjatou dramatickou situací. Hlavní hrdina v nich většinou (a kolem roku 1915 téměř vždy) visel z útesu nebo na stěnách budov. Srov. GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter. *Feature Films and Cinema Programmes*. In GRIEVESON, KRÄMER, cit. 4, s. 188.

Lucerna či karlínského Varieté.¹³³ Aby byla iluze přímého přenosu a potažmo prvního českého akčního filmu dokonalá, neobešla se bez komentujících mezititulků:

č.	poz.	text	funkce
1.	A	Bezděz.	ČP orientace
2.	A	Točník.	ČP orientace
3.	A	Karlův týn.	ČP orientace
4.	A	Karlštejnská idyla.	-
5.	K	„Co tu dělá Hašler?“	informativní
6.	K	<i>Záběr na titulek článku v novinách: „Dnes pohostinsku vystoupí Karel Hašler.“</i>	ČP orientace
7.	K	K vlaku!	ČP orientace
8.	K	Túú! Túú!	-
9.	K	Teď pojedete zpět.	informativní
10.	A	Katastrofa.	-
11.	A	Smrt pronásledovatele.	-
12.	A	Nejvyšší čas!	ČP orientace

Pozice mezititulků: A - anticipuje obraz, K - komentuje obraz

72

Mezititulky, jak je patrné, ponechávají velký prostor samotné akci a mají diegetickou i nediegetickou podobu. Připraveny byly v bilingvní česko-německé verzi.

Jednotlivé záběry herecké akce jsou barveny do odstínů oranžové (Karlštejn), červené (ulice Prahy) a zelené (v interiéru bytu). Brabec vytváří úhledné, vyvážené kompozice, respektuje zlatý řez, v záběrech celků krajiny exceluje zdůrazněním dominanty, ale zároveň pestrým okolím (např. kompozice podhradí Točníku a pár pobíhající v ovocném sadu). Dvakrát se v záběru objeví detail hodinek, který podněcuje napětí, dynamiku a vědomí exponované „časovosti“ filmu, respektive projekce.¹³⁴ Jediným zdrojem světla je přirozené denní světlo, a to i v interiérové scéně, kde se Hašler připravuje u zrcadla umístěného hned vedle okna - jednoduchým principem tak Brabec osvětluje Hašlerovu postavu. Později využívá i efektu protisvětla, např. když vidíme siluetu Hašlera,

¹³³ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 43.

¹³⁴ Právě tato časovost společného Brabcova a Hašlerova díla jej paradoxně navrácí zpět k atrakčnímu filmu, jak jej vnímal Tom Gunning. Kino atrakce se zde ale prezentuje nikoliv jako ohrožený druh němého filmu, ale jako princip, na němž mohou vyrůstat nové filmové formy. Srov. GUNNING, cit. 53, s. 71-84.

spouštějícího se po laně, průhledem okna. Novinkou v českém filmu se stal *top shot*¹³⁵, nemělo by nám uniknout ani užití křížového střihu - to když je Hašler neustále vyrušován při převlékání v bytě dvojicí mužů dobývajících se dovnitř. A Brabec se nebrání ani obrazové anekdotě, když „posadí“ ústřední postavu na jeden z komínů a nechá jej „nahřívát“ boty od jiného, vzdálenějšího komínu.

Díky všem výše zmíněným momentům můžeme filmový záznam *České hrady a zámky* jistě zařadit do zlatého fondu němé české kinematografie - paradoxně, když si uvědomíme, že vznikl pro potřeby divadelní scény. Na druhou stranu tato spolupráce jen potvrzuje symbiotické vztahy českého divadla a filmu, na nichž byla naše národní kinematografie vlastně založena.

Láska a dřeváky (1914)

Snímek, který již pravděpodobně vznikl mimo produkci Illusionfilmu. Námět, kamera i režie se přisuzují Josefu Brabcovi, natáčet se mělo pouze s dvojicí herců (František Beranský, Blažena Částková) na dvorku kina Illusion. Žádné další informace ani prameny se nedochovaly.¹³⁶

Ahasver (1915)

Výsadní postavení mezi českými filmovými půjčovnami měla zmíněná společnost Lido-Bio působící při stejnojmenném biografu. Její vlastníci (Dělnická akademie a Dělnická tělocvičná jednota) zajišťovali stabilitu podniku a - monopolem pro všechny země - také konkurenceschopnost vůči centrálním vídeňským a budapeštským půjčovnám.¹³⁷ Její vedoucí František Páša oslovil režiséra a od sezony 1911/1912 zároveň uměleckého šéfa činohry Národního divadla Jaroslava Kvapila, aby pro společnost natočil první (a nakonec i jediný) původní snímek. Zdeněk Štábla připomíná, že byl film financován právě z peněz výše zmíněných osvětářských sociálně demokratických spolků.¹³⁸

¹³⁵ Totální záběr shora v úhlu 90° k povrchu, po němž se pohybují aktéři.

¹³⁶ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 102.

¹³⁷ Srov. ŠTÁBLA, cit. 113, s. 9.

¹³⁸ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 240.

Kvapil, který v tu dobu realizoval na scéně Národního divadla úspěšný shakespearovský cyklus¹³⁹, byl ideově ovlivněn německým divadelním a filmovým režisérem Maxem Reinhardtem. Luboš Bartošek spekuluje také o filmové inspiraci při natáčení *Pražského studenta* (Stellan Rye, Paul Wegener, 1913). Do svého debutu ale Kvapil vnáší především divadelní zkušenosti. A přivádí s sebou herecký ansámbl složený z činoherců Národního divadla, s nimiž na základě vlastního scénáře vytvořil další jednoduchou veselohru rané české kinematografie, „(...) která se v žádném případě nehlásila k tendencím ‚uměleckého filmu‘ jako filmy Reinhardtovy.“¹⁴⁰ Příběh byl prostý - emancipovaná žena Sidonie Pimzlíková (Růžena Nasková), akademická malířka, se trápí kvůli chybějícímu modelu vousatého muže. Zaúkoluje svého manžela (Karel Hašler), aby jí přivedl vhodného adepta, potenciální model (Vladimír Merhaut) se však nechá pro lepší dojem před schůzkou důkladně oholit.

Hereckou akci zachytil na filmový materiál kameraman Josef Brabec. Točilo se většinou v exteriérech (Praha - Staré Město, dům v Celetné ulici č. 17, na nábřeží Vltavy a na Zbraslavi), sporadicky vyobrazeny interiéry je aranžován v plátěných, poměrně nestabilních kulisách. Brabec jej snímá v menších výřezech, aby odpoutal pozornost od „papírových“ stěn a zdůraznil herecké výkony. Pokoj manželského páru je synekdochou kompletního bytového prostoru - nechybí tu dětský kočárek (běžně patřící do chodby), sofa (přijímací místnost), busta a jiná výtvarná díla umělecky založené manželky (ateliér), mezi nimi i nedokončený obraz Žida *Ahasvera*. Noviny *Právo lidu*, které Sidonie pročítá, zdůrazňují podle Jaromíra Kučery její roli pokrokové intelektuálky.¹⁴¹

S vydatnou pomocí obsáhlých mezititulků¹⁴² se přenášíme do exteriérů. Zaujme nás vnitrozáběrové členění obrazu v pavlačové scéně (Celetná č. 17, viz obr. 44) a plynulý vertikální pohyb kamery v rámci tohoto, ale i jiných záběrů. Brabec velmi dobře kontroluje intenzitu a směr denního bílého světla spolu s velikostí záběru, film se celkově vyznačuje nadstandardní obrazovou kvalitou. Kamera plní dvojí roli; buďto stojí mimo dění - „přes ulici“ a dokumentaristicky objektivně zachycuje akci (např. pavlač, skupina metařů na ulici, posezení v restauraci), nebo je útočištěm postavy, která se k ní obrací. Téměř v posledním záběru se subjektivní kamera stává jedním z aktérů dialogu.

¹³⁹ Sezona 1915/1916 přinesla v repertoáru činohry Národního divadla hned 6 nových inscenací textů Williama Shakespeara, jejichž režisérem byl Jaroslav Kvapil.

¹⁴⁰ ŠTÁBLA, cit. 38, s. 241.

¹⁴¹ Srov. KUČERA, cit. 39, s. 68.

¹⁴² V dostupné filmové kopii jsou zařazeny pozdější, restaurované titulky.



Obr. 44. Pavlač umožňuje vnitřní členitost filmového prostoru.



Obr. 45. Staroměstská mostecká věž v pozadí záběru s Karlem Hašlerem ve filmu *Ahasver*.

Jedním z kamerových atributů ve filmu *Ahasver* je občas její nepoměrně vyšší umístění vůči hercům.¹⁴³ Kamera se tak ocitá v signifikantním mírném nadhledu, nijak to však nevadí kompozicím, které akcentují pražské architektonické skvosty (obr. 45). Snímek je mj. cenný právě zachycením historické podoby pražských lokací, jak připomíná Jaromír Kučera: „Kamera snímá cestu parníkem z Prahy na Zbraslav. Těmito dokumentárními záběry vznikne neobyčejně pravdivá atmosféra prostředí. Autentický záznam této plavby je navíc i cenným dokumentem o tom, jak vypadala krajina na březích Vltavy v roce 1915.“¹⁴⁴ Dodejme, že dům v Celetné ulici č. 17 dnes poskytuje prostor scéně Divadla v Celetné, a tak snímky pavlače z roku 1915 mají rovněž zvláštní hodnotu.

Důležitým inscenačním momentem byla kamerová jízda při scéně pronásledování vousatého muže manželem malířky. Tvůrci se rozhodli efektně využít snímání ze dvou stran povelu (obr. 46 a 47), čímž celou akci zdynamizovali. Pozoruhodným faktem zůstává, že záběr zepředu byl na dosti široké cestě pořízen buď z paralelně jedoucího povelu, nebo automobilu; zadní kamerová jízda je ale pomalejší a můžeme uvažovat o tom, že natáčení se jen těžko mohlo odehrát z koňského hřbetu. Z vozů bychom zase museli nutně vidět zapřažené koně. Nabízí se možnost posunu vozů pomocí lidských sil nebo snímání z automobilu.



Obr. 46 a 47. Snímání jízdy ze dvou stran.

¹⁴³ Ben Brewster upozorňuje v počátcích francouzské němé kinematografie spíše na opačný trend, tzv. nízkou kameru a připomíná později ustálenou konvenční polohu, která se nachází zhruba ve výšce hrudi dospělého člověka. Srov. BREWSTER, Ben. Deep Staging in French Films 1900-1914. In ELSAESSER, BARKER, cit. 10, s. 52-54.

¹⁴⁴ KUČERA, cit. 39, s. 53.

Práce kamery se musela přizpůsobit i hereckému stylu divadelních hvězd a dalším Kvapilovým režijním požadavkům. V praxi to znamenalo, že si Karel Hašler a Vladimír Merhaut snažili prostřednictvím klaunských pohledů do kinoaparátu získat publikum, jako to dělal v počátcích Josef Šváb-Malostranský. Hašler se na rozdíl od *Českých hradů a zámků* stáhl k zpět k divadelním prostředkům, výrazně gestikuluje a mimicky exhibuje, kontroluje si neustále své frontální postavení vůči kameře, jako by byl na divadelním jevišti. Kvapil má jinak herce pod kontrolou, umně pracuje s komparzem a v pohybu postav se neomezuje rámem záběru, čímž osvobozuje i Brabcovu kameru, která (ve srovnání s tuzemskými předchůdkyněmi) poměrně plynule švenkuje a sleduje hereckou akci.

Snímek, který označil Luboš Bartošek za pouhé extempore¹⁴⁵, ukončuje příznačně cirkusáckým závěrem¹⁴⁶ jednu kapitolu dějin rané české kinematografie. Vypukla první světová válka a filmový trh i domácí podmínky pro podnikání v tomto oboru se mění. Také producent filmu *Ahasver*, společnost Lido-Bio, po válce přenechá prostor svým nástupcům. Těm budou věnovány další strany mé práce.

¹⁴⁵ Srov. BARTOŠEK, cit. 25, s. 35.

¹⁴⁶ Oholený adept schytá v posledním závěru od malířky četné rány. Tyto „konce s trestem“ typické pro rané období němé kinematografie mají svůj původ v cirkusových číslech, jak poznamenává Noël Burch. Srov. BURCH, cit. 79, s. 193.

3.1 Lucernafilm a Bratři Deglové

V roce 1912 byla založena další česká filmová společnost (oficiálně pod názvem Lucerna-film), jejíž tvorba se výrazněji rozvinula až v dalších letech a která s přestávkami působila na našem trhu do roku 1950, kdy byla znárodněna. Předmětem podnikání rodinné firmy Václava Havla, Emilie Havlové a Richarda Baláše byla jednak výroba, koupě, prodej a půjčování filmů a jednak koupě a prodej kinematografických přístrojů a pomůcek. Až v roce 1914 ale Lucernafilm odkoupil zařízení společnosti Kinofa a rozvinul filmovou výrobu, tehdy především reportážní.¹⁴⁷

Lucernafilm dal o sobě poprvé výrazněji vědět v roce 1915 propagandistickým snímkem *Dík válečného sirotka*, který se v českých zemích setkal s výrazně negativní odezvou. Ve snaze o nápravu reputace přichází o rok později do distribuce *Zlaté srdéčko* scenáristy Josefa Švába-Malostranského a v roce 1917 plánovaný dvoudílný seriál dobrodružství další české komické postavy *Polykarpa*. Vrcholným dílem se v předposledním roce I. světové války stala středometrážní veselohra *Pražští adamité*, po *Zlatém srdéčku* druhá úspěšná režie jinak divadelního tvůrce a ředitele Švandova divadla Antonína Fencla. V roce 1918 byly pozměněny majetkové poměry ve společnosti a na podzim 1918 přechází výroba Lucernafilmu pod novou značku Bratři Deglové, znovu pak výrobu Lucernafilmu obnovuje až v roce 1937 Miloš Havel.

Ačkoliv měl Lucernafilm výhodu vlastního kina přímo v Paláci Lucerna, kde mohl uvádět svoji původní tvorbu nebo „pozůstalost“ Kinofy, a ačkoliv byl český trh důsledkem války zcela vyklizen a neexistovala tedy žádná konkurence (kromě té zahraniční, která však měla mnohonásobně vyšší kvalitu), neodvážili se tvůrci k nákladnějším výpravným produkcím. Jan Stanislav Kolár vzpomíná na natáčení polykarpovských grotesek: „K jejich realizaci chybělo vše: provozní kapitál i technické pomůcky; - měli jsme s Karlem Deglem jen Ernemannův aparát za 500 korun, tři upotřebitelné uhlíkové lampy zn. Jupiter - a asi dvě, tři krabice

¹⁴⁷ Z kapitoly II. *Vývoj původce archivního souboru v pomůcce k Fondu Lucernafilm*. Národní filmový archiv, inv. č. 171.

negativu. - Ale ohromnou chuť ukázat pražskému obecenstvu něco vlastního, co nepocházelo z Vídně a německé říše - neboť americké filmy přišly až po válce.“¹⁴⁸

Tvůrci pak sázeli u domácího publika spíše na jistotu, což v praxi znamenalo převahu komediálních námětů. Lucernafilm dokonce vypsal soutěž na původní filmové scénáře, u nichž byla jednou z podmínek „snadná proveditelnost“.¹⁴⁹ Z konkurzu tehdy vyšli vítězně Josef Šváb-Malostranský se *Zlatým srdéčkem*, Antonín Fencl s *Pražskými adamity* a Jan Stanislav Kolár s *Učitelem orientálních jazyků*, který byl na rozdíl od předchozích dvou dokončen až v produkci Bratří Deglů. Snadnou proveditelnost měla zajistit převaha exteriérových scén, a tak se filmaři opět vydávají s kamerou do pražských ulic. Jen vzácně se děj odehrává v interiérových aranžmá inscenovaných pod širým nebem při denním světle (střecha paláce Lucerna, na dvorku domu „U Přemysla“ a jinde), čímž jsou produkce oproti vyspělé zahraniční tvorbě nejvíce limitovány.

Přesto tvůrcům Lucernafilmu umělecké ambice nechyběly: „Projektant Fencl jakožto budoucí režisér i technik Degl jakožto budoucí muž aparátu stáli před těžkým úkolem. Šlo o to, vytvořiti - bez veškeré tradice! - aspoň přijatelné dílo, které by se opravdu mohlo zváti filmem - neboť veškeré pokusy ve filmovém podnikání, do té doby u nás učiněné, měly pouze svou historickou cenu jistého stupně.“¹⁵⁰ Výsledky se navzdory ztíženým podmínkám dostavily - snímek *Pražští adamité* byl vůbec prvním exportním artiklem české kinematografie; vyvezen byl do Německa, Uher, Rakouska, na Ukrajinu a na Balkán.¹⁵¹

Svědomitě se Lucernafilm staral i o propagaci svých snímků. V době největší konjunktury kinematografie - ještě před koncem války - připravila společnost tzv. Český týden (plakát na obr. 48), v jehož rámci uvedla *Pražské adamity* domácímu publiku poprvé. Měl to být zřejmě i manifest „české Prahy“, jak vzpomíná Karel M. Klos: „Šlo nyní o to, abychom důkladně v Praze rozezvučeli buben reklamy a obecenstvo nejen zevrubně informovali a učinili zvědavým, nýbrž je do Bia Lucerny přímo ‚hypnotiséřsky přilákali‘, neboť uspořádati roku 1917 týden českých filmů patřilo k činům velmi odvážným a riskantním.“¹⁵² Jakákoliv forma propagace

¹⁴⁸ KOLÁR, Jan Stanislav. O Polykarpovi. In WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1967. s. 32-33.

¹⁴⁹ KLOS, Karel M. Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 28, s. 2.

¹⁵⁰ KLOS, cit. 13, s. 2.

¹⁵¹ Srov. TAUSSIG, Pavel. Pražští Adamité. *Kino Revue* 3, 1993, č. 3, s. 10.

¹⁵² KLOS, Karel M. Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 22, s. 2.

byla ve válečném období přísně sledována a i Lucernafilm se musel potýkat s cenzurou; plakát Josefa Weniga k *Pražským adamitům* (obr. 49) pohoršoval pohledem postavy pana Šťovíčka pod sukně švadlenky Čiperné a muselo se najít řešení, jak plakáty upravit: „Kontrolor Kohn radil ‚zalepit nebo vyřezat tomu nestydovi oči‘, naše krásná společnice P. se nabízela, že vlastnoručně strojem napíše dvěstěpadesát proužků s textem ‚Lidé, on je slepý‘ nebo ‚On má skleněné oči‘ a rovněž sama je nalepí na affiche, avšak nerozhodli jsme se dosud pro žádnou alternativu, když z Bartolomějské ulice zahučel telefon: Plakáty budou pouze tehdy propuštěny, jestliže celá hlava onoho nemravy bude zalepena!“¹⁵³



Obr. 48 a 49. Plakát s programem Českého týdne a plakát k filmu *Pražští adamité*.

Paradoxně v době, kdy se společenská a politická atmosféra uvolnila a vzniklo samostatné Československo, Lucernafilm jako válečný solitér české filmové

¹⁵³ KLOS, cit. 152, s. 3.

produkce tuzemský trh opouští a přenechává volné pole působnosti záplavě nových společností. Nešlo zde však o ekonomický či umělecký neúspěch - firma byla v dobrém slova smyslu rozpuštěna. Kmenový režisér s podnikatelskými sklony Antonín Fencel založil novou společnost Praga-film navazující na stagnující projekt společnosti Kinema z roku 1913¹⁵⁴. Karel Degl, vedoucí výroby a laboratoří Lucernafilmu spolu s bratrem Emanuelem¹⁵⁵ jen převzali pod svá jména inventář společnosti a ředitel firmy Miloš Havel upřednostnil jiné podnikatelské zájmy: „Pozastavení činnosti Lucernafilmu Miloše Havla v letech 1918-1937 lze vysvětlit jeho vstupem a aktivitami ve společnosti A-B v roce 1920. Společnost A-B v letech 1931-33 vybudovala na okraji Prahy velké moderní filmové ateliéry a Lucernafilm zde pak mohl vyrábět filmy své produkce.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 242.

¹⁵⁵ JUDr. Emanuel Degl se stal čtvrtým podílníkem Lucernafilmu už 12. února 1918. Činnost Lucernafilmu pak byla pozastavena k 19. listopadu 1918 (Srov. s kap. II. *Vývoj původce archivního souboru* v pomůcce k *Fondu Lucernafilm*. Národní filmový archiv, inv. č. 171.).

¹⁵⁶ Tamtéž.

Analýzy filmů

Dík válečného sirotka (1915)

Propagandistický válečný snímek byl natočen na zakázku Rakouské vojenské zprávy. Patetická adorace vojska však nechala české diváky chladnými: „Tento naivní zakázkový film, zachycující povinné nadšení pro rakouskou armádu, prošel téměř bez ohlasu několika pražskými kiny a jeho naprostý neúspěch přispěl jistě k tomu, že od českých filmařů nebyly již podobné filmy vyžadovány.“¹⁵⁷ Melodramatický námět i režii měli v kompetenci sami zadavatelé. V exteriérech pražského zámku Troja, Trojského ostrova a Hradčan film nasnímal Josef Brabec s pomocí Julia Stallicha. Materiály se nedochovaly.¹⁵⁸

Zlaté srdéčko (1916)

„Autor, režisér a představitelé hlavních rolí,“ uvádí první mezititulek v civilu oblečené umělce, kteří se schází v emblematickém záběru, aby se představili divákům. Josef Šváb-Malostranský diskutuje s Antonínem Fenclem a herci nad svým komediálním scénářem hraným v té době úspěšně na scéně Švandova divadla. Aktéři této divadelní inscenace zůstali pro filmové zpracování ve svých rolích, čímž měla být usnadněna realizace snímku.¹⁵⁹

Příběh, ve kterém pan rada Pimpermann ztratí zlaté srdéčko, výroční dárek pro svoji manželku, aby se v jeho domácnosti po rozšíření láskyplné paniky nakonec objevila tři další, ztvárnili herci s větší či menší dávkou divadelní rutiny. Ani po předchozích filmových zkušenostech se Josef Šváb-Malostranský nezbavil pohledů do aparátu, naopak jimi ovlivnil i své kolegy, jak upozorňuje Jaromír Kučera: „Nejvíce tomu propadla paní Počepická, která patří ke starší generaci a navíc byla partnerkou Švába-Malostranského, který ji k přehnané mimice a gestikulaci inspiroval. *Zlaté srdéčko* se patetickými, někdy až šmíráckými výkony nijak neliší od běžné komerční produkce té doby.“¹⁶⁰

Vedení Lucernafilmu jeho komerční význam neskryvalo a v anotacích lákalo diváky na známé tváře a místa: „Zlaté srdíčko“ je tříaktovou komedií, uvádějící na scénu jen vše milé a hezké. Zamilované lidičky, restaurátéra Brejšku, Petřín,

¹⁵⁷ BROŽ, FRÍDA, cit. 118, nestr.

¹⁵⁸ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 54.

¹⁵⁹ Srov. BROŽ, FRÍDA, cit. 118, nestr.

¹⁶⁰ KUČERA, cit. 39, s. 62.

zákoutí Kamy, krásy panoramatu Prahy, Emmu Švandovou, Švába, měsíček jak mazaneček, smíchovské herce, dvojčata, ševcovské kluky a jiné líbeznosti.“¹⁶¹ Divácky nejpřitažlivější mohla být sekvence natočená na Petříně, která skýtala záběry s výhledem na panorama Hradčan: „Překrásná a poetická scéna na Petříně je jednou z nejkrásnějších ve filmové literatuře, a jedinou vůbec v naší tvorbě domácí,“¹⁶² reagovaly nadšeně *Národní listy*. Herecká akce byla v těchto momentech na plátně upozaděna protisvětlem zářící scenérie (obr. 50). Jaromír Kučera dodává, že idylku v ulicích mimo Petřín narušují žebrající děti, které jsou smutným dokladem právě probíhající války.¹⁶³



Obr. 50. Panorama Prahy ve filmu *Zlaté srdéčko*.

Interiérové scény nasnímal kameraman Václav Münzberger v umělých dekoracích na dvorku domu „U Přemysla“, jenž sousedí s budovou Švandova divadla. Pracovalo se tedy opět „po staru“ pouze s přirozeným denním světlem, plátěné kulisy už tradičně identifikujeme při sebemenším zavanutí větru. V něčem ale *Zlaté srdéčko* starší českou tvorbu předčilo - kamerovou prací a stříhem, který začíná připomínat rozvíjející se americký styl. Poprvé se tu opakovaně

¹⁶¹ Bio Lucerna. *Národní listy* 1916, č. 290, s. 4.

¹⁶² Bio Lucerna. *Národní listy* 1916, č. 292, s. 4.

¹⁶³ Srov. KUČERA, cit. 39, s. 64.

a významově pracuje s overlapem, detailem, stmívačkou a výřezem záběru, úplnou novinkou je flashback a flashforward. Pomocí overlapu z polocelku do polodetailu nebo detailu nám kamera často přibližuje rekvizitu v ruce postavy (obr. 51 a 52), stmívačka uvozuje myšlenkové přenesení postav v čase dozadu nebo dopředu (flashbacky a flashforwardy). Výřez záběru se objevuje ve dvou signifikantních provedeních: jako klíčová dírka, když je mladý pár pozorován zvědavou matkou, a jako srdce v kýčovitém závěru. Ten má hned tři vrcholy. V prvním sledujeme políbení všech zúčastněných párů, v druhém probíhá svatba a ve třetím už opečovávají novomanželé svá čerstvě narozená dvojčata. „Možná že si výrobci takhle představovali konkretizaci katarze, možná že chtěli diváka ‚dorazit‘ kumulací tří nejšťastnějších ze všech šťastných konců. Ale jedno je jisté. Tak neskonale šťastný konec je prototypem stoprocentního kýče, a to jak po stránce obsahové, tak formální.“¹⁶⁴



Obr. 51 a 52. Velikost záběru zdůrazňuje význam rekvizity.

Z dnešního pohledu se *Zlaté srdéčko* může jevit až nepochopitelně úspěšné v kontextu naší rané filmové tvorby. Nabízí málo děje, Švábův hedonistický a těžkopádný humor, jaký známe např. ze snímku *Pět smyslů člověka* a který se zde vyznačuje mj. výrazným nadbytkem mezititulkových dvojsmyslů v uvozovkách. Pouze formálně tento film naznačil jistý posun české kinematografie směrem dopředu. Tehdejší publikum však nadchl i na venkově - tváře pražských divadelních herců tu byly známé díky zájezdům, navíc námět odpovídal dobovému vkusu, tvořenému autory Šamberkem, Štolbou, Štechem, Bozděchem aj.¹⁶⁵ Pro nás

¹⁶⁴ KUČERA, cit. 39, s. 75.

¹⁶⁵ Srov. BROŽ, FRÍDA, cit. 118, nestr.

je dnes *Zlaté srdéčko* důležitým dokladem válečného období a jeho rozdílného dopadu na jednotlivé společenské vrstvy: Rada nemá co na práci, tráví čas čtením *Národní politiky*¹⁶⁶, jeho sluha bere úplatky (obr. 52) a shání se neustále po jídle, děti žebrají nebo jsou už v raném věku zaměstnány a chovají se jako dospělí (kouří cigarety).

K snímku je v Národním filmovém archivu uložena poměrně široká dokumentace, včetně fotografií, scénáře, cenzurního lístku a samozřejmě i samotného 792 m dlouhého filmového materiálu.¹⁶⁷

Polykarp aprovisuje (1917)

Nedokonalé technické zajištění výroby způsobilo poškození natočeného materiálu k tomuto filmu. Groteska, v níž se měla poprvé objevit tragikomická postava Polykarpa, byla nasníмана ve fotolaboratoři firmy Lucernafilm. Výsledek byl ale nepoužitelný z důvodu podexpozice, a to i přesto, že při natáčení bylo použito tří uhlíkových lamp zn. Jupiter. Postavu Polykarpa vytvořil - a tento i následující snímek zároveň režíroval - Jan Stanislav Kolár, do hlavní role obsadil amatérského herce Františka Nesvadbu, jednu z rolí si měl údajně zahrát i Josef Šváb-Malostranský. Spolu s Karlem Deglem kameru obsluhoval Václav Münzberger, laborant Lucernafilmu a v té době jediná placená síla ve štábu, jak uvádí Kolár ve svých pamětech.¹⁶⁸

K filmu se dochovaly pouze dvě fotografie a údaje o obsahu: Polykarp se snaží navzdory válečné bídě pohostit svoji snoubenku a její přátele kradenou husou. Cestu s kořistí z venkova do města ale provází mnohé překážky a komické situace. Autor scénáře později vysvětlil dobový kontext Polykarpova příběhu: „Byla světová válka - třetí rok světové hospodářské blokády Rakouska-Německa a spol. V roce 1917 nastal už zjevný hlad na území monarchie a snad každý Pražák sháněl po venkově něco k jídlu, hlavně mouku a maso, a utíkal před četníky, kteří sebrali všecko, co se provázelo tajně ve vlcích a baťozích - co lidé ‚nevystáli‘ ve frontách do noci stojících u řeznických a pekařských krámů na chudičké přidělové

¹⁶⁶ Jaromír Kučera, stejně jako u postavy emancipované malířky ve filmu *Ahasver*, přisuzuje i panu radovi charakter postavy podle oblíbeného titulu novin. *Národní politika* ho podle Kučery řadí mezi konzervativní měšťáky (Srov. KUČERA, cit. 39, s. 68).

¹⁶⁷ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 236.

¹⁶⁸ Srov. KOLÁR, cit. 148, s. 33.

lístky. Ale to by nesměl být lid, z něhož vzešel světoznámý Švejk, aby i z této bídy nevytloukl pořádný kus legrace a švandy.“¹⁶⁹

Polykarpovo zimní dobrodružství (1917)

Druhý Kolárův pokus se vydařil a na plátně se tak konečně představil zmiňovaný František Nesvadba, otec herce a výtvarníka Miloše Nesvadby, režiséra Jiřího Nesvadby a dědeček mima Michala Nesvadby. Původním povoláním mechanik-elektrotechnik podle Kolára zářil v soukromých společnostech, přičemž si dokázal zachovat svoji eleganci.¹⁷⁰ Do filmu byl obsazen po boku dalších amatérů - s hereckou účastí i samotného režiséra.

Postava Polykarpa ve srovnání s dřívějším hrdinou Rudim daleko více připomíná francouzskou předlohu Maxe Lindera, a to právě elegancí a jemným smyslem pro humor. Na počátku filmu Polykarpa spatřujeme ležícího ve sněhu, z nějž zpětnou projekcí povstává a zdraví publikum. V dalších záběrech se mladík vydává za milostným dobrodružstvím do ulic sněhem zaváté Prahy, domluví si schůzku, kterou však překazí snoubenec jeho vyvolené a Polykarp nakonec zůstává zase sám.

Jednoduchá epizoda je zpracována výhradně v exteriérových záběrech, přičemž kameraman Karel Degl neměl nouzi o světlo odrážející se od všudypřítomného sněhu. „Nebylo dosud filmových ateliérů a tak druhý snímek (...) musil být natočen celý v exteriéru, v období, kdy Praha byla zasypána nepředstavitelnými závějemi, takže ani tramvaje nejezdily a provoz byl úplně přerušen. Celý snímek byl natočen za jediný den. Točilo se až do soumraku podle rozkazu pana ředitele.“¹⁷¹ Časově omezené natáčení se ve výsledku projevilo i na filmovém temporytmu - například sekvence procházky Polykarpa a Mimi (Marie Vítková) je rozdělena promyšleným kontinuálním střihem do pěti kompozičně vyvážených záběrů. Obdobná sekvence v dřívějším filmu *Pět smyslů člověka* obsahuje pouze dva prostorově nenavazující záběry, které pouze rámuje hereckou exhibici Josefa Švába-Malostranského. Deglovy záběry kromě koketujícího páru neopomíjejí zasněžené střechy pražských domů. Snímky jsou poetické a kontury postav díky zasněženému, dokonale bílému prostředí příjemně kontrastní (obr. 53-55). Sníh ale způsobil po sestřihání

¹⁶⁹ KOLÁR, cit. 148, s. 32.

¹⁷⁰ Srov. tamtéž, s. 33.

¹⁷¹ Tamtéž.

materiálu i orientační chaos a prostorové zkreslení v některých scénách, v nichž kamera spoléhá na konstantní pozadí a zabírá hereckou akci z různých úhlů bez čitelného montážního uspořádání. Stoprocentní přítomnost exteriérů mírně zasahuje i do výkladu hlavní postavy, která se stává filmovým „bezdomovcem“; rámeček narativu ukazuje Polykarpa ležícího-sedícího ve sněhu.



Obr. 53-55. Vysoký kontrast v záběrech filmu *Polykarpovo zimní dobrodružství*.

Polykarpovo zimní dobrodružství nakonec bylo ukázkou fungující spolupráce autora-režiséra a kameramana. Tvůrci se vyhýbají dřívější doslovnosti, naopak využívají např. jako novinku uvozující záběr (establishing shot) anebo umí vytvořit i v tramvaji intimní „inkognito“ záběr s pomocí protisvětla (obr. 53). Kamera se v jednotlivých okamžicích stává partnerem každé ze tří zúčastněných postav - zachycuje je detailně v jejich rozjímání, rozčilení i zákeřných úmyslech, přičemž žádnou postavu nevyzdvihuje oproti ostatním, a resumé díla tak ponechává divákům a jejich sympatiím.

Jedinou úlitbou dobovému vkusu publika se stala lyžařská sekvence na svahu. Mezititulek „Krkolonné kousky pražských lyžařů“ totiž neuvádí jen výstupy dokonalých sportovců - dlouhá pasáž je věnována i začátečnickým pádům. Ale bez nich by se správná groteska neobešla, ba naopak - také díky nim mohla reprezentovat tento žánr na žofínské výstavě *Humor ve filmu* (1954) po boku aktovek Maxe Lindera, Charlie Chaplina nebo Maca Senneta.¹⁷²

Pražští adamité (1917)

Podobně jako ve snímku *Rudi na záletech*, inspirovali se i v případě *Pražských adamitů* autoři prostředím plováren na břehu Vltavy. Přední osobnosti

¹⁷² Srov. tamtéž.

Lucernafilmu, tj. režisér Antonín Fencel a ředitel Miloš Havel vytvořili komediální scénář, v němž poprvé v dějinách českého filmu rozvíjí divácky vděčnou dvojnickou zápletku ve snaze odlehčit atmosféru posledních válečných měsíců. Josef Vošalík si zahrál pana Šťovíčka a Věnu Vodopicha, dvě fyziognomicky identické, groteskní postavy, které se kvůli dokonalé podobě dostanou do složitých peripetií, přičemž nezbytnou roli zde hraje právě plovárenské prostředí.



Obr. 56. Dvojrole Josefa Vošalíka a první dvojexpozice v českém filmu.

Fencel vložil do snímku velké úsilí nejen jako scenárista a režisér; pasoval se ještě do role výkonného producenta, když korzoval v poledních hodinách po Praze a dojednával společné termíny natáčení jednotlivých herců na odpoledne.¹⁷³ Zkoordinovat volné časy všech zúčastněných (z velké části členů Švandova divadla) se při výrobě zatím nejdelšího českého filmu (1322,5 m) jevílo jako hlavní problém - problém hodný výpravných produkcí zahraničních filmových studií. Však se také tato náročnost odrazila v četnosti střihu a délce záběrů. „Není to sice ‚rapid-montáž‘, ale oproti dřívějšímu, často pomalému řazení poměrně dlouhých sekvencí se nyní zřetelně prosazuje rychlejší skladba kratších záběrů,“¹⁷⁴ poznamenává Jaromír Kučera, a kromě vůbec první dvojexpozice v dějinách české

¹⁷³ Srov. KLOS, cit. 13, s. 3.

¹⁷⁴ KUČERA, cit. 39, s. 105.

kinematografie (obr. 56) upozorňuje i na další novátorský postup v tomto díle: „Po titulku, vyzývajícím rekreanty na pláži k hledání dítěte, je nastřížen celkový záběr koupaliště, kde pobíhají lidé v zrychleném tempu jako podráždění mravenci. Tato nerealistická nadsázka vznikla podtočením normální frekvence filmu (obraz se přijímal menší rychlostí než 16 obrázků za vteřinu, čímž se pohyb při projekci zrychlil). Tento postup byl běžný u americké grotesky a stal se prvním typickým výrazovým prostředkem filmové absurdity.“¹⁷⁵

Definitivně se už v *Pražských adamitech* etabluje tzv. griffithovský montážní prostor¹⁷⁶, jak jsme si ho představili v úvodu práce. „Aby mohl divák sledovat děj, lehko se orientoval ve struktuře diegetického prostoru a neustále z ‚úryvků‘ rekonstruoval jeho fiktivní celistvost, vypracovala kinematografie specifický montážní kód, který vznikl přibližně v letech 1908-1915. Montážní paradigma tohoto kódu se muselo skládat z několika jednoduchých figur, které zajišťovaly lehkost a automatismus čtení, aby se zachovala ‚iluze reality‘, pro klasický narativní film klíčová.“¹⁷⁷ Jednou z těchto figur je zde uplatněný systém „záběr-protizáběr“ (*angle-reverse angle*), s jehož pomocí je znázorněna komunikace švadlenky Čiperné (Ema Švandová-Kadlecová) a studenta filozofie Rudy Pilníka (Rudolf Kadlec), která se uskutečňuje mezi dvěma okny protějšších domů (obr. 57 a 58).

Kontinuální stříhová skladba se dále projevuje častějším stříháním detailnějších záběrů, než bylo v dřívějších českých dílech běžné. Tím jsou kladeny i menší nároky na inscenování před kamerou: S výjimkou ložnice manželů Šťovíčkových, znázorněné synekdochicky jediným kusem nábytku (postel) a nasnímané na dvorku domu „U Přemysla“, se děj odehrává výhradně v exteriérech Prahy. Film si tak zachovává - naší rané kinematografii příznačnou - dokumentární hodnotu. Tradičně nechybí záběry z vyhlídky (srov. obr. 50, 54 a 60) či dobová svědectví. Dav lidí čekající ve frontě na mléko je typickým obrazem posledních válečných let v našich zemích, o kterém se již zmiňoval Jan S. Kolár (viz analýza snímku *Polykarp aprovisuje*).

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ David Bordwell označuje totéž termínem „kontinuální stříhová skladba“, pro kontext němé kinematografie jsem však upřednostnil termín teoretiků tartuské školy, vztahující se více k historickému diskurzu stříhových (montážních) postupů.

¹⁷⁷ JAMPOLSKIJ, cit. 14, s. 95.



Obr. 57 a 58. Systém záběru-protizáběru uplatněný v Pražských adamitech.

Snímek *Pražští adamité* inklinující konečně k plnohodnotnému rozvinutí filmové řeči v české kinematografii přesto nezapře Fenclovo divadelní myšlení. Režisér ponechává herce v přehnaně expresivních mimických a gestických kreačích (nejvíc se v tomto ohledu realizuje představitel hlavní dvojrole Josef Vošalík, viz obr. 56) a občas využívá divadelní znak (odlišení postav pana Šťovička a Vény Vodopicha barvou tílka, použití deštníku jako legitimního krytí koketujícího páru, viz obr. 61). Naopak doslova „filmovou obsesí“ produkcí Lucernafilmu se stal detail hodin či hodinek, který můžeme vidět i v předchozích snímcích (srov. obr. 51, 55 a 59). Jedná se o oblíbený způsob znázornění časovosti v narativu filmu.



Obr. 59-61. *Pražští adamité*.

Nejúspěšnější, nejdelší, první exportní artikl tuzemské filmové produkce, zároveň ale také oběť šesti cenzurních zákroků¹⁷⁸, čemuž se není třeba divit už jen s ohledem na prostředí, ve kterém se odehrává. Přesto se jeho kopie zachovala

¹⁷⁸ Srov. TAUSSIG, cit. 151, s. 10.

a spolu s fotografiemi, plakátem či titulkovou listinou je k dispozici v Národním filmovém archivu.¹⁷⁹

Kozlonoh (1918)

„Rokoková idyla o oživé soše satyra, který chce ze žárlivosti zmařit zasnuby hraběcí dcery.“¹⁸⁰ Takto stručně popisuje filmografická příručka Národního filmového archivu krátkometrážní film vyrobený sice ještě v produkci Lucernafilmu, ale přenesený už do distribuce nové společnosti Bratři Deglové. Poprvé měla režii snímku v kompetenci žena, Olga Rautenkranzová. Na základě scénáře Quida Maria Vyskočila se pokusila vytvořit kostýmní romanci (možná zárodek pohádky) s velmi jednoduchou, takřka archetypální dějovou zápletkou. Její potenciál je ale velmi brzy zmařen, když se oběť oživé sochy probudí ze snu, s naivní samozřejmostí pak přichází happyend.



Obr. 62 a 63. Emblematické záběry ve filmu *Kozlonoh*.

Film je rámovaný emblematickým záběrem hlavní hrdinky Anisji a Kozlonoha (úvod, obr. 62) a Anisji s hrabětem Felixem (závěr, obr. 63); tento rámeček však nemá žádnou informativní hodnotu a je spíše jen výtvarnou manýrou. Můžeme spekulovat o omezených prostředcích na výrobu, tedy i metráži snímku, která limituje rozvinutí příběhu. Fakticky však *Kozlonoh* poměrně dlouhými záběry bez střihu a strojeným herectvím tenduje k starší a filmově jednodušší české tvorbě. Natáčen byl pouze v exteriérech kolem pražské vily Grébovka při denním světle,

¹⁷⁹ Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 165.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 97.

za kamerou stál Karel Degl. Výsledný filmový materiál byl kolorován a zachoval se ve virážní kopii.

O děvčicu (1918)

Jeden z nejnákladnějších českých filmů své doby byl podle Zdeňka Štábly mj. důvodem rozštěpení Lucernafilmu.¹⁸¹ Natáčel se v Lanžhotě u Břeclavi a tematizoval místní folklor. Národopisec Josef Folprecht připravil scénář a spolu s Karlem Deglem se ujal i režie snímku. Kameru tentokrát Degl přenechal nováčkovi Jindřichu Brichtovi, pozdějšímu filmovému historikovi.

Samotný příběh, jehož předmětem měl být spor místních šohajů a lesního pána (Emil Focht) o vesnické děvče Anku (Vlasta Lašková), je výrazně upozaděn vůči dokumentárnímu obsahu filmu. Dlouhé metry filmového materiálu jsou věnovány velmi popisné expozici, v níž autoři přibližují publiku podobu Moravských Slováků (černé husté vlasy apod.), jejich temperament a vlastnosti (přirozenost, čestnost, statečnost, hrdost, shovívavost apod.), víru (obr. 64), jednotlivé prvky místních krojů a zvyky. Obsáhlé, ornamentálně zdobené mezititulky jsou prostřihány ilustrativními záběry - např. zátiší se džbánem, talířem a kraslicemi, modlitba v rodinném kruhu před obědem, části kroje na kontrastním pozadí nebo přímo na živém modelu (kroj si můžeme nakonec prohlédnout ze všech stran při otočce modelky o 360°).

Dostáváme se konečně do specifického prostoru a času, v němž se děj odehrává: Májové hody. Nediegetický výklad nicméně pokračuje. Sledujeme tančící davy na návsi, z nichž šohajové neskryvaně hledí do objektivu kamery, procházíme nazdobené interiéry světnic, formou mezititulků se dozvídáme podrobnosti o tradici stavění májky, nakonec získáváme informace o společenské roli stárka a lesního pána. V dalších, emblematických záběrech se nám představují jednotlivé postavy příběhu. Jejich výstupy tvůrci označili za 1. díl filmu.

Začátek druhého dílu staví hlavní postavy do kolize, konflikty se odehrávají v exteriérech lanžhotské návsi s pomocí kontinuálního střihu. Prostorový přechod do lesa se ale neobejde bez další dlouhé dokumentární vsuvky, v níž šohajové stavějí májku (obr. 65), a stejně tak nedělní tradice (obr. 66) v záběrech neustále vstupují do příběhu Anky, jejího milého Josky (Mikuláš Souček) a neodbytného

¹⁸¹ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 202.

lesního pána. Anka má být v lese pánovi po vůli, nakonec ji ale šohajové ze vsi pod vedením Josky osvobodí. Dovětek šťastného konce pak obstará záběr v kroji oděné dívky na prahu stavení: „Včilák je už konec, tož dobrou noc.“

Film *O děvčicu* je zvláštní syntézou fikční i non-fikční filmové produkce. Celkem pochopitelně se část materiálu (280 z celkových 961 m) v roce 1925 promítala pod názvem *Podlužácké hody v Lanžhotě*,¹⁸² předpokládáme, že ta dokumentární. Pro diváky, kteří od snímku očekávali především drama, musel být výsledek zklamáním. I dobová kritika přistupovala k dílu konzervativně a marně se snažila hledat některé inscenační atributy hraných filmů: „Ptáme se jen, proč hrálo se bez líčených tváří, kterážto okolnost zavinila temnotu obličejů. V celku není film banálním, naopak, dýše příjemnou naivností a nestrojeností jednoduchého děje, jednoduchých, prostých, ale zajímavých lidí s velmi sympatickým okolím. Pouze figura panského myslivce (za tuto ovšem herec nemůže) svou brutálností a militaristickou rolí, jistě nenašla by pochopení v demokratické cizině. Bude nutno, půjde-li tento film za hranice, by tato směšná figura byla popsána jako odchovanec rakušácko-maďaronského byrokratismu a feudalismu, aby nevzniklo v cizině nedorozumění o novém demokratickém duchu v republikánských Čechách. Zvláště anglické a americké obecenstvo je v tomto ohledu velmi citlivé,“¹⁸³ domníval se osvobozený český tisk.



Obr. 64-66. Místní folklór ve filmu *O děvčicu*.

Učitel orientálních jazyků (1918)

Zdařilý komediální námět Jana S. Kolára, jeden ze tří vybraných v konkurzu Lucernafilmu, se rozhodla společnost realizovat na jaře roku 1918. Olze Rautenkranzové byla stejně jako při natáčení *Kozlonoha* svěřena režie, zároveň si

¹⁸² Srov. OPĚLA, cit. 67, s. 130.

¹⁸³ Novinky českého filmu. *Film 1*, 1919, č. 11, s. 8.

zahrála hlavní ženskou úlohu a vybrala si pro ni i mužský protějšek: Ital Quido del Noce však působí zmateným dojmem už v prvních emblematických záběrech filmu, výsledné devítisetmetrové pásmo stejně tak.

Komediální příběh, v němž se dcera markýze zamiluje do učitele turečtiny, ale potýká se s nepochopením svého otce (Josef Rovenský) a se staromládeneckým nápadníkem Pappersteinem (Ferenc Futurista, vl. jménem František Fiala), se bez interiérových scén tentokrát neobešel. „Pan Degl, jakožto přijímací technik se rozhodl, že místo atelieru či jeviště pod volnou oblohou použije teras ve výšínách paláce Lucerny (obr. 67), a nedlouho na to byl nejnutenější dekorační materiál hotov.“¹⁸⁴ Aranžovaná přijímací hala markýze di Chuareze působí na první pohled bohatým dojmem, interiér a jeho stěny jsou výrazně zdobené, nechybí centrálně umístěný pracovní stůl s rekvizitami, za ním menší konferenční stolek s křesílky. Později tu má své místo i piano, vzadu uprostřed se nachází schodiště pokryté kobercem. Brzy se ale prozradí kulisová realita prostoru, na jejíž křehkost tvůrci nemysleli: „Vítr lomcoval dekoracemi a boural interieury nemilosrdně a systematicky, kouř z nesčetných komínů Lucerny plul před Gaumontkou v kritických okamžicích, Juppiter Fluvius perfidně rozpoutával všechny přírodní běsy, dekorace se kazily, nábytek rozmokával, nahrané scény mnohdy se stávaly nepotřebnými, - ale přece byla práce dokonána,“¹⁸⁵ vzpomíná na natáčení Karel M. Klos.



Obr. 67-69. Dochované fotografie k filmu *Učitel orientálních jazyků*.

Kromě interiéru markýzovy pracovny bylo třeba ještě nasnímat interiér pracovny učitelovy. Zde bylo aranžmá výrazně jednodušší; do centra záběru je rovněž umístěn psací stůl s nejnutenějšími rekvizitami, stěny místnosti jsou však strohé, závěsy očividně neukrývají reálná okna, důležitým prvkem je visící ornamentální

¹⁸⁴ KLOS, cit. 149, s. 2.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 3.

koberec, před nímž sledujeme „hodiny hudby“ (ironické uvozovky nabízí samotné mezititulky). Stejně jako ve filmu *Konec milování* společnosti Asum, je i zde ornamentalita v mizanscéně aspektem zdůrazňujícím sexuální napětí. Toto napětí je ve filmu zároveň zdrojem motivací některých postav - konkrétně starého mládence a člena antifeministického spolku Maxe Pappersteina, ale dost možná i markýze di Chuareze, který je rovněž členem spolku a při klavírní etudě¹⁸⁶ své dcery se neubrání představám společnosti exotické krásky v istanbulsém salonu (obr. 68). Jeho odmítavý postoj k oběma dceřiným nápadníkům tak mohl být jistě dobrou pohnutkou pro seberealizaci psychoanalytiků.

I když snímek udržuje přiměřené tempo kontinuálního střihu a dobře strukturovaný scénář se s ním ztotožňuje, formální závady zůstávají v obraze (např. zmíněný kouř a průvan v interiérových záběrech, proměnlivé světelné aranžmá) a výrazně nevyrovnaných hereckých výkonech. Stylizace líčení Ference Futuristy (obr. 69 vpravo) je legitimní jen do jisté míry, kdy má akcentovat dojem starého mládence: bledá tvář, bílé rukavice, našedlé vlasy, podložený klobouk zkreslující tvar hlavy. Výstřední kreace, které však Futurista předvádí mimicky (a které mu byly vždycky vlastní, jak upozorňuje Václav Wasserman¹⁸⁷), připomínají spíše jeho herecké protějšky ze snímků německého expresionismu, nehledě na to, že se vrací k oblíbenému „švábovskému“ pomrkávání do kamery. Dokonce tak činí i Josef Rovenský v roli markýze. Oproti Rovenskému a Futuristovi se Rautenkranzová s del Nocem potýká s nedostatkem výrazu.

Karel M. Klos tento snímek výstižně sumarizuje: „Učiteli orientálních jazyků“ scházel režisér, jenž by byl dovedl dokonale využití všech filmově vděčných momentů, jichž autor ve svém libretu dosti nahromadil, a rozprostřít je obratným způsobem.“¹⁸⁸

¹⁸⁶ Sylva na piano ve skutečnosti nehraje, jedná se totiž o tzv. phonolu, u které stačí šlapat na pedály a piano hraje samo skladbu ze speciálního děrovaného listu.

¹⁸⁷ Srov. WASSERMAN, Václav. Ferenc Futurista. In WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1967. s. 82-89.

¹⁸⁸ KLOS, cit. 149, s. 3.

4.1 Socio-ekonomické podmínky

V roce 1918 došlo na poli naší kinematografie k výrazným změnám. Počátek konjunktury na konci války zvýšil zájem i o zábavní průmysl, a kromě nových kin vznikaly i filmové společnosti s vidinou snadných zisků. V roce 1919 tak v Praze oficiálně fungovalo celkem 22 výrobních společností¹⁸⁹, které produkovaly více než 30 filmů ročně, z nichž nejméně dvě třetiny byly delší než 1800 m, tedy filmy celovečerní.¹⁹⁰ Tato čísla však nijak nevypovídají o jejich kvalitě či materiálním zázemí firem, kde se toho mnoho nezměnilo - v časopisu *Film* se např. objevil i tento sarkastický článek: „Filmoví herci jsou přepláceni se všech stran - honoráře filmových režisérů dostouply závratné výše a několik operaterů-příjímačů koupilo si činžáky v nejlepších třídách Prahy. V nejnovější době dostalo se policii udání, že v bytě režiséra X. Y., milionáře, zbohatlého z českého filmu, konají se divoké orgie v sálech zlatem vykládaných a kožešinami potažených. Detektivové vnikli včera v noci do udaného bytu - - a přišli právě v čas - - Režisér X. Y. - umíral hladem a zimou - -“¹⁹¹

Kromě nově zavedených firem pokračovaly ve svém provozu také dříve založené společnosti. Lucernafilm se během roku 1918 rozštěpil na Pragafilm Antonína Fencla, Excelsiorfilm Richarda Baláše a na výrobu Bratří Deglů, která ale produkci hraných snímků po dvou filmech (*O děvčicu*, *Stavitel chrámu*) opustila a věnovala se zakázkové výrobě. Před koncem války ještě vznikl Wetebfilm Willyho Tomáše Binovce (vl. jménem Václav Binovec). Rychlý vzestup ekonomiky do r. 1920 byl však následován hlubokým propadem v letech 1921-1924 a hospodářská krize postupně přiváděla ožívající český filmový průmysl do záhuby. Návštěvnost kin klesala a divácký vkus se orientoval především na snímky zahraniční provenience. „První americké filmy uváděné v našich kinech přerostly v celé seriály dobrodružného, detektivního a senzačního charakteru. Jen málo diváků si uvědomovalo jejich schematičnost, dějovou naivitu a lacinou řemeslnost zpracování. Oplývaly divokou honbou na koních, v autech a letadlech, střelbou, vyhazováním budov do povětří, krkolomným slézáním velehorských srázů a dalšími

¹⁸⁹ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 61.

¹⁹⁰ Srov. tamtéž, s. 65.

¹⁹¹ Nad Prahou praskl pytel s filmovými továrnami. *Film* 1, 1919, č. 11, s. 8.

senzacemi.“¹⁹² V těch jim český film nemohl konkurovat. Tuzemští filmaři se hned po vzniku republiky museli rozhodnout, jaká témata chtějí natáčet, aby publikum dokázali oslovit i přes nadměrný přísun zahraničních filmů. Vznikly dva tábory, z nichž jedni se soustředili na vlastenecká témata a adoraci češství (filmy *České nebe*, *Československý Ježíšek*), druzí pak byli inspirovaní ověřenými zahraničními produkcemi (snímky společnosti Wetebfilm).

¹⁹² BARTOŠEK, cit. 19, s. 59.

4.2 Pragafilm

Krátce po uvedení úspěšných *Pražských adamitů* přichází Antonín Fencel na vedení Lucernafilmu s nabídkou smlouvy, jejímž obsahem je spolupráce Havlova podniku s Fenclovou nově založenou výrobnou Pragafilm. Jednotlivé body upravují obchodní podmínky, při kterých bude Lucernafilm s cenovým zvýhodněním zpracovávat surový filmový materiál Pragafilmu. Pragafilm za to mj. nabízí partnerské společnosti přednostní právo na premiérové uvedení filmu v Biu Lucerna.¹⁹³

Fenclov podnik, který částečně zdědil technické vybavení společnosti Asum a angažoval jako kmenového režiséra Jana Arnolda Palouše, se musel rovněž poohlédnout po stabilním finančním partnerovi. Tím se nakonec stala Česká banka, která navíc poskytla Pragafilmu prostor s ateliérem. „Místnosti filmu umístěny byly v nejvyšším patře budovy České banky na rohu Vodičkovy ulice a Václavského náměstí. Počínaje rohovou kopulí, ve které byl filmový ateliér s přilehlými k němu místnostmi směřujícími do Vodičkovy ulice. Ateliér byl kruhová místnost 10,5 m², zaujímající dvě patra s vysokými okny na rohu budovy,“¹⁹⁴ vzpomíná architekt Bohumil Šula. Ateliér byl podle jeho slov vybaven sedmi obloukovými dvouhořákovými lampami a dvěma reflektory a v krátké době své existence byl nejvytíženějším pražským ateliérem - natáčely zde i jiné firmy. Neuváženým Fenclovým jednáním odkoupil Pragafilm ještě Mánesův výstavní pavilon, který nechal přenést do zahrady na Kavalírce. Bohumil Šula potvrzuje, že se v něm za jeho působnosti ani nepracovalo - o jeho provoz (jakožto ateliéru) se postaral až v roce 1925 Karel Lamač. Velká investice do nevyužívaného prostoru se následně odrazila i v redukci plánů na výpravné filmy (*Jan Hus*, *Mefistofeles* - realizován nebyl ani jeden z nich). Společnost vyprodukovala několik kratších snímků (*Princezna z chalupy*, *Macocha*, *Čertisko*, *Sen fráterů Ondřeje*, *Čaroděj*, *Šestnáctiletá* aj.), jejichž výnos nepokrýval ani náklady a brzy se projeví první rozpory, na které už v lednu 1919 upozorňoval dobový tisk.¹⁹⁵ O rok později přechází firma do likvidace.

¹⁹³ Srov. fond *Pragafilm*. Národní filmový archiv, inv. č. 2.

¹⁹⁴ ŠULA, Bohumil. Vzpomínky na Praga-film. In WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1967. s. 36.

¹⁹⁵ Srov. Z Praga-filmu. *Film 1*, 1919, č. 3, s. 7.

Dochovaný snímek *Čertisko* (1918) z dílny Pragafilmu je ukázkou, jak stabilní ateliérové zázemí mohlo kvalitativně posunout českou filmovou výrobu o třídu výš. Ačkoliv je většina záběrů nasnímana v exteriérech, působí těch několik interiérových konečně realistickým dojmem. Když přidáme poměrně civilní herectví nenalíčeného Josefa Švába-Malostranského v jedné z hlavních rolí, můžeme směle tvrdit, že tuzemská kinematografie přece jen prošla určitou evolucí.

4.3 Excelsiorfilm

Richard Baláš, který se stal z operního pěvce filmovým podnikatelem a podílníkem Lucernafilmu, založil na počátku roku 1918 společnost Excelsiorfilm. Jejím programem byl však především zisk a jen minimum investic do natáčení. Tak vznikla při Excelsiorfilmu filmová škola, jejíž žáci si mohli v bytovém ateliéru vyzkoušet herecké kreace před prázdnou kamerou - tento podnik byl brzy veřejností i médií vysmíván, ačkoliv se v něm např. etabloval pozdější český filmový tvůrce a podnikatel Karel Lamač. Ateliér byl zařízen v soukromém domě v ulici Na Perštýně č. 12, jeho vybavení popisuje Zdena Kavková: „Jeden pokoj s dvěma okny nesl nápis: FILMOVÝ ATELIÉR a byl vybaven 20žárovkovým lustrem a jednou jupiterovou lampou, druhý pokoj nesl nápis: LABORATOŘ, zde se filmy vyvolávaly a koupaly, což dolejší partaje na promočených stropech citelně konstatovaly.“¹⁹⁶

První, krátkometrážní snímek tohoto podniku, *Československý Ježíšek*, vznikl s vlasteneckým nadšením právě v těchto polních podmínkách. Nízkonákladová produkce se potýkala s problémy i ryze lidskými chybami takřka neustále: „První scéna měla se natáčeti na Bílé Hoře. Herci byli nalíčení v kinoškole a ježto vyhlíželi jako smrtě, bylo usouzeno nedopravovati jich na místo činu v elektrice, nýbrž v autech. Do objednaných aut vehnal se však kompars s takovou prudkostí, že Innemann s Hellerem a svými Gaumontkami zůstali stranou. Auta odhrčela, aniž by nejdůležitější činitelé byli pohřešováni. (...) Když konečně vyjelo se v úplném pořádku za několik dní a došlo k první zákopové scéně, vymyslel si p. režisér zvláštní filmový trik. Jelikož při střelbě nevycházel žádný kouř z pušek, přišel na šalebný nápad, aby vojáci schovali hlavy a vždy po výstřelu vypustili z úst zadržovaný cigaretový kouř.“¹⁹⁷ S trochou nadsázky bychom dnes mohli mluvit o jakési „béčkové“ produkci, kterou se Excelsiorfilm prezentoval. Tyto výrobní podmínky zřejmě nepomáhaly tvůrčí náladě v kolektivu, a tak se z tisku hned po premiéře *Československého Ježíška* dozvídáme o výpovědi obou kameramanů.¹⁹⁸ Svatopluk Innemann ještě nasnímal ohlašovaný historický cyklus *Utrpením ke slávě* režírovaný Richardem Branaldem, ale i zde se místo národního skvostu, prezentujícího velké osobnosti českých dějin, dočkali diváci fiaska. Historici Brož

¹⁹⁶ KAVKOVÁ, Zdena. Z vyprávění prvních filmařů. In *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 51-52, s. 2.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Srov. Z Excelsior-filmu. *Film* 1, 1919, č. 3, s. 7.

a Frída jej označili za pouhé „pásno živých obrazů“¹⁹⁹, pohoršen byl také dobový tisk:

„Alespoň tolik se dá požadovati, aby scena ‚Komenský se loučí se svou vlastní‘ byla sehrána skutečně na ‚Růžovém paloučku‘ u Morašic (...) a ne v některém zastrčeném koutě obory ‚Hvězdy‘. Což lituje továrna i tak malého nákladu? Téměř se však nedivíme, vždyť herci musí si ve mraze sami od silnice, kam byli dopraveni nákladním automobilem, nésti své věci až na místo filmování.“²⁰⁰

„Chyba se stala tím, že ‚Excelsior-film‘ ve své lačnosti po penězích nevzal žádných placených sil nýbrž sebral kde koho, kdo hrál zadarmo a nebo dokonce za to platil.“²⁰¹

Excelsiorfilmu nepomohlo ani členství ve sdružení Československý film, které inicioval Antonín Fencl s obdobně upadajícím Pragafilmem a jehož členem bylo ještě kino Světozor.²⁰² Po problematickém zpracování náročné předlohy ve filmu *Yorickova lebka*, kdy byl film sestaven jako pouhá sekvence detailních záběrů hereckých výrazů (obr. 70)²⁰³, byl Excelsiorfilm pohlcen brněnskou společností Lloydfilm.



Obr. 70. Důraz na herecké výrazy ve filmu *Yorickova lebka* z produkce společnosti Excelsiorfilm.

¹⁹⁹ BROŽ, FRÍDA, cit. 118, nestr.

²⁰⁰ Z našich filmových výroben. *Film 1*, 1919, č. 6, s. 8.

²⁰¹ Memento k vedoucím kruhům z „Excelsior-filmu“. *Film 1*, 1919, č. 8, s. 4.

²⁰² Srov. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945*. Sv. 2. Praha : Čs. filmový ústav, 1988. s. 3.

²⁰³ Srov. BROŽ, FRÍDA, cit. d., nestr.

4.4 Wetebfilm

V červenci 1918 zakládá W. T. Binovec společnost Wetebfilm. Ovlivněn svou předválečnou návštěvou filmových studií v USA zřizuje ve Vodičkově ulici ateliér, v němž výroba funguje až do roku 1922. K dispozici jsou tu nejprve ruční, až později třífázové lampy.²⁰⁴ Kvůli zvyšujícím se nárokům na technické zázemí pak pronajímal Binovec v letech 1922-23 nově vzniklý vinohradský ateliér společnosti A-B (Americanfilm-Biografie), další léta už znamenaly ekonomické problémy společnosti a pokus o přesun do Německa.

Ve čtyřech letech největšího rozkvětu Wetebfilm připravil celkem 27 hraných, ale hlavně konkurenceschopných snímků, díky čemuž lze tento podnik zpětně považovat za nejúspěšnější českou výrobu poválečného období. Svůj podíl na úspěchu měla jistě dramaturgie společnosti, která navzdory národní euforii sázela na oblíbené zahraniční žánry, jakými byla detektivka (*Dobrodružství Joe Focka*) či dobrodružný film (*Titimekův náhrdelník*) nebo společenské drama (*Evin hřích*); jedinou „povinnou daní“ vlasti, jak snímek označuje Luboš Bartošek²⁰⁵, byl film *Za svobodu národa*.

Sázka na cizojazyčné pseudonymy tvůrců se ukázala rovněž jako vhodný marketingový tah, který měl diváka zmást, „(...) aby byl dezorientován a měl dojem, že vidí zahraniční film. Poté, když s překvapením zjistil, že šlo o český film, měl dojít k poznání, že český film se vyrovná filmu zahraničnímu.“²⁰⁶ Na plátně se tak objevovali Willy Bronx (W. T. Binovec), Suzanne Marwille (Marta Schulbauerová), Christo Floretti (Hana Škrlantová) a další.

Obzvláště Suzanne Marwille si vytvořila věhlas další velké hvězdy českého filmu, jakou jsme od doby Anduly Sedláčkové nezaznamenali. Její schopnosti (nejen herecké, ale i dramaturgické a scenáristické) kladně kvitovala i tehdejší periodika: „Co krásného, skvělého a nevidaného nám slibuje její jedinečný talent. Jsem přesvědčen, že v ní vyrůstá nám ve filmovém umění nová zářivá hvězda světová a je mi radostno, že právě u nás, v Čechách, máme umělkyni, jež oslní svět nejen svým uměním, ale i svou vzácnou krásou a ušlechtilostí rasy naší české ženy.“²⁰⁷

²⁰⁴ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 311.

²⁰⁵ Srov. BARTOŠEK, cit. 19, s. 76.

²⁰⁶ ŠTÁBLA, cit. 202, s. 43.

²⁰⁷ K našemu vyobrazení. *Film 1*, 1918, č. 1, s. 6.

Jenže ani Suzanne Marwille nedokázala odvrátit likvidaci podniku, kterou nařídil W. T. Binovec mimosoudní cestou v listopadu 1922.

Když Binovcovy snahy o vzkříšení výroby hraných filmů v berlínských ateliérech selhaly, vrátil se do Československa a svoji společnost tu udržel v provozu až do roku 1932. Byť už bez Suzanne Marwille, pouze jako půjčovnu specializovanou na dovoz sovětských filmů.²⁰⁸

Vhodným archivním materiálem, který zachycuje poetiku tvůrců Wetebfilmu a otevírá pomyslně novou kapitolu české kinematografie, je snímek *A vášně vítězí*. Binovcův režijní a herecký debut byl natočen ještě na sklonku válečného období a bude posledním předmětem analýzy v mé práci.

²⁰⁸ Srov. ŠTÁBLA, cit. 38, s. 312.

A vášeň vítězí (1918)

Německé filmy ze života podsvětí velkoměsta pravděpodobně inspirovaly scenáristku Hanu Temnou k předložce pro první dílo společnosti Wetebfilm.²⁰⁹ Suzanne Marwille v něm jako zhýčkaná bankéřova žena navštíví špinavou krčmu, v níž se seznámí s apačem Fredem (Willy Bronx), partnerem své komorné Zo (Christo Floretti). Milostný příběh lidí z odlišných společenských vrstev vyvrcholí - navzdory nepsaným morálním předpisům (a vlastně i tehdejší cenzuře) - odevzdáním se do rukou milence.

Jistou dávkou expresivity spojenou s německou němou kinematografií spatřujeme již v úvodních emblematických záběrech. Postavy ve stylizovaných kostýmech a s výrazným líčením vrhají své upřené pohledy do kamery. Suzanne Marwille je oděna do černého pláště splývajícího s pozadím, vidíme pouze tvář herečky. Teprve jeho rozhalením spatříme celou postavu.

Expozice i další vývoj příběhu probíhá s pomocí kontinuálního střihu dynamicky, titulky přímo nahrazují promluvy postav, jen ve velmi malé míře mají informativní či orientační funkci. Interiér se poprvé v české kinematografii otevírá do hloubky pole (obr. 71), a to hned do délky 48 m.²¹⁰ Kamera v něm zaznamenává průhled čtyřmi aranžovanými salony. Tyto formální aspekty filmu mohly skutečně dobře mystifikovat, že se nejedná o českou tvorbu. Ve vhodný moment se tu také objevuje ornamentální závěs na zdi, o jehož významu jsem již referoval (*Konec milování, Učitel orientálních jazyků*). Prostor krčmy svými omezenými rozměry a účastí komparzu záměrně ostře kontrastuje s hloubkou prostoru a opuštěností bankéřovy vily. Pouze pokoj bankéřovy ženy Suzanne je výrazně dekorován (obr. 72) - nechybí závěsy, zrcadla a koberce. Aranžované okno je prozrazeno, když se jím dovnitř vkrade Fred - přechod z exteriéru do interiéru se liší osvětlením (na ulici je denní světlo, zevnitř vidíme oknem tmu). Naprostá většina interiérových scén se jinak odehrává v modulovaném umělém osvětlení, taktéž netradičním pro tehdejší českou tvorbu.

²⁰⁹ Srov. BROŽ, FRÍDA, cit. 118, nestr.

²¹⁰ Srov. *Film 1*, 1919, č. 4, s. 8.



Obr. 71 a 72. Výstavba prostoru ve filmu *A vášeň vítězí*.

Obrazy pokleslých zábav lidí (obr. 73) z okraje společnosti spolu s pobuřujícím závěrem zapříčinily, že byl snímek cenzurou krátce po premiérovém uvedení zakázán. Wetebfilm však pokračoval v tvorbě a rozvíjel svůj osobitý filmový styl, který absorboval zahraniční trendy a poskytoval příležitosti talentovaným českým umělcům.



Obr. 73. *A vášeň vítězí*.

Právě s rozvinutím aktivit W. T. Binovce a spol. nastává nové období tuzemské kinematografie. Trh je znovu otevřen a uplatnit se na něm už není možné jen s pražskými exteriérovými selankami či veseloherními etudami v plátěných

kulisách. Vědomi si toho, vyrazí čeští filmaři v poválečných letech do vybavených berlínských či vídeňských studií, aby v profesionálních podmínkách (obr. 74) připravili kvalitativně rovnocenné filmy a zároveň našli inspiraci pro vznikající ateliéry české. AB ateliér na Vinohradech (obr. 75) či Lamačova Kavalírka (obr. 76) pak připravily adekvátní zázemí k filmové výrobě dalších let - zde už se výstavba prostoru realizovala dle zaběhnutých a přejatých filmových pravidel a modů.



Obr. 74. *Natáčení filmu Zpěv zlata v režii J. S. Kolára v berlínském ateliéru Am Zoo.*



Obr. 75 a 76. *První české profesionální ateliéry (vlevo A-B Vinohrady, vpravo Kavalírka).*

V předchozích kapitolách jsem se zaměřil na vymezené období české němé kinematografie, abych analyzoval vývoj filmové formy na příkladech jednotlivých snímků. Hlavním přínosem práce byla syntéza historiografických a současných teoretických poznatků vztahujících se k danému tématu. Důležitou roli má široký poznámkový aparát komentující způsob výstavby prostoru ve filmech.

Filmové společnosti, které u nás od roku 1911 začaly v těžkých podmínkách vznikat, byly existenčně závislé na dokumentární tvorbě a fungovaly jen s velmi omezenými prostředky. Převažující non-fikční tvorba se obešla bez zařízených filmových ateliérů, produkce fikčních filmů pak byla nejvyšší ambicí výroben a známkou prestiže pro zúčastněné umělce i filmové amatéry.

Měl jsem možnost zhlédnout téměř tři desítky dochovaných fikčních snímků, abych posoudil vývojové tendence v práci s prostorem a vyvrátil osočení tehdejších tvůrců z naprostého diletantismu. Musím nyní konstatovat, že když se filmoví historici rozhodli nevěnovat pozornost formální stránce snímků z tohoto období, odsunuli její evoluční charakter a řadu důležitých jevů mimo naši pozornost. Samozřejmě „atrakčnost“ celé řady snímků, jak ji popsal Tom Gunning, je v letech 1911-1918 nepopíratelná. Ale vedle těchto jednoduše aranžovaných (a často ekonomicky motivovaných) filmů, v nichž se projevují především exhibicionistické sklony protagonistů, zmínil jsem i poměrně ambiciózní umělecké filmové produkce, které usilují o interiorizaci filmového jazyka.

Shrňme nyní stručně výsledek této práce, který odhaluje vývoj v prostorové výstavbě raných českých fikčních filmů: První snímky společnosti Kinofa se vyrovnávaly s problematikou předkamerové topografie a přirozeného denního světla v interiérových scénách. Vyznačovaly se jednoduchým frontálním snímáním a natáčením akce na jeden záběr. Společnost Asum ve snaze o český umělecký film postupuje dál a poprvé zaměstnává kameramana a výtvarníka, aby dosáhla vyvážených a výtvarně koncipovaných kompozic, různé velikosti záběrů, realistických interiérů apod. Zachycení prostoru je narušeno stříhovou formou overlapu. Lucernafilm jako jediná fungující česká výrobní v období války sází na zdokonalení práce v exteriérech a obohacuje zaběhnuté principy Asumu o funkční využití detailu, flashbacků a flashforwardů a anticipuje kontinuální stříh. Výstavbu iluzivního, ryze filmového prostoru s pomocí stříhových zkratk pak naplno rozvíjí

společnost Wetebfilm. Tato výroba Václava Binovce už také stabilně využívá filmového ateliéru, umělého světla a hloubky prostoru. Ateliérová tvorba se pak v dalších letech rozvíjí a výstavbě prostoru je věnována mnohem větší pozornost.

Při dnešním zkoumání dochovaných filmových materiálů daného období jsem našel také širší kontextové souvislosti mezi českou a zahraniční tvorbou. Tvůrci byli unášeni vlnou nových uměleckých směrů a životního stylu, který se na přelomu století radikálně měnil. Pechovi *Sokové* byli pokusem o český western. Josef Šváb-Malostranský ovlivnil české filmy poetikou německé frašky. Andula Sedláčková se stala českou Sarah Bernhardtovou nebo Astou Nielsenovou, přičemž naplňovala secesní ideál ženské krásy, francouzská společnost Film d'art pak dramaturgicky inspirovala tvorbu jejího a Urbanova Asumu. Max Reinhardt inicioval filmové dílo Jaroslava Kvapila. Wetebfilm natáčel filmy po vzoru německých sociálních dramát apod.

Díky této diplomové práci se mi podařilo zpracovat širokou škálu poznatků a dohledat i mnohé nesrovnalosti v práci mých předchůdců. Kontexty domácí filmové tvorby v letech 1911-1918 obohacené o příspěvky zahraniční odborné literatury mohou být dobrým zdrojem východisek pro další bádání v této problematice.

The thesis focuses on films of the Czech silent film era shot between 1911 and 1918. The analyses of their aesthetic forms are based on the knowledge of industrial, cultural and other aspects that affected their creation.

This period of the Czech cinema begins in 1911, when the production of fiction films was restored which was followed by a progress in domestic film industry and it ends in 1918 that was related to the political, social and cultural changes after the collapse of Austro-Hungarian Empire (Czech lands were part of it) and that brought stabilization of the classical film aesthetics to the Czech cinematography.

The method of formation of the film space belonged to key issues of the transitional period of 1910s. In this piece of work, the solutions within the scope of Czech film production are compared with trends in foreign film industries of that time. The thesis also studies other necessary contexts like the previous early film production, the particular industrial conditions, technological background and cultural links (especially with theatre), in which the films were created.

7.1 Prameny

Filmy

A vašeň vítězí (Václav Binovec, 1918)

Ahasver (Jaroslav Kvapil, 1915)

Čertisko (Jan A. Palouš, 1918)

České hrady a zámky (Karel Hašler, 1914)

Čtyři roční doby (Max Urban, 1912)

Der Student von Prag (Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers, 1913)

Dickson Greeting (William Dickson, 1891)

Dostaveníčko ve mlýnici (Jan Kříženecký, 1898)

Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze (William K. L. Dickson, 1894)

Faust (Stanislav Hlavsa, 1913)

Konec milování (Otakar Štáfl, Max Urban, 1913)

Kozlonoh (Olga Rautenkranzová, 1918)

La sortie des usines Lumière (Louis Lumière, 1895)

L'Arrivée d'un train à la Ciotat (Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895)

Le Magicien (Georges Méliès, 1898)

Noční děs (Jan A. Palouš, 1914)

O děvčicu (Josef Folprecht, Karel Degl, 1918)

Ošálená komtesa Zuzana (Václav Binovec, 1918)

Pět smyslů člověka (Josef Šváb-Malostranský, 1913)

Polykarpovo zimní dobrodružství (Jan S. Kolár, 1917)

Ponrepovo kouzelnictví (Antonín Pech, 1911)

Pražští adamité (Antonín Fencl, 1917)

Pro peníze (Antonín Pech, 1912)

Rescued by Rover (Lewin Fitzhamon, Cecil M. Hepworth, 1905)

Rudi na záletech (Emil Artur Longen, Antonín Pech, 1911)

Rudi sportsman (Emil Artur Longen, 1911)

Smích a pláč (Jan Kříženecký, 1898)

Sokové (Antonín Pech, 1911)

The Big Swallow (James Williamson, 1901)

The Great Train Robbery (Edwin S. Porter, 1903)

The Lonely Villa (D. W. Griffith, 1909)

The Magician (Thomas Alva Edison, 1900)

Učitel orientálních jazyků (Olga Rautenkranzová, Jan S. Kolár, 1918)

Výstavní párkař a lepič plakátů (Jan Kříženecký, 1898)

Zlaté srdéčko (Antonín Fencl, 1916)

Zub za zub (Antonín Pech, Václav Piskáček, 1913)

Živé modely (Max Urban, 1912)

Monografie

ABEL, Richard (ed.). *Silent Film*. New Brunswick - New Jersey : Rutgers University Press, 1996.

ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*. Berkeley : University of California Press, 1994. ISBN 0-520-07936-1.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-165-0.

BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie*. Praha : SPN, 1979.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha : Mladá fronta, 1985.

BERNARD, Jan (ed.). *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha : Národní filmový archiv, 1995. ISBN 80-7004-077-7.

BÍLA, Ondřej. *Vývoj filmového materiálu a obrazu*. Bakalářská práce, Fakulta multimediálních komunikací UTB Zlín. Zlín : 2010.

112

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David, STAIGEROVÁ, Janet, THOMPSONOVÁ, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Routledge, 1985. ISBN 0-415-00383-0.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha : NLN, 2007. ISBN 978-80-7106-898-3.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : NAMU, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRANALD, Adolf. *Dáma s kaméliemi* (1. verze rukopisu). Praha : 1978.

BRANALD, Adolf. *My od filmu*. Praha : Mladá fronta, 1988.

BRICHTA, Jindřich. *Edison ukázal cestu*. Praha : Orbis, 1959.

- BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1898-1930*. Praha : Orbis, 1959.
- BROŽ, Josef. *Aféry Anduly Sedláčkové*. Praha : Petrklíč, 2008. ISBN 80-7229-204-2.
- BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1990. ISBN 0-520-07143-3.
- CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha : NAMU, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc : Votobia, 1997. ISBN 80-7198-173-7.
- ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (ed.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London : BFI Publishing, 1990. ISBN 0-85170-244-9.
- FABIÁNOVÁ, Kristýna. „Lamač Košíře - rosteme do šíře“. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : 2007.
- GRIEVESON, Lee, KRÄMER, Peter (ed.). *The Silent Cinema Reader*. London, New York : Routledge, 2004. ISBN 0-415-25283-0.
- HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství. 1. díl (1898-1945)*. Praha : SPN, 1958.
- HAVELKA, Jiří. *Kronika našeho filmu*. Praha : Filmový ústav, 1967.
- HENDRICKS, Gordon. *The Edison Motion Picture Myth*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1961.
- HOLMAN, Roger (ed.). *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*. Brussels : FIAF, 1982.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008.
- KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický III*. Praha : Český filmový ústav, 1992. ISBN 80-7004-023-8.
- KLOS, Elmar, TAUSSIG, Pavel. *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha : Čs. filmový ústav, 1983.

- KOLÁR, Jan S., FRÍDA, Myrtil. *Československý němý film 1898-1930 (Základní materiály pro dějiny čs. filmu)*. Praha : Československý film, 1957.
- KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. Praha : Orbis, 1941.
- KUČERA, Jaromír. *Počátky české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1985.
- KUČERA, Jaromír. *Stručný přehled dějin československé kinematografie. 1. část (1896-1945)*. Praha : SPN, 1971.
- LEVINSKÝ, Otto, STRÁNSKÝ, Antonín (ed.). *Film a filmová technika*. Praha : SNTL, 1974.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- OPĚLA, Vladimír (ed.). *Český hraný film I. 1898-1930*. Praha : Národní filmový archiv, 1995. ISBN 80-7004-082-3.
- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. Praha : Orbis, 1963.
- SZCZEPANIK, Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Herrmann a synové, 2004.
- SMRŽ, Karel. *Základní chronologická data vývoje českého a československého filmu*. Praha : Československý státní film, 1952.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945. Sv. 1*. Praha : Čs. filmový ústav, 1988.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. Praha : 1966.
- VEČEŘA, Michal. *Rozvoj filmové výroby v českých zemích v desátých letech a na počátku let dvacátých*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : 2010.
- WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie V. Jan Kříženecký a jeho první herec Josef Šváb - Malostranský*. Praha : SPN, 1959.
- WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie VIII. Alois Jalovec - J. S. Kolár - Vladimír Slavínský a další průkopníci z kavárny Rokoko*. Praha : SPN, 1966.
- WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry*. Praha : SPN, 1967.

Tištěná periodika

Bio Lucerna. *Národní listy* 1916, č. 290, s. 4.

Bio Lucerna. *Národní listy* 1916, č. 292, s. 4.

Čas 29, č. 11, str. 3.

E. A. Longen. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 28, s. 3.

Film 1, 1919, č. 4, s. 8.

Filmový déšť. *Film* 1, 1919, č. 9, s. 5.

GUNNING, Tom. Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51-57.

CHERCHI USAI, Paolo. Georges Méliès dnes. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 89-95.

K našemu vyobrazení. *Film* 1, 1918, č. 1, s. 6.

KAVKOVÁ, Zdena. Z vyprávění prvních filmařů. In *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 51-52, s. 2.

Kinofa. *Kino* 1, 1913, č. 4, s. 11.

KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie, rakouský stát a české země 1895-1912. (Část první). *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 73-87.

KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie, rakouský stát a české země 1895-1912. (Část druhá). *Iluminace* 14, 2002, č. 2, s. 45-64.

KLOS, Karel M. Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 20, s. 2-3.

KLOS, Karel M. Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 28, s. 2-4.

KLOS, Karel M. Z dětských let českého filmu. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 22, s. 2-3.

KUČERA, Jan. Česká filmová veselohra. *Rozpravy Aventina* 8, 1932, č. 5., s. 33-34.

LAGNYOVÁ, Michèle. Historie bez minulosti: Film a konstrukce historického času. *Iluminace* 16, 2004, č. 1, s. 61-83.

- Literární film. *Kino* 1, 1913, č. 2, s. 11.
- Memento k vedoucím kruhům z „Excelsior-filmu“. *Film* 1, 1919, č. 8, s. 2-4.
- Nad Prahou praskl pytel s filmovými továrnami. *Film* 1, 1919, č. 11, s. 8.
- Národní listy* 54, č. 267, s. 2
- Národní listy* 54, č. 268, s. 2.
- Novinky českého filmu. *Film* 1, 1919, č. 11, s. 7-8.
- PALOUŠ, Jan Arnold. Takové to bylo! Z pravěku i historie českého filmu. *Film a doba* 9, 1963, č. 1, s. 13-17.
- Podkova. *Kino* 1, 1913, č. 2, s. 10.
- Prodaná nevěsta. *Kino* 1, 1913, č. 2, s. 11.
- SZCZEPANIK, Petr. Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou. *Iluminace* 16, 2004, č. 1, s. 85-95.
- ŠVÁB-MALOSTRANSKÝ, Josef. O prvních českých filmech. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10, s. 12.
- TAUSSIG, Pavel. Pražští Adamité. *Kino Revue* 3, 1993, č. 3, s. 10.
- Vinohradští herci a kinematograf. *Národní listy* 54, č. 346, s. 4.
- Z Excelsior-filmu. *Film* 1, 1919, č. 3, s. 7.
- Z našich filmových výroben. *Film* 1, 1919, č. 6, s. 8.
- Z Praga-filmu. *Film* 1, 1919, č. 3, s. 7.
- Zprávy továren. *Revue Kino* 1, 1914, č. 12, nestr.

Internetové zdroje

KOVAŘÍKOVÁ, Blanka. *Na mezlíkárně bylo krásně* [online]. Vlasta [citováno 8. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://archiv.vlasta.cz/retro/2010/7/23/clanky/na-mejzlikarne-bylo-krasne/>>.

SEDLÁČEK, Jaroslav. *Společnost s ručením omezeným (1908-1918)* [online]. Počátky českého filmu [citováno 8. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://barrandov.wz.cz/film/kap2.htm>>.

Technické památky. Cementárna Praha - Podolí [online]. Hornictví.info [citováno 8. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.hornictvi.info/techpam/podoli/podoli.htm>>.

Autor: Bc. Zdeněk Vévoda
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název: Výstavba prostoru v českých fikčních filmech v letech 1911-1918

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křípač, Ph.D.

Počet znaků: 198 143

Počet titulů použité literatury: 78

Klíčová slova:

němý film, česká kinematografie, filmový průmysl, filmový prostor, mizanscéna, filmové svícení, kamera, střih, montáž, inscenování, kontinuita, mezititulky, kabaret, kulisy, líčení, exteriér, interiér, filmové ateliéry, filmové společnosti, Kinofa, Josef Šváb-Malostranský, Antonín Pech, Asum, Max Urban, Andula Sedláčková, Národní divadlo, Illusionfilm, Antonín Fencel, Lucernafilm, Švandovo divadlo, Vinohradské divadlo, Václav Binovec, Wetebfilm, Pragafilm, Excelsiorfilm

Anotace:

Práce je dílčím příspěvkem k dějinám české němé kinematografie 10. let, v němž je výklad estetických forem filmu opřen o studium širších (průmyslových, kulturních) aspektů jejich vzniku. Mezními daty výzkumu jsou rok 1911, kdy dochází k obnově produkce fikčních filmů a k následnému rozvoji domácího filmového průmyslu, a rok 1918, související s politickými, společenskými a kulturními změnami po rozpadu Rakouska-Uherska a v oblasti kinematografie s ustálením estetiky klasického filmu. Způsob utváření filmového prostoru pak v české kinematografii patřil k stěžejním otázkám přechodného období 10. let.