

Radomír D. Kokeš

Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu

Proslulá poznámka Christiana Metze, že „film je nesnadné vysvětlit, protože je tak snadné jej pochopit“,¹⁾ platí o herectví snad ještě více než o kterékoli jiné složce filmového stylu. Jakkoli je však popis i vysvětlení filmového herectví obtížné zachytit nástroji formálního rozboru, představuje právě filmové herectví pro tuto studii obecněji badatelskou i konkrétněji analytickou perspektivu. Hledisko, z něhož se snažím porozumět možnostem poznání stylistických dějin české kinematografie,²⁾ a to z výzkumných pozic poetiky filmu.

V prvním bloku této studie argumentačně postupuji shora dolů. Přesněji řečeno, odrážím se od již existujících interpretačních rámců spojených s ranými dějinami filmového herectví, a to převážně ve velkých zahraničních kinematografiích. Tyto vztahuji k otázkám filmové praxe a výstavby filmových děl v české kinematografii ve srovnatelném období desátých let minulého století. Namísto mechanického hledání shodných ploch se nicméně pokouším ve vztahu k dějinám českého filmu kriticky testovat samu jejich platnost, využitelnost a vysvětlovací hodnotu.

Ve druhém bloku svého výkladu oproti tomu kráčím zdola nahoru. Vycházím z analýzy konkrétních děl a poznané filmařské praxe, když nabízím řez jedním rokem české filmové výroby a rozebírám trojici srovnatelně dlouhých třicívkových filmů se silnou protagonistkou: ČERTISKO (1918), A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ (1918) a UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ (1918). Ptám se po principech herecké práce, otázkách inscenování a především

1) Christian Metz, *Film Language. A Semiotics of Film Language*. Chicago: The University of Chicago Press 1974, s. 69.

2) Uvědomuji si problematičnost tohoto označení ve vztahu k období před rokem 1918, kterak vysvětluje Ivan Klimeš ve své studii „Národní kinematografie v mnohonárodnostní monarchii?“ (Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Casablanca 2013, s. 10–23). Jakkoli je však uvažování o *kinematografii v českých zemích* věcně korektnější, ze slohového hlediska považuji takové spojení za poněkud neobratné. Především tedy, že hovořím-li dále o české kinematografii, mám na mysli právě *kinematografii v českých zemích*.

po jejich funkcích ve filmových dílech, jež vzájemně srovnávám a zasazuji do širších souvislostí.

Jak však bylo naznačeno výše, jednu obecnější otázku oba rozsáhlejší bloky této studie sdílejí: Co z takto vystavěného poznání *filmového herectví* můžeme vyvodit pro lepší pochopení jak dějin české kinematografie, tak studia jejich stylu a vyprávění?

Otázky výzkumu herectví v rané české kinematografii v mezinárodních souvislostech

Lze říci, že o herectví v českém němém filmu víme jen velmi málo, zejména pak v období soustavnější kinematografické produkce do roku 1922. Právě tehdy se ustavil celovečerní film jako standardní formát a zároveň vyvrcholilo i dosavadní období relativní konjunkturny, po němž následovala několikaletá krize filmové výroby. Existují dílčí poznámky o herectví z dobových recenzí zejména Quida E. Kujala z *Českého filmového zpravodaje* v rubrice „Z české produkce“, jejichž pečlivé prozkoumání nám možná do budoucna nabídnou stopy k porozumění kriticky aplikovaným estetickým normám. Navzdory Kujalově nesporné vnímavosti k řadě aspektů filmového stylu i dobové kinematografie lze však z jeho textů vyvodit spíše málo o zdrojích a podobách estetických norem, kterak byly opravdu následovány samotnými tuzemskými tvůrci.³⁾ Z dobového tisku máme rovněž informace o praktikách některých zdejších škol herectví, jakkoli je na místě u většiny z nich vážně pochybovat o míře skutečného napojení jejich absolventů na obsazování herců do filmů. Šlo totiž spíše o samostatnou podnikatelskou praxi, o jejíž konkrétní pedagogické náplni je navíc známo jen málo.⁴⁾ Soustavnější tuzemské studie o dějinách herectví se pak v souvislosti s filmem zaměřují zejména na období zvukového filmu, a to hovořím jak

3) Srov. například Quido E. Kujal, *Plameny života* (Ráj a peklo bohemy). *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 1, s. 2–3; Quido E. Kujal, *Děvče ze stříbrné hranice*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 9, s. 2–3; -jal [Quido E. Kujal], *Černí myslivci*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 15, s. 3; -jal [Quido E. Kujal], *Trny a květy*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 21, s. 3–4. K herectví se Kujal vyjadřuje rovněž v apelinativním úvodníku z 18. čísla v roce 1921, kde také vysvětluje dobovou praxi najímání herců ze zahraničí. Quido E. Kujal, *O současných poměrech*. U nás. IV. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 18, s. 1–4. Z jiné perspektivy srov. též třeba článek v *Kinematografickém věstníku* „O filmu a filmovém herci“ z roku 1919, v němž se skládá obdiv k estetickým normám italského a zejména dánského filmu (což je pro tento časopis v daném období charakteristické), jakkoli hovoří především z mediálně esencalistických pozic a na rozdíl od Kujalových textů méně vychází z pozorného sledování filmů. Old. Neck, *O filmu a filmovém herci*. *Kinematografický věstník* 1919, č. 4, s. 2–3. V této souvislosti srov. též Vladimíra Chytilová, *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*. Nepublikovaná bakalářská práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2006.

4) Srov. např. Aféra pražských kinoherců. *Kinematografický věstník* 1919, č. 5, s. 2. Oproti tomu svoje hodiny si kolem roku 1918 vypisovaly i konkrétní výrobny, kde zřejmě opravdu šlo o rychlokurzy herectví. Srov. například *Wetebfilm*, v jehož případě Binovec ve vzpomínkách mluví o spolupráci se zkušenými herci jako Václav Vydra, Marie Ptáková či ruská herečka z Petrohradu Gorská či Gorskaja. Srov. *Rozhovor s Václavem Binovcem*. Václav Binovec, *rozhovor vedl Zdeněk Štábla* (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha). Srov. též spíše poněkud anekdotický než historicky věrohodný komentář Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 65–71.

o současných teoretických či historických příspěvcích,⁵⁾ tak o studiích Miroslava Rutteho ze čtyřicátých let, sice méně známých, leč překvapivě ambiciózních.⁶⁾

Problematické je přitom zejména využití soustavnějšího poznání na poli amerického, ale i evropského filmového herectví raného období. Jakkoli se dosud nedospělo k jednoznačné badatelské shodě na tradicích, konkrétních příčinách a míře dějinného přetrvávání těch či oněch aspektů filmového herectví, jádro interpretace jeho proměn v čase zůstává napříč existujícími příspěvky poměrně stabilní. Tkví zpravidla v předpokladu přechodu od jednoho dominujícího typu herectví k jinému, jenž v americké kinematografii nastal na přelomu nultých a desátých let — a posiloval se s nástupem delších filmů, které poskytovaly hercům větší prostor k prohlubování vlastních kompetencí. Oproti tomu v evropské kinematografii se podle dosavadních výzkumů tento trend projevoval pomaleji, s důrazem na severské a italské filmy, případně předrevoluční filmy ruské.⁷⁾

Kristin Thompsonová vysvětluje ústup od silně konvencionalizovaného herectví pantomimického typu⁸⁾ k naturalističtějšímu pojetí gest a většímu důrazu na výraz tváří.⁹⁾ Roberta E. Pearsonová ve své vlivné knižní studii o herectví v Griffithových filmech rozpoznává a analyzuje dvě významné divadelní tradice, jejichž vliv se v amerických filmech v období 1908–1913 vystřídal, přičemž první jmenovaná ustoupila té druhé: histriónskou (histrionic code) a pravděpodobnou (verisimilar code).¹⁰⁾ *Histriónský kód* vztahuje Pearsonová k divadelním formám a modifikovaným funkcím divadelních výjevů, zejména pak ve smyslu melodramatické či pantomimické teatrálnosti, herecké sebeuvědomělosti, spolehání se na vysoce denotativní gesta. Zatímco histriónský kód připisuje filmům studia Biograph z raného období do konce prvního desetiletí dvacátého století, *pravděpodobný kód* vztahuje k jeho vypravěčsky o něco komplexnějším filmům ze začátku desátých let

5) Jaroslav Vostrý, *O hercích a herectví*. Praha: AMU – KANT 2014; Jaroslav Vostrý, *Sláva a bída herectví*. Praha: AMU – KANT 2013; Šárka Gmíterková, *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2018.

6) Miroslav Rutte, *Herec a hercův stín. K estetice filmového herectví*. In: Miroslav Rutte – Josef Štěch (eds.), *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1944, s. 5–34; Miroslav Rutte, *O umění hereckém. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. Praha: Jos. R. Vilímek 1946; Miroslav Rutte, *Šest podob českého herectví*. Praha: Atlas 1947.

7) Ve vztahu k předrevoluční ruské kinematografii srov. zejména studii Jurije Civjana, která ostatně předpokládá v pojetí herectví návaznost právě na dánské a ruské filmy. Yuri Tsivian, *Some Preparatory Remarks on Russian Cinema*. In: Yuri Tsivian (výzkum a koordinace), Paolo Cherchi Usai a kol. (eds.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 / Testimoni silenziosi, Film russi 1908–1919*. [London – Pordenone]: BFI — Le Giornate del Cinema Muto — Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1989, s. 24–43, k herectví s. 26–35, k vlivu herectví dánského a italského s využívaním psychologických pauz s. 28 (v italské verzi s. 29).

8) Dále budu pracovat s pojmem pantomimické herectví, ačkoli jde pochopitelně o pojem přenesený, protože o pantomimu v divadelním pojetí se nejedná.

9) Kristin Thompson, *The Formulation of the Classical Style, 1909–1928*. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985, s. 189–192. Ve vztahu k herectví v evropském, zejména německém filmu na přelomu 10. a 20. let srov. Kristin Thompson, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 91–97.

10) Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press 1992, pro jejich všeobecné vymezení srov. zejména s. 18–37. K divadelním tradicím, z nichž čerpal D. W. Griffith, srov. též A. Nicholas Vardac,

dvacátého století. Byl podle ní odvozen naopak od úsilí napodobovat realitu a individualizovat postavy skrze herecké využívání drobnějších gest, výrazů tváří a očí.¹¹⁾ S jejími pojmy pak analyticky pracuje rovněž Charlie Keil, který se krom filmů od Biographu detailněji věnuje i studiu Vitagraph, přičemž své závěry zobecňuje na přechodové období americké kinematografie do roku 1913.¹²⁾ Přechod od jednoho modu (pojmu kód se vyhýbá) k druhému přitom i on spojuje především se zvyšujícími se nároky na charakterizaci postav, pro niž se zapojení *pravděpodobného* modu podle něj jevílo doslova jako nezbytné.¹³⁾

S takovou jednoznačností posunu od vlivu jedné tradice k tradici jiné či prostým nahrazením jednoho modu jiným nicméně nesouhlasí Ben Brewster s Leou Jacobsovou, třebaže ve svém sporu s Robertou A. Pearsonovou vychází z poněkud odlišného vymezení a detailnějšího historického výzkumu. Klíčovým konceptem je pro ně dlouhodobý význam *piktoriálního* stylu (pictorial style)¹⁴⁾ v dějinách divadelního herectví, jenž se podle nich odvíjí od soustavy více či méně kodifikovaných gest, póz a postojů. Piktorialismem v herectví přitom rozumějí soustavu „hereckých stylů, v níž osvojení si póz a způsobů držení těla tvořilo důležitou součást hereckých postupů“.¹⁵⁾ Důležitým argumentem Brewstera s Jacobsovou pak je, že navzdory silícímu vlivu naturalismu v herectví nelze jednoznačně hovořit o vymizení vlivu piktoriální tradice. Její aspekty totiž podle nich zůstávaly důležitou součástí hereckého rejstříku po celá desátá i dvacátá léta, ačkoli tento vliv byl rozpoznatelnější spíše v evropské kinematografii s výraznějším přetrvávajícím inscenováním herecké akce ve výjevech než v americké, kladoucí čím dál vyšší důraz na střih.¹⁶⁾

Napsal jsem nicméně, že aplikace poznatků vyplývajících z této diskuze na dějiny českého filmu je problematická. Jakkoli je pečlivý výzkum dějin herectví v českém filmu teprve před námi, mohu na základě dostupných badatelských poznatků nabídnout několik hypotéz.

Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D. W. Griffith. Cambridge: Harvard University Press 1949, s. 199–211.

- 11) R. E. Pearson, c. d., s. 38–43. Srov. též Janet Staiger, *The Eyes Are Really the Focus. Photoplay Acting and Film Form and Style*. *Wide Angle* 4, 1985, č. 3, s. 14–23. Znalost textu Staigerové mám nicméně doposud jen z komentářů in R. Pearson, c. d. K estetice herectví v Biographu srov. též Tom Gunning, *D. W. Griffith & The Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 1994, s. 225–228. K podobným závěrům dospívá nezávisle na této diskuzi i Joyce E. Jesionowski, *Thinking in Pictures. Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1987, s. 174.
- 12) Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: The University of Wisconsin Press 2001, s. 141–148.
- 13) Ch. Keil, c. d., s. 148.
- 14) O možnostech překladu pojmu *pictorial style* či *pictorial acting* jsem dlouze přemýšlel, leč nepodařilo se mi objevit zavedený překlad konceptu, jež Brewster s Jacobsovou rozvíjejí. *Ilustrativní* se blíží spíše smyslu pantomimického napodobujícího herectví, nikoli kodifikované a po generace předávané soustavě gest a postojů. *Konvencionalizovaný* je pro změnu příliš široký pojem, který by sice k takové soustavě odkazovat mohl, ale zároveň i k řadě mnohem obecnějších hereckých postupů. Prozatím jsem se tedy obrátil k anglicismu.
- 15) Ben Brewster – Lea Jacobs, *Pictorial Styles of Film Acting in Europe in the 1910s*. In: John Fullerton (ed.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*. London: John Libbey 1995, s. 253. Piktorialismus ve filmovém herectví přitom podle nich nelze identifikovat s filmovým herectvím pantomimickým, srov. c. d., s. 254.
- 16) Srov. zejména jejich knihu Ben Brewster – Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press 1997, zejm. 79–137. Na jejich předpoklady navázal David Bordwell, jakkoli ten se více než na samotné herectví soustřeďuje na techniky inscenování, a to skrze koncept hlubokého inscenování v *tableau*. Srov. David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge – London:

Zaprvé, v českých zemích lze o soustavnější produkci hraného filmu hovořit od roku 1911 (v souvislosti s výrobnou Kinofa) a v poněkud různorodější podobě pak dokonce až v období od roku 1913 (zejména v souvislosti s výrobnou ASUM). Jak jsem vysvětloval jinde, tyto dvě výroby představovaly překvapivě odlišné volby na poli vztahování se k zahraničním kinematografickým vlivům, preferování souborů určitých stylistických voleb a ostatně i na poli uměleckého zázemí, z něž vycházely.¹⁷⁾ Jde o dvě víceméně paralelní linie, z nichž nelze vyčíst ani to, nakolik na sebe mohly a nemohly mít vliv. Můžeme sice popisovat určité trendy v práci s inscenováním herců v prostoru,¹⁸⁾ ale jen stěží se dá přemýšlet o dlouhodobější kontinuitě v přístupu k filmovému herectví, a to přinejmenším kvůli nedochovanosti filmů s týmiž hereckými představiteli v hlavních rolích. Například s Andulou Sedláčkovou se nám z narativních hraných filmů tohoto období dochoval jen *KONEC MILOVÁNÍ* (1913).

Jinak řečeno, šlo by jistě uvažovat o pantomimickém až piktorialním herectví ve většině filmů společnosti Kinofa (viz například *ZUB ZA ZUB*, 1913),¹⁹⁾ o groteskně stylizovaném, spíše piktorialním herectví v případě *NOČNÍHO DĚSU* v podání herců Vinohradského divadla či o kombinaci piktorialního a naturalistického herectví v přístupu Anduly Sedláčkové v *KONCI MILOVÁNÍ*. Stěží lze však v tomto období zvažovat nějakou všeobecnou tendenci s rozpoznatelnou trajektorií či soustavněji uplatňovanou logiku tvůrčích voleb. A to odhlížíme od samotné metodologické problematičnosti oné víceméně dvoupólové historické konceptualizace, jak ji v různých podobách traktují víceméně všichni výše uvedení badatelé a badatelky,²⁰⁾ jež vlastně бага-

Harvard University Press 1997, s. 163–174; v souvislosti s francouzskou kinematografií David Bordwell, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005, s. 43–82; v souvislosti se severskou kinematografií David Bordwell, *Nordisk and the Tableau Aesthetic*. In: Lisbeth Richter Larsen – Dan Nissen (eds.), *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute 2006, s. 81–95; případně ve vztahu k průmyslu, dobové estetické diskuzi, inscenování, vyprávění a osvětlování Casper Tybjerg, *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920*. Nepublikovaná disertační práce. Copenhagen: University of Copenhagen 1996, zejm. s. 113–135, 157–172.

17) Srov. Radomír D. Kokeš, *Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce*. *Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 330–352.

18) Tamtéž, s. 341–347.

19) Zvláštní případ představuje raný film *Kinofy PRO PENÍZE* z roku 1912, ve kterém můžeme navzdory zjevně piktorialním momentům během dramaticky vypjatých pasáží pozorovat i řadu okamžiků s překvapivě naturalistickými postupy bez větších gest, ovšem i bez komunikativních nástřihů do prostoru, takže porozumět narativnímu vývoji lze jen díky rozsáhlým mezititulům (zřejmě až zpětně doplněným).

20) S podobným členěním pracuje i Jaroslav Vostrý, který v dějinách divadelního herectví popisuje směřování k naturalismu. J. Vostrý, *O hercích a herectví*, s. 143–175. Ke dvěma typům herectví, jež v různých etapách a přístupech naznačuje Vostrý, srov. též ve vztahu hlavně ke zvukovému hollywoodskému filmu Lawrence Shaffer, *Some Notes on Film Acting. Sight and Sound* 42, 1973, č. 2, s. 103–106, který rozlišuje mezi *character acting* a *personality acting*. Na druhou stranu, s dvoupólově vymezenými trajektoriemi výše načrtnutých konvencí později polemizoval například David Mayer ve svém vlastním příspěvku k dějinám herectví v raném filmu. Jenže i jeho problematizující koncepce je velmi úzce napojena na americké a britské herecké tradice — a vymezováním se vůči dvoupólovosti se její explanativní užitečnosti vlastně přidržuje. David Mayer, *Acting in Silent Film. Which Legacy of the Theatre?* In: Alan Lovell – Peter Krämer (eds.), *Screen Acting*. London – Routledge 1999, s. 10–30. Na Mayerovu pozici navazuje v nedávném příspěvku k tématu i Victoria Duckettová, která ještě výrazněji vychází z divadelních tradic a dobové diskuze, přičemž výchozím materiálem je pro ni průkopnická studie Vachela Lindsayho *Art of the Moving Picture* z roku 1915. Svůj

telizuje členitost, multifunkčnost a obtížnou analytickou uchopitelnost (filmového) herectví.²¹⁾

Zadruhé, nejenže je naše představa o filmové produkci i tvůrčích praktikách při výrobě fikčních filmů v období přibližně do roku 1915 odkázaná na pouhé torzo dochovaných filmů, ale tyto jsou nám dostupné především v podobě, které nabyly často až zpětně při rekonstrukci. Mnohé z nich se navíc zřejmě v době výroby vůbec nedostaly do kin — a pokud ano, tak dost možná jen ve velmi omezené distribuci. Jak píše Michal Večeřa, dominantou pro tvůrce byla *nonfikční produkce* (často navíc vyráběná na zakázku), což platí i v případě ASUMu coby výrobní, jež byla v oblasti výroby hraných filmů relativně neaktivnější.²²⁾ Ano, práce těchto filmařů na poli hrané kinematografie soudě z dochovaných filmových materiálů (v dochované podobě) nezřídka vykazuje značnou míru vynalézavosti při práci s omezenými technickými prostředky, nedostatečnými ateliérovými podmínkami i vyprávěcími možnostmi v rámci zpravidla jedné až dvou cívek.²³⁾ Máme ale jen minimální možnosti prokazatelně zjistit, nakolik šlo o intuitivní jednorázově uplatňované volby a nakolik o vědomě uplatňované normy. Podobně si nemůžeme být jistí, nakolik vlastně tvůrci v tomto období uvažovali o svých hraných filmech jako o podnikatelské aktivitě s potenciálem návratnosti vložených investic a nakolik šlo o aktivitu vědomě esteticky průkopnickou, realizovanou z větší části pro vlastní potěšení coby vedlejší produkt při soustavné výrobě nonfikčních, z větší části zakázkových filmů.

Kam svými úvahami směřuji ve vztahu k výše pojednávané paralele k vývoji herectví v kinematografii americké či větších kinematografiích evropských? Kristin Thompsonová, Roberta A. Pearsonová, Ben Brewster, Lea Jacobsová, Charlie Keil nebo David Bordwell uvažují v citovaných textech o diachronních proměnách herectví či inscenování herců v mizanscéně jako o výsledku soustavně rozvíjené produkční aktivity. Aktivity, která se proměňovala v souvislosti s ekonomickými, technickými i estetickými požadavky. Neusiluji nyní stavět do popředí otázky spojené s dějinami (výstavby) filmového vyprávění, a tak se omezím na jeho aspekty spojené s herectvím. Krátkometrážní filmy na jedné straně stavěly spíše na situacích než na psychologickém vývoji postav²⁴⁾ a na druhé straně neumožňovaly hercům se příliš rozehrávat,²⁵⁾ což se vzájemně funkčně doplňovalo. Ekono-

zájem ale zužuje hlavně na dva případy: Sarah Bernhardtovou ve francouzské tradici Film D'Art (konkrétně v *DÁMĚ S KAMÉLIEMI* [1912]) a využití Lillian Gishové v americké kinematografii 10. let (zejména ve *ZLOMENÉM KVĚTU* [1919]). Nakonec ale vlastně pracuje s dvěma póly, evropskou *divadelností* a americkým *naturalismem*. Victoria Duckett, *The Silent Screen, 1895–1927*. In: Claudia Springer – Julie Levinson (eds.), *Acting*. New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 2015, s. 25–48 (hlavní text), 181–184 (poznámky).

21) Ke komplexnosti herectví jako analyticky zkoumatelného jevu srov. zejména asi nejambicióznější studii z těch, které se svým uvažováním blíží východiskům a otázkám kladeným poetikou filmu: James Naremore, *Acting in the Cinema*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, zejm. s. 9–96.

22) Michal Večeřa, „Jen pro pár kin a hodně lacino“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915. *Illuminace* 29, 2017, č. 1, s. 5–27; Michal Večeřa, *Oběti výrobních podmínek, nebo kolportéři vyrábějící brak? Firemní infrastruktura filmové výroby v českých zemích mezi lety 1911 a 1922*. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku].

23) Srov. R. D. Kokeš, c. d.

24) K. Thompson, *The Formulation*, s. 168–170.

25) B. Brewster – L. Jacobs, *Pictorial Styles*, s. 259.

micky podmíněné prodlužování filmů přitom vedlo jak k estetické restrukturalizaci vícecívkového narativu,²⁶⁾ tak k větším možnostem rozvíjení herectví. Dělo se tak na poli naturalističtějšího herectví v americké kinematografii se zvyšujícím se počtem střihů i na poli piktorialního herectví v evropské kinematografii s delšími záběry a hlubší mizanscénou.²⁷⁾ Pro podobnou explanaci je nicméně podstatná *ekonomická, výrobní a estetická kontinuita*, kdy krátké filmy jako produkt více či méně soustavné filmové výroby zpravidla vedly ke středometrážním až dlouhometrážním filmům — a s nimi se rozšiřovala či proměňovala škála estetických norem, s nimiž tvůrci pracovali.

V českých zemích ovšem o takové kontinuitě, jež by vedla od soustavné výroby krátkometrážních filmů o jedné až dvou cívkách k soustavné výrobě filmů středometrážních o třech až pěti cívkách,²⁸⁾ hovořit podle mých zjištění nelze. Drtivá většina krátkometrážních filmů vznikla před rokem 1915 za výše popsaných podmínek, přičemž s výjimkou režiséra Jana Arnolda Palouše (*NOČNÍ DĚS*, 1914) a Jaroslava Kvapila (*AHASVER*, 1915) se žádný z jejich režisérů k natáčení delších filmů už v němém období nevrátil.²⁹⁾ Jednocívkové či dvoucívkové filmy natočené v letech 1917 až 1922 přitom reprezentovaly buď první pokusy nové generace filmařů, kteří se brzy začali věnovat delším filmům (např. Jan S. Kolár, Václav Binovec, Karel Lamač, Gustav Machatý, Thea Červenková), byly natočeny jako propagační díla (např. *NA POMOC DOHODĚ*, 1918) či šlo o produkčně okrajové snímky, které se nedostaly do distribuce nebo měly distribuci velmi omezenou. Do roku 1922 se navíc čím dál ztlačněji snižovalo jejich zastoupení v celkové produkci... až nakonec v roce 1923 nevznikl podle dostupných zdrojů ani jeden.

Na jedné straně tak nepozorujeme soustavnější tvůrčí kontinuitu, v rámci níž bychom kromě kameramanů (např. Josef Brabec, Alois Jalovec, Václav Münzberger, částečně Karel Degl) mohli uvnitř téže filmařské komunity sledovat proměňující se způsoby řešení nových uměleckých výzev při výrobě hraného filmu, což se víceméně týká režie, psaní scénářů i *herectví*.³⁰⁾

26) K. Thompson, *The Formulation*, s. 167.

27) B. Brewster – L. Jacobs, *Pictorial Styles*, s. 259.

28) Stojí mimo téma tohoto článku, proč zrovna tři až pět cívek rozpoznávám v dějinách českého němého filmu jako formát středometrážního filmu, ale je badatelsky odvozené od mých zjištění o počtu dílů u 91 % všech vyrobených českých němých filmů na jedné straně a od jejich porovnání se známými metrážemi těchto filmů, ať už podle historických pramenů nebo s menší měrou důvěryhodnosti od dochované metráže filmů ve sbírkách Národního filmového archivu. K tradicím uvažování o dějinách filmu prostřednictvím počtu cívek srov. Ben Brewster, *Traffic in Souls. An Experiment in Feature-Length Narrative Construction*. *Cinema Journal* 31, 1991, č. 1, s. 37–56; Ivan Klimeš, *Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech*. In: Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věncem studií o raném filmu*. Praha: Casablanca 2013, s. 86–106, třebaže Ivan Klimeš nepřistupuje ke konkrétní analýze filmů; David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008, s. 103–104.

29) Specifickým příkladem je Karel Hašler, který roku 1914 experimentoval s formátem krátkometrážního filmu *ČESKÉ HRADY A ZÁMKY* coby součástí svého divadelního představení, během 20. let využíval jako jeden z mála formát krátkometrážního filmu, a sice v podobě hraných klipů ke svým písničkám (např. *TULÁK* aka *SILNICE BÍLÁ PŘEDE MNOU*, 1925), leč dlouhometrážním hraným filmům se režijně věnoval až ve třicátých letech (např. *SRDCE ZA PÍSNIČKU*, 1933, či *IRČIN ROMÁNEK*, 1936).

30) Nepočítáme-li všudypřítomného Josefa Švába Malostranského, který coby příslovečná červená nit prochází hranou kinematografií v českých zemích od úplného počátku v roce 1898 až do roku 1932, symbolicky těsně před otevřením ateliérů AB Barrandov.

Na druhé straně, což je zřejmě ještě podstatnější, nastupující generace filmařů, která začala aktivně tvořit po roce 1916, se volenými stylistickými a narativními postupy *nejeví jakkoli navazovat* na filmy svých předchůdců. Na místě je do budoucna sama otázka, nakolik tyto snímky být jen viděli, či dokonce mohli vidět, a to s ohledem na jejich omezenou či nulovou distribuci — a nakolik třeba o jejich zhlédnutí vůbec usilovali, když se navzdory distribučním obtížím během války postupně rozšiřovala nabídka atraktivních filmů z jiných zemí.³¹⁾ Je jisté třeba velmi pečlivě zvažovat relevanci vodítek nabytých z životopisných rozhovorů, zejména když byly provedeny s velkým časovým odstupem. Zpovídání mívají tendence mytizovat své průkopnické kariéry, mohou zdůrazňovat a/nebo zlehčovat historickou roli svého přístupu k filmařině, nemluvě o výpovědích ve vztahu k praktikám, významu či estetickým kvalitám práce tehdejších kolegů.³²⁾ Mnohá ovlivnění tvůrci, filmy, prostředím či konkurenčními principy navíc mohou být zcela neuvědomělá — nebo po oněch letech dávno zapomenutá.³³⁾ S vědomím těchto omezení lze nicméně říci, že *soudě z takových zpětně, navíc s mnohaletým odstupem pořízených* výpovědí reagovala generace filmových režisérů, kteří debutovali po roce 1915, *spíše* na mezinárodní filmové podněty nabyté v kinosálech (např. Jan S. Kolár),³⁴⁾ či dokonce na vlastní zkušenosti ze zahraničí (např. Václav Binovec)³⁵⁾ než na estetické postupy svých starších kolegů. Takovou hypotézu se ostatně jeví podporovat i rozborů níže, zejména při srovnání filmů tvůrců této generace s filmem Jana Arnolda Palouše, který naopak reprezentoval generaci předchozí.

A co více, ačkoli napříč celými dvacátými roky představovala nonfikční filmová produkce nejen společensky, ale i ekonomicky významnou součást filmové kultury,³⁶⁾ na roz-

31) Podle Zdeňka Štábly se důsledkem distribučních operací z počátku války zlomil monopol francouzského filmu a otevřela se cesta zejména dánskému filmu, který se stal v českých zemích obzvláště oblíbený. V prosinci roku 1916 sice začal platit zákaz dovozu zahraničních filmů, ale zaprvé se uváděly věci nakoupené dříve a zadruhé se tento zákaz různými taktickými slučováním firem obcházel. Štábla tak hovoří o nebývalé konjunktuře filmových půjčoven v druhé polovině války, přičemž „koncem války patřily u nás italské, americké a dánské filmy k těm nejoblíbenějším a také nejžádanějším“. Zdeněk Štábla, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939)*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historie* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, citace s. 12, obecněji pojednává téma s. 9–13.

32) Například když se Jan S. Kolár vymezuje vůči poetice Antonína Fencla, u nějž sám asistoval. To už nicméně hovoříme o letech 1916 a 1917. Srov. Jan S. Kolár, rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha).

33) Na *princip konkurenčních vztahů* mě v souvislosti s konceptem Pierra Bourdieua upozornil v soukromé korespondenci nad textem Petr Szczepanik, tj. „s kým [filmaři] reálně soutěžili a od koho se snažili odlišit“. To je důležitá otázka, na kterou ještě neznáme uspokojivě odpovědi, přinejmenším ne nad rámec jednorázových poznámek v duchu citovaného vymezení se Jana S. Kolára vůči Antonínu Fenclovi, jež vlastně souvisí s historickou trajektorií poetik/y české filmové komedie, jak ji načrtává Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968.

34) Srov. Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2017; Martin Kos, *Obdivoval jsem Griffitha, Wegenera, Psilanderu. Zahraniční vlivy v autorské poezii Jana S. Kolára*. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku].

35) Rozhovor s Václavem Binovcem. Václav Binovec, rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha).

36) Srov. M. Večeřa, *Oběti výrobních podmínek* [v tisku]. Z funkční perspektivy srov. Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014, s. 115–126.

díl od svých předchůdců se tito tvůrci věnovali takřka výhradně natáčení fikčních hraných filmů. Dočasná, kvantitativně omezená, či dokonce nulová zkušenost s krátkometrážními filmy; minimální, pokud vůbec nějaká bezprostřední estetická návaznost na generaci tvořící do roku 1915; umělecká soustředěnost převážně či výhradně na fikční hranou filmovou produkci — to všechno jsou non-kontinuální faktory, které nám znemožňují mechanicky přejímat modely zvažování a psaní dějin filmového herectví i obecněji filmového stylu, jak byly načrtnuty výše.

Intermezzo: Kde začít?

Jakkoli jsem v předchozích odstavcích nabídl několik hrubých tezí o filmovém herectví před rokem 1916, pro porozumění poetologicky založeným dějinám herectví v české kinematografii plní spíše komparativní úlohu. Dá se dokonce říci, že stojíme vlastně na úplném počátku takového výzkumu, a to jak ve vztahu k výše pojednanému filmovému herectví v zahraničních kinematografiích, tak ve vztahu k otázkám napojení a nenapojení dějin raného českého filmového herectví na české herectví divadelní.³⁷⁾ V následující části své studie bych chtěl proto vystavět základy spíše pro analyticky založená východiska synchronní povahy. Východiska, jež bude do budoucna možno uchopit v diachronních souvislostech — a nabídnuté závěry případně falzifikovat jako neadekvátní. Nabízí se ovšem otázka, kudy onen synchronní řez vést.

Jednou z možností je zaměřit se na roky 1916 a 1917, v nichž vznikly v režii Antonína Fencla dva důležité snímky: třicátkové *ZLATÉ SRDÉČKO* (1916) a pěticátkové *PRAŽŠTÍ ADAMITÉ* (1917). Oba pracují s docela velkým množstvím herců, střídáním různých prostředí a narativními osnovami, které byly oproti zmiňované předchozí éře mnohem komplexnější, třebaže obdobně nakládaly s cyklením a vkládanými epizodami.³⁸⁾ Zatímco přitom *ZLATÉ SRDÉČKO* má jevištní původ a sevřenou skupinu protagonistů, *PRAŽŠTÍ ADAMITÉ* oproti tomu představují překvapivou alternativu filmu s více protagonisty.³⁹⁾ Navíc se na snímku podíleli někteří později významní filmaři jako Karel Degl či Jan S. Kolár nebo producent Miloš Havel.⁴⁰⁾

Ačkoli se takto vedené synchronní srovnání jeví jako analyticky lákavé a nabílední, má hned několik úskalí. Zaprvé jde o díla pouze jednoho režiséra, který byl ke všemu na roz-

37) Otevřenou výzkumnou otázkou totiž zůstává, jak nám problémy spojené s dějinami českého filmového herectví mohou napomoci vyřešit dějiny herectví divadelního, respektive jak produktivní může být vedení paralely např. s třicátými léty, kdy bylo propojení mezi divadelním a filmovým herectvím velmi těsné. Srov. Š. Gmíterková, c. d. S výjimkou Praga-filmu (Michal Večera, Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film. *Iluminace* 23, 2011, č. 2, s. 12; k pramennému zdroji v jiných souvislostech srov. též poznámka níže) byla totiž většina filmových herců v prvních letech soustavnější hrané filmové produkce po roce 1915, resp. 1918 profesionálně spojena spíše s kabarety (jak nepřímou vyplývá i z knihy Jiří Červený, *Červená sedma*. Orbis: Praha 1959), pokud vůbec tito byli mimo filmovou tvorbu aktivní, případně zda jevištní/kabaretní prostředí pro jejich filmovou kariéru hrálo či se hrálo nějakou prokazatelně vlivnou roli (např. Vladimír Slavínský).

38) R. D. Kokeš, *Poznámky k poetice filmu v českých zemích*, s. 340–341.

39) Srov. María del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film*. Chichester: Wiley-Blackwell 2010.

40) Byť jeho podíl je nejasný, srov. Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2017, s. 28–29.

díl od většiny zástupců poválečné generace filmařů intenzivně spojen s divadelním prostředím, z něhož čerpal i herecké obsazení:

Vybrati vhodné interprety pro nový film patřilo k nejtvrdějším problémům díla. Nebylo, nemohlo být tradice, která by byla bývala vytvořila aspoň určitý kádr herectva[,] a tak musil Fencel vybírat ze svých divadelních Pappenheimských. Libreto svou pražskou (nechci říci českou) podstatou usnadňovalo tento úkol, neboť při určité divadelnosti svých rolí dávalo jistou naději, že veseloherní rekové pražských scén Josef Vošalík a Adolf Karlovský budou ve svých komických úlohách „pana Štovička a pana Drbaného“ zcela ve svém živlu.⁴¹⁾

Zadruhé, což je závažnější, oba filmy z hlediska herectví představují díla i v dlouhodobější perspektivě éry do roku 1922 spíše specifická než běžná. V případě *ZLATÉHO SRDČKA* jde o verzi herecky i kompozičně prověřené divadelní inscenace, takže rozhodnutí spojená s herectvím i inscenováním herců navazují na rozdíl od většiny českých filmů pozdějších let na existující jevištní podobu. U *PRAŽSKÝCH ADAMITŮ* jde vlastně o experiment s množstvím rozmanitých postav, paralelně rozvíjených dějových linií, a dokonce s dvojrolí realizovanou skrze příčný střih i práci s expozicí.⁴²⁾ Třebaže tedy mohou oba tyto snímky hrát v pochopení estetických dějin filmového herectví důležitou roli, reprezentují svého druhu tranzitivní období od konce první produkční éry do roku 1915 a před dalším začátkem soustavnější filmové výroby v roce 1918.⁴³⁾ Netvoří tedy vhodný příklad děl, jejichž prostřednictvím lze analyticky vést synchronní řez, o jaký zde usilujeme.

Takovou příležitost nám nicméně poskytne česká filmová produkce roku 1918, prvního roku se systematictější filmovou výrobou, během něhož navíc vznikly tři filmy, jež se jeví být vhodné jak pro vzájemně srovnatelné analýzy práce s herectvím, tak z hlediska širších souvislostí. Jde o trojici třicívkových snímků *ČERTISKO* (1918), *A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ* (1918) a *UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* (1918). Z nich první natočil Jan Arnold Palouš, nyní režiijně nejaktivnější představitel předchozího výrobního období, zatímco druhý a třetí představují *středometrážní* debuty jedněch z nejproduktivnějších tvůrců konjunktury

41) Karel M. Klos, *Z dětských let českého filmu. Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 20, s. 2. Zvláštní je, že dále píše, že „za to při úlohách ryze filmových — student Pilník a švadlenka Čiperná — jimiž byli pověřeni Jan [sic!] Kadlec a paní Švandová, velmi se pociťoval nedostatek mladé filmové dvojice, zvyklé aparátu.“ Pokusíme-li se tento citát interpretovat, pak Klos identifikuje jejich role jako „ryze filmové“ a divadelní herce shledává neadekvátními potřebám takových rolí, ovšem mladí čistě filmoví herci chyběli a rolí se ujali sedmadvacetiletý Kadlec a pětaticetiletá Švandová (později Kadlecová), kteří hráli mladý pár už v předchozím *ZLATÉM SRDČKU*. Klíč k rozlišení divadelních a ryze filmových rolí nicméně nenabízí.

42) Z hlediska kontextu i analyticky k oběma filmům více srov. Magdaléna Hlatká, *Dostředivá poetika Antonína Fencla. Zlaté srdčko a Pražští adamité*. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku]. Srov. též Karel M. Klos, *Z dětských let českého filmu. Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 19, s. 2–3; Karel M. Klos, *Z dětských let českého filmu. Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 20, s. 2–3.

43) Bohužel nemůžeme tyto dva filmy nikterak porovnat s nedochovanými filmovými díly, jež Fencel produkoval, napsal či režíroval v následujících dvou letech (*ČARODĚJ* [1918]; *MACOCHA* [1919]); v jejich souvislostech by se možná snímky *ZLATÉ SRDČKO* a *PRAŽSTÍ ADAMITÉ* jevily méně přechodovými a vytrženými z kontinuity estetických norem.

ry filmové výroby do roku 1922 — Václava Binovce a Jana S. Kolára, který režíroval ve spolupráci s Olgou Rautenkranzovou.⁴⁴⁾

Nejdůležitější přitom ve vztahu k problematice herectví je, že v centru všech tří snímků stojí výrazná protagonistka, kolem jejíž dějové (dramatická postava) i performativní (herecká postava) aktivity je rozvíjena jak narativní osnova, tak způsoby inscenování.⁴⁵⁾ Všechny tři herečky v každém z těchto filmů současně nejenže hrají role svých postav, nýbrž i jejich postavy hrají role... jakkoli funkce i motivace tohoto zmnožování se budou značně odlišovat.

Analytický řez rokem 1918: funkce herectví ve filmech ČERTISKO, A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ a UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ

Jak bylo řečeno, narativní i inscenační těžiště vybrané trojice filmů spočívá v silné protagonistce — i její herecké představitelce, jíž je v případě ČERTISKA Milada Haunerová, v případě A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ Suzanne Marwille a v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ Olga Rautenkranzová. Na poli dochovaných filmů z roku 1918 přitom nejde o žádnou odchylku od norem. Suzanne Marwille si srovnatelnou hlavní roli zahrála rovněž v jednocívkovém Binovcově snímku OŠÁLENÁ KOMTESA ZUZANA (1918) a Olga Rautenkranzová se obsadila do hlavní role i svého jednocívkového filmu KOZLONOH (1918). Neopominutelnou, byť ne srovnatelně aktivní roli hraje i představitelka ženské postavy ve zvláštní kombinaci non-fikčně národopisného a fikčně narativního filmu O DĚVČICU (1918), ačkoli v jeho jednoduchém propojujícím příběhu slouží herectví spíše jako ozvláštnění prvotně národopisného díla.⁴⁶⁾ Z dostupných zdrojů lze přitom usuzovat, že aktivní hrdinky stály i v narativním centru filmů DÉMON RODU HALKENŮ (1918, opět se Suzanne Marwille), PRINCEZNA Z CHALUPY (1918) i ŠESTNÁCTILETÁ (1918).⁴⁷⁾

44) I v jejich případě lze nicméně hovořit o jisté kontinuitě, A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ snímá zkušený Alois Jalovec (ovšem soudě z analýzy dochovaných filmů podobně jako Josef Brabec bez rozpoznatelného preferování určitých postupů před jinými) a UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ točil kromě podobně zkušeného Václava Münzbergera (u něhož nicméně platí totéž, co bylo řečeno o Jalovcovi a Brabcovi) i Karel Degl, který sice asistoval při natáčení nonfikčních filmů už na začátku 10. let, ale filmařsky aktivní začal být na poli hrané kinematografie až po roce 1915, když asistoval u ZLATÉHO SRDČKA a točil PRAŽSKÉ ADAMITY, u nichž byl klíčovou tvůrčí personou. Srov. K. M. Klos, Z dětských let českého filmu (obě citované části).

45) Pojmy *dramatická postava* a *herecká postava* vycházejí z divadelně analytické terminologie, přičemž koření v koncepci Otakara Zicha. Srov. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich 1931.

46) Srov. též Kateřina Šardická, K počátkům československého národopisného filmu. Analýza proměnné stylistické a narativní formy filmu O děvčicu. In: Radomír D. Kokeš, Michal Večeřa a kol., *Kinematografie otevřených možností. Výroba, styl a vyprávění v českém filmu do roku 1922*. Praha: Casablanca [v tisku]. Též Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945, sv. 2*. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 94–95.

47) Srov. Jan S. Kolár – Myrtil Frída, *Československý němý film, 1898–1930. Základní materiály pro dějiny čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství Čs. filmu 1962; Vladimír Opěla a kol., *Český hraný film I, 1898–1930*. Praha: Národní filmový archiv 1995. Nešlo přitom o nijak výjimečný trend. V americké kinematografii mohu z vlastní zkušenosti zmínit filmy Bluebird Photoplay, pobočky studia Universal v letech 1916–1919, např. THE DUMB GIRL OF PORTICI (1916), LITTLE EVE EDGARTON (1916), THE DREAM LADY (1918), THE LOVE SWINDLE (1918), THE LITTLE WHITE SAVAGE (1919). V evropské kinematografii krom trendu italských diva

Ačkoli však Haunerová, Marwille i Rautenkranzová stojí v centrech svých třícívkových filmů, odlišují se hereckými postupy, způsoby konstrukce postav v interakci s prostředím, stejně jako funkcemi herectví i postav v procesu vyprávění i výstavbě fikčního světa. A to navzdory faktu, že kvantitativně jim jejich snímky poskytují srovnatelný prostor před kamerou při inscenování herecké akce v delších záběrech: bez zohlednění trvání mezititulků mají všechny víceméně shodnou průměrnou délku záběru — ta je v ČERTISKU 11,6 vteřiny, ve filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ 11,4 vteřiny a v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ 11,5 vteřiny (při současné rychlosti projekce 24 okének za vteřinu).⁴⁸⁾ Všechny tyto filmy navíc vznikaly převážně v omezených ateliérových podmínkách kombinovaných s exteriéry.⁴⁹⁾ Jinými slovy, při srovnatelných kreativních omezeních můžeme během jednoho výrobního roku pozorovat hned tři různé způsoby přistupování k funkcím herectví ve středometrážním třícívkovém filmu. To vyplývá zejména z následujících rozborů, v nichž otázky herectví rozvíjím na pozadí výstavby a požadavků filmového vyprávění.⁵⁰⁾

První cívka filmu ČERTISKO. V porovnání s oběma dalšími filmy se v první cívce ČERTISKA jeví být zářezující nejen epizodická povaha vyprávění, ale poněkud zastaralé může film působit rovněž kvůli svým dlouhým, převážně statickým záběrům, pro množství redundantních hereckých gest i výrazným počtem sebeuvědomělých pomrknutí do kamery. Ve skutečnosti je ale na všech těchto úrovních filmařsky spíše promyšlená a sevreň: jeho narativní i stylistická neobvyklost totiž v souvislostech zkoumaného období není příznakem uměleckého nedostatku, ale naopak příznakem jinak vytrativší se estetické kontinuity. Jinak řečeno, ač nemůžeme posoudit míru zapojení scenáristky Zorky Janov-

filmů (srov. Angela Dalle Vacche, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press 2008; Francesco Pitassio, *Famous Actors, Famous Actresses: Notes on Acting Styles in Italian Silent Films*. In: Giorgio Bertellini (ed.), *Italian Silent Cinema. A Reader*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd. 2013, s. 255–262), srov. též historicky založenou analýzu hereček i ženských postav v německém filmu 10. let, byť zaměřenou především na první polovinu desetiletí: Heide Schlüppmann, *The Uncanny Gaze. The Drama of Early German Cinema*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2001, zejména s. 14–16, 28–50, 190–198. V německém filmu se v silných ženských rolích prosadily rovněž Pola Negri či Asta Nielsen, které podobné typy nicméně hrály už dříve v polské (u Negri např. *BESTIA*, 1915) či dánské kinematografii (u Nielsen např. *OD STUPNĚ KE STUPNĚ*, 1910; *LÁSKY TANEČNICE*, 1911), což zmiňuji i kvůli tomu, že obě byly populární i u nás.

48) Radomír D. Kokeš, *Počítadlo filmových záběrů / The Film-Shot-Counter*. Dostupné online: <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>, [cit. 1. 9. 2018]. Nijak se v tomto podle mých měření významně neodlišují od standardů v evropské kinematografii (na základě vzorku 45 filmů z roku 1918 je „její“ průměrná délka záběru 11,2 vteřiny), která byla podle předpokladů v roce 1918 pomalejší než kinematografie americká (na základě vzorku 15 filmů z roku 1918 je její průměrná délka záběru 7,9 vteřiny). Srov. c. d. Otázkám dobové rychlosti snímání i rychlosti projekce se (jakkoli zdaleka nejen v souvislosti s dějinami filmu v českých zemích) věnoval Ivan Klimeš, *Pohyb filmu v kinematografu. I. lumenace* 13, 2001, č. 3, s. 81–90.

49) Srov. Michal Večera, *Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film. I. lumenace* 23, 2011, č. 2, s. 14–15; V. Binovec, c. d.; Jan S. Kolár, rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frida, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“, Národní filmový archiv, Praha).

50) Ve všech třech filmech rozebírám především první cívku. V ČERTISKU a A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ mi byly zdrojem jejího rozpoznání původní mezititulky, jež explicitně oddělují jednotlivé díly. V případě UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ čerpám z původního scénáře, který se jeví být odpovídající i z hlediska rozložení filmové osnovy. Soudě z ostatních Kolárových scénářů i filmů, se navíc jeho rozlišení cívek ve scénáři a ve výsledném filmu zpravidla neměnilo, šlo pro něj o důležitou dramatickou jednotku. Srov. M. Kos, *První z vyprávěčů*.

ské, je to zejména režijní práce Jana Arnolda Palouše, na níž lze vskutku unikátně pozorovat, jak silná *by mohla* být kontinuita mezi prvním obdobím do roku 1915 a obdobím od roku 1918 — a nakolik ji u ostatních tvůrců nevidíme. Podobně jako u svého dvoucívkového filmu NOČNÍ DĚS totiž i v ČERTISKU Palouš využívá nebyvale souměrnou cyklickou kompozici.⁵¹⁾

První cívka ČERTISKA představuje svého druhu klíčový stavební *blok* narativní osnovy, přičemž jako taková je složena ze čtyř *sub-bloků*. Z těch každý má navíc dvě části, z nichž první otevře nějaký soubor motivů — a druhá část je dopoví. Aby nebylo vložených konstrukčních pravidelností málo, osnova první cívky ČERTISKA má pyramidální uspořádání: třetí sub-blok dopoví motiv z druhého a čtvrtý sub-blok variuje motivy z prvního — a závěrečné scény první cívky okázale variují její scény úvodní, a to zejména v přístupu k herectví.

O co v první cívce jde? Hrdinkou je Božka, svérázná schovanka na vesnickém statku Srpečkových, kde žije s panímámou, pantátou a jejich dcerou Karolínou. Božka přebývá na půdě nad statkem, má pejska Reka, který podobně jako ona nachází potěšení v kotrmelcích, a svou nevlastní rodinu spíše zlobí. Na Božku nedají dopustit chlapi z vesnice, kteří se jí dvoří a tajně ji okukují... zato Karolínu ignorují. Jakkoli se tedy dva úvodní sub-bloky mohou jevit jako epizodické obrazy z vesnického života kolem hlavní hrdinky, právě prostřednictvím rozpustilé Božky srozumitelně představují jak prostorové vztahy ve fikčním světě i všechny důležité účastníky na statku (první sub-blok), tak vztahy mezi vesnickými chlapi a Božkou, stejně jako jejich ignoraci Karolíny (druhý sub-blok). Nenápadně se přitom ustaví i řada konkrétních prvků, jež budou v osnově příčinně využity později: kotouly, vidle, krádež oblečení, plavání v rybníku i neodolatelnost hlavní hrdinky.

Oproti tomu zbývající dva sub-bloky první cívky ustavují komplexnější kauzální vztahy pro cívky následující. Třetí sub-blok ukazuje v první části cestu Srpečkových do města, kde potkají rodinného přítele, továrníka Blažka, dozvědí se o jeho synovi na ženění a pozvou je oba na statek. V jeho druhé části se pak vracejí domů — kde se Božka před statkem pomstí chlapcům za to, že jí ve druhém sub-bloku při okukování u rybníka sebrali šaty. Čtvrtý sub-blok v první části ukáže plánování panímámy, pantáty a Karolíny, kterak je potřeba továrníkovic syna dostat do rodiny, v čemž by mohla překážet Božka, jež (jak jsme viděli) dokáže mužům zamotat hlavy. Během návštěvy Blažka se synem ji proto chtějí uzavřít v pokoji. Ve druhé části se pak v noci panímáma vkrade ke spící Božce, sebere jí většinu oblečení a zamkne jí pokoj na petlici. A jak bylo řečeno a bude ještě vysvětleno dále, druhá část závěrečného sub-bloku v obrácené podobě variuje první část sub-bloku úvodního, přičemž cívka začíná i končí Božčiným probuzením.

51) V NOČNÍM DĚSU se sice pracovalo s dvěma cívkami, ovšem se třemi vyprávěcími bloky, z nichž první dva postupovaly pyramidálně — a třetí nabídl rozřešení. První blok ukázal „zavraždění“ muže v hádce, postupné předávání si jeho těla různými lidmi (pokaždé přesvědčenými, že ho zabili právě oni) a finální hození muže do Vltavy. Druhý blok postupoval zpětně po osnově prvního bloku, když ve vězení končili v obráceném pořadí „pachatelé“ z prvního bloku (každá tato akce byla oddělena novinovou zprávou o zatčení). Ve třetím bloku v posledních čtyřech minutách devatenáctiminutového filmu (při rychlosti projekce 24 okének za vteřinu) sledujeme paralelní běh času, když se pouze omráčený muž ve Vltavě probudí, přečte si o své smrti v novinách a dojde na policii, kde vše rozřeší. Dynamika filmu je zajištěna cykličností prostorů, událostí, motivů i konkrétních hereckých akcí. Z jiné perspektivy film analyzuje rovněž Petr Mareš, Dva české němé filmy. Narace a mezititulky. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 5–20.

Toto vysvětlení nenápadné, leč velmi důsledné vnitřní strukturace zdánlivě epizodické a neuspořádané osnovy první cívky (již ty další variují) bylo důležité pro porozumění *funkcím herectví* Haunerové v roli Božky. Ta totiž jediná zůstává v excesivních aspektech svého hereckého projevu stabilní — zatímco ostatní herci se účelně přizpůsobují a míra pantomimičnosti, piktoričnosti či naturalistické úspornosti jejich výraziva se během osnovy proměňuje. Ačkoli přitom Božka zůstává v centru narativního zájmu, sama o sobě dominuje pouze prvním dvěma sub-blokům první cívky, zatímco v dalších dvou ustupuje do pozadí, aby se mohly vytvořit nové podmínky, na něž může dominantně reagovat.

Projev Haunerové je nebývale excesivní už od prvních záběrů: takřka neustále se pohybuje, když přechází mezi rozsáhlým souborem tělesných postojů, gest i výrazů v obličeji. Na jedné straně se jimi odkazuje k celkové neposednosti postavy a na druhé straně k jejím myšlenkám, kdy spoléhá na kodifikované prostředky: napomenutí, zamyšlení, vítězná gesta, vzdorovitá uhnutí hlavou. Opakovaně přitom pokukuje do kamery, přičemž někdy je její mrknutí nemotivované a určené přímo divákovi, jindy je motivované vedlejší postavou stojící mimo rám. Její otevřeně stylizovaný rejstřík ovšem nepůsobí rušivě, nýbrž konstruuje logicky se rozvíjející postavu, která je definovaná *vnějškově* skrze konkrétní akce. Jednání Haunerové v roli Božky je i s relativním minimem mezititulků naprosto srozumitelné... přičemž její interakce mají spirálový charakter a zároveň jsou v první cívce ve vztahu ke konkrétním lidským figurám soustavně *nepřímé*.

Nejdříve Haunerová interaguje dominantně s prostředím a představí nám svým vířivým, bezmála tanečním pohybem celého těla, svých rukou a s trochou nadsázky i svých mimických svalů všechna klíčová místa v domě v prostorově logických souvislostech: Božčin pokoj (**obr. I.01**), schody od Božčina pokoje (**obr. I.02**), zahradu (**obr. I.03**), dvorek (**obr. I.04**) či pole, kde Božka obleče strašáka do Karolíniných šatů (**obr. I.05**). Jejím jediným hereckým partnerem je v úvodním sub-bloku vlastně pouze pes Rek, s nímž metá kotrmelce a kuje pikle, co všechno provede své nevlastní rodině. V druhé části úvodního



Obr. I.01



Obr. I.02



Obr. I.03



Obr. I.04



Obr. I.05



Obr. I.06



Obr. I.07



Obr. I.08



Obr. I.09



Obr. I.10



Obr. I.11



Obr. I.12



Obr. I.13



Obr. I.14



Obr. I.15

sub-bloku ustupuje do pozadí, když sledujeme důsledky jejich činů — přičemž chlapci nesoucí jejího strašáka zpět (**obr. I.06**) na statek ustaví zbývající prostorové vztahy: cestu před domem a zahrádku před vraty (**obr. I.07**), stejně jako vrata vedoucí do dvora (**obr. I.08**), kde už se (v cyklu) objevujeme na místech, kde jsme začali (**obr. I.09**).

Ocitáme se totiž opět na dvorku a pod schody, z nichž sestupuje smějící se Božka. Její představitelka ale *uniká přímé interakci* s panímámou, pantátou i Karolínou svým odchodem do relativního popředí mizanscény (**obr. I.10**). Pantáta, panímáma i jejich dcera mezitím v průzračné herecké karikatuře dohrávají důsledky Božčiných naschválů, např. skrze Karolínin okázalý pláč s kapesníčkem (**obr. I.11**) či pantátův dusivý kašel, když vdechne tabák předtím smíchaný s paprikou (**obr. I.12**).

V druhém sub-bloku už Božka vstupuje do dílčích, ovšem *významově neurčitých* interakcí s ostatními figurami, konkrétně s chlapci — ale o ničem jednoznačném nehovoří. Chlapci jsou ke kameře zády a usilují o Božčinu pozornost, přičemž tato akce je situována do pravé poloviny rámu, zatímco v jeho levé části zůstávají v pozadí velká vrata (**obr. I.13**). Pointou scény totiž není konkrétní interakce, nýbrž ustavení sociálních vztahů: chlapců před plůtkem přibývá, Božka v pozadí, leč frontálně k nám živě gestikuluje v hovoru s nimi... když z odhalených vrat vlevo zřetelně vyjde Karolína (**obr. I.14**). Božka odchází a Karolína se snaží zaujmout její místo před chlapci (**obr. I.15**), jenže chlapci bez zájmu opouštějí prostor (**obr. I.16**). Tato scéna by nicméně herecky ani sémanticky nefungovala,



Obr. I.16



Obr. I.17



Obr. I.18



Obr. I.19



Obr. I.20



Obr. I.21

pokud by scény prvního sub-bloku výrazově neustavily Božku jako jednající převážně skrze neustálý pohyb a fyzickou akci s minimální snahou formulovat sdělení. Její komunikace s chlapci v dlouhém statickém záběru tak působí koherentně, protože sama její neustálá pohybová aktivita reprezentuje komunikaci... aniž bychom jako diváci byli vedeni k otázce, o čem se vlastně baví.

Zdůrazňovaná nepřímá, obecnost a poměrná neadresnost interakce v herectví Hau-nerové je v první cívce ČERTISKA vskutku klíčová. Právě přímá, určitost a adresnost je-jích interakcí totiž vystupují do popředí v následujících dvou cívkách. Bezmocná Božka se v nich nejprve spolčí se svými vesnickými přáteli a posléze se s pomocí oblečení jednoho z nich převleče za chlapce, v jehož roli naopak do zcela přímých adresných komunikač-ních situací vstupuje *neustále*.

Stejně tak je ale pozoruhodné, jak se oproti stabilnímu herectví Haunerové soustavně *proměňuje* herectví představitelů ostatních členů rodiny. V úvodním sub-bloku první cív-ky herci následují potřebu herecké nadsázky, když je nutno komicky dopovědět gagy, jež předpřipravila svými pastmi Božka. Ve třetím sub-bloku první cívky se ale herecké pro- středky představitelů Srpečkových obměňují, když ve scénách setkání jejich postav s to- várníkem Blažkem volí techniky blízké naopak naturalistickému herectví. Ve scéně u sto- lu tak v reakci na hereckou akci Josefa Švába Malostranského v roli Blažka, který sedí v levé části rámu snímáný zezadu až z profilu, používají jen drobnější gesta a pomáhají si rekvizitami. Takovou je třeba předávání fotografie nezadaného Blažkova syna, který jako fyzická postava vstoupí do narativní osnovy až v druhé cívce (**obr. I.17–18**). Později u ro- dinné večeře už však představitelé Srpečkových nemají během kutí piklů proti Božce na koho reagovat, pročež volí větší množství komunikačních gest a kývání hlavou. Význam- nější je nicméně při vývoji scény inscenační technika: spíše hluboký scénický prostor je obrazově komponován do dvou vertikálně rozlišených částí rámu, vlevo je stůl, zatímco vpravo chodba do seknice (**obr. I.19**) — kudy později přijde Božka, která dominuje ve vzdorovité reakci, zatímco ostatní zůstávají kompozičně spíše upozaděni vlevo (**obr. I.20**).

Vrcholem herecké proměnlivosti v uchopování vedlejších postav je nicméně závěrečná část první cívky, v níž se panímáma vplíží ke spící Božce do pokoje. Prostorově i herecky se v této pasáži variuje úvod filmu, když se opět podíváme na schody vedoucí na půdu a opět navštívíme Božčin pokoj... a znovu jsme svědky krádeže něčího oblečení, zatímco herečka se takřka tanečně pohybuje prostorem, používá velké množství excesivních gest a sebeuvědoměle pokukuje do kamery (**obr. I.21**). Jen to není samotná Božka, nýbrž představitelka panímámy adaptující se tentokrát na vzorec herectví Haunerové a vytvářející příčinné podmínky pro rozvíjení narativní i herecké akce v další cívce, jež bude velmi úzce navazovat na mnohé, co první cívka ustavila. Jinými slovy, ukázala souměrnost cyklické výstavby je i v rovině herectví u vedlejších postav preferovanější než kontinuita jejich jednání.

Režijní volby následované Janem Arnoldem Paloušem na jedné straně a herecké volby Haunerové na straně druhé se jistě v řadě ohledů odlišují od filmů, jimž se budeme věnovat níže. I z mé dílčí analýzy první cívky zjevná komplexnost filmařských řešení v ČERTISKU totiž oproti nim rozvíjí zejména inscenační, vypravěčské i herecké preference uplatňované v období 1911–1915.⁵²⁾ Můžeme sledovat onu jinak na poli dochovaných filmů absentující kontinuitu jdoucí od krátkometrážních filmů k filmům delším, k plynulé restrukturaci ozkoušených metod cyklické výstavby i herectví odvíjeného od reakcí na nastalé *situace* spíše než od psychologické kontinuity postavy. Tyto prostředky objevujeme v českých filmech i později, ale jejich zdroje už jsou spíše literární, nekoření v krátkometrážních snímcích prvního období kinematografie v českých zemích.

První cívka filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Dobová výjimečnost ČERTISKA ve vnitřní výstavbě i v přístupu k herectví vyplývá zejména ze srovnání s filmem A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Na čistě tematické povrchové úrovni se totiž obě narativní osnovy překvapivě podobají — a zároveň se svou vnitřní konstrukcí, funkčními požadavky i vztahováním k herectví zásadně odlišují.

Binocvův film rovněž reprezentuje v první cívce cyklus, leč nejde o cyklus vnitřní konstrukce či cyklus opakujících se vizuálních motivů, nýbrž o cyklus psychologicky motivovaný. První cívka postupně odhaluje charakterové vrstvy hlavní hrdinky Suzanne, která se nejdříve jeví jako koketa, posléze jako znuřená buržoazní manipulátorka a nakonec jako vnitřně hluboce nešťastná postava, nemilovaná svým bohatým mužem a hledající ztracenou vášeň a lásku. Toto hledání má ve fikčním světě povahu cyklu: Je odmítnuta svým chladným mužem bez porozumění, a tak nachází rozptýlení v koketerii. Následuje přitom schéma svádění, v němž nenápadně předává aktivní roli muži, kterého nakonec ve chvíli, kdy se ji pokusí svést, odmítne v hraném záchvatu zhrzenosti. Touží totiž ve skutečnosti po lásce a něze svého manžela, který toho ale není schopen a hrdinku odmítá. Ona proto nachází rozptýlení v koketerii...

Narativní osnova filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ nás nicméně vrhá doprostřed tohoto psychologicky motivovaného cyklu, takže jsme jako diváci nuceni postupně prepisovat naši představu o protagonistce. První cívka přitom končí ve chvíli, kdy se po dalším odmítnutí vydává se svou služebnou v přestrojení na další svůdnické dobrodružství. A stejně jako ČERTISKO i A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ využívá akcí hlavní hrdinky k postupnému definování vnitř-

52) Srov. R. D. Kokeš, Poznámky k poetice filmu v českých zemích.

ně soudržného fikčního prostoru před jejím domem, uvnitř něj i za ním, jehož všechny složky v další cívce sehrají důležitou úlohu ve vyprávění. Rovněž v tomto případě tak ovšem činí prostřednictvím postupného odhalování Suzannina charakteru, nikoli skrze *relativně* uzavřené soubory epizodických akcí jako v ČERTISKU.

Taková taktika znamená naprosto odlišný přístup k herectví, jež Suzanne Marwille coby představitelka hlavní hrdinky uplatňuje — jak svou postavu konstruuje, jak jí v tom napomáhají další složky filmového stylu i jak se vztahuje k ostatním figurám v mizanscéně, respektive skrze svoji hrdinku k ostatním postavám ve fikčním světě. Suzanne Marwille byla totiž postavena před relativně těžkou výzvou. Musí nás nejdříve přesvědčit, že je postava s nějakým charakterem. Následně tuto postavu musí odhalit jako *rolí hranou navenek* v rámci své koketní hry. A to tak, aby i tuto polohu mohla nečekaně odkrýt jako *rolí hranou před sebou samou*, aby se její *vlastní* postava ve chvíli upřímnosti vyrovnala s údělem nešťastné, nemilované a osamělé ženy. To je nakonec snímáno detailním rámováním a prostřednictvím pohledu do objektivu, který ovšem není laškovným pomrknutím *ven* k nám, nýbrž hereckým prostředkem k nahlédnutí *dovnitř*, do jejího nitra.... než se s příchodem služebné opět vrhne do své hry. Jak se tedy tohoto účinku dosahuje?

O osnově ČERTISKA se dalo uvažovat v pojmech spirálovitě funkčně i motivicky propojených, leč kompozičně uzavřených *sub-bloků*, protože šlo o vnější konstrukční mechanismy. V případě A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ je vhodnější o narativní osnově ve vztahu k hereckému odhalování hrdinčina charakteru analyticky přemýšlet v pojmech po sobě jdoucích *fází*. Jedná se totiž o vnitřní posuny ve fikčním světě, o etapy cyklu realizovaného uvnitř fikčního světa.

V první fázi sledujeme Suzanne na projíždce na koni, což je uvozeno titulkem „Rozmarná choť známého bankéře Suzanne de Marwille na své oblíbené projíždce“. Ten nám umožní dva jinak významově spíše neutrální, statické či lehkými stranovými panorámami snímané záběry ženy na cestě zasadit do předpřipraveného interpretačního schématu. Důležitější jsou třetí a čtvrtý záběr: Suzanne je po seskočení z koně (odvedeného následně mimo rám) obklopena muži, kteří jí vyjadřují náklonnost — dva stojí vpravo od ní, jen jeden vlevo. Od muže vlevo si ledabyle vezme cigaretu, zatímco se dívá vpravo (**obr. II.01**). Situaci sledujeme ve velkém celku, přičemž ještě v rámci něj se náhle otočí od mužů vpravo a požádá muže vlevo souběžným pokývnutím hlavou i cigaretou o oheň (**obr. II.02**). A zatímco jí připaluje (**obr. II.03**), nastříhne se na americký plán — a v novém rámování lze pozorovat hned několik důležitých vodítek inscenování a herectví (**obr. II.04**).

Zprvče, oba muži vpravo se dostávají na okraj rámu, ale zejména mimo naši pozornost, protože muž v popředí je obrácen zády k nám, zatímco jen částečně přirozeným světlem nasvícený muž v pozadí hledí na něj. Oproti tomu připalující muž vlevo stojí zhruba v pětáctýřicetistupňovém úhlu natočen k nám a hledí na Suzanne, což je zjevné navzdory jeho relativně neosvětlené pozici. Proč? Právě Suzanne rámu jednoznačně dominuje: její obličej je jako jediný prvek rámu *okázale nasvícen*, kompozičně umístěn do dvoutřetinové výšky obrazu lehce vlevo od centra — a především jí vidíme do očí, které představují určující prvek kompozice. Ačkoli má hlavu lehce nakloněnou směrem od muže stojícího spíše z profilu směrem k ní, pohled jejích očí nesměruje ani dopředu, ani k cigaretě, nýbrž zřetelně *zdola nahoru přímo do očí* připalujícího muže.

Třebaže je tedy tvář muže spíše ve stínu, díky okázalosti Suzannina pohledu se jeho obličej a jejich oční kontakt stává zjevným. Když se následně muž lehce zakloní, a vyvolá tak



Obr. II.01



Obr. II.02



Obr. II.03



Obr. II.04



Obr. II.05



Obr. II.06



Obr. II.07



Obr. II.08

zájem zbývajících dvou mužů v pravé půli rámu (**obr. II.05**), Suzanne v nepřírozeně nakloněné pozici ještě chvíli v *piktoriální* póze setrvává — a vyfoukne mu kouř do obličeje (**obr. II.06**), načež se náhle odvrátí na úplně opačnou stranu směrem k oběma mužům vpravo, jako by se nic nestalo (**obr. II.07**). Zpomalení okamžiku a náhlost změny. Následně rychlým gestem holí v ruce nabídne mužům procházku na tu či onu stranu a nečekaně opustí rám pohybem vpřed, přičemž se nenápadně ještě jednou otočí směrem k muži vlevo (**obr. II.08**).

Toto schéma se ještě dvakrát variuje ve velkých celcích, kdy se během cesty do popředí věnuje mužům napravo... s náhlým a rychlým přerušením mnohem osobnějším gestem směrem k muži nalevo, načež se zase věnuje mužům napravo. Dojdou až ke kočáru, kde tato taktika vyvrcholí — Suzanne se během loučení zdánlivě věnuje především mužům napravo, načež muže vlevo požádá o společnou cestu kočárem. Opět následuje po vzdálených rámováních nečekaný nástřih, tentokrát na polocelek zachycující jeho překvapení, políbení ruky a nástup do kočáru. V průběhu jízdy kočárem v polocelku Suzannina hra pokračuje v kombinaci velmi drobných, leč srozumitelných gest náklonnosti, odměřenosti a opětovné náklonnosti...

Preskočím však nyní od této scény k o něco pozdější, vzájemně významně propojené soustavě scén, kdy už Suzanne muže jménem Drym pozvala k sobě domů na partii šachu a během které dojde k prvnímu zvratu, k nečekanému přesunu od stabilně udržované prv-



Obr. II.09



Obr. II.10



Obr. II.11



Obr. II.12



Obr. II.13



Obr. II.14

ní fáze k fázi druhé, od ní velmi rychle k třetí a podobně rychle ke čtvrté. Jinými slovy, nastane překvapivá několikanásobná změna dosud zdánlivě charakterově soudržné dramatické postavy, odehraná i odehrávající se vlastně v tomtéž prostředí členité mizanscény obývacího pokoje.

Velmi hluboký scénický prostor je zprvu rozdělen na snadno rozlišitelná pásma, z nichž dominuje rozsáhlé popředí pokoje s křeslem nalevo a pohovkou se stolkem spíše diagonálně napravo. Díky kontrastům v osvětlení, volbě materiálu, jasným vzorům a akcentovaným perspektivním vztahům (zadní pásma působí menší) je nicméně hluboký prostor srozumitelný a rozlišitelný až do nejvzdálenějších plánů (**obr. II.09**), čehož inscenování herecké akce v následujících scénách využívá. Současně uvidíme, že v klíčový moment se na relativně oddělené plány funkčně rozdělí i jinak spíše jednotný prostor v popředí.

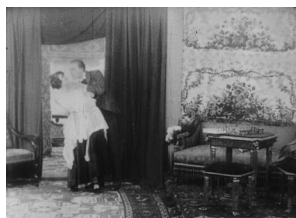
První z této soustavy scén začíná tím, že herec Tommy Falley-Novotný v roli Dryma vstoupí zleva do rámu⁵³⁾ (**obr. II.10**) a pomalu se přesouvá doprava ke stolu. Drymův pohyb prostorem je motivován knihou položenou na stole, jež zaujme jeho pozornost. Otevře ji (**obr. II.11**) a v této souvislosti se i frontálně usadí a začne číst. Samo procházení knihy (a) jednoduše ospravedlňuje jednání postavy, kdy v cizím prostředí nepostává uprostřed a usadí se v souladu s kompozičními požadavky spíše stranou, aniž by očekával příchod Suzanne. Současně (b) odvádí naši pozornost od vnímání probíhajícího času jednoduchou hereckou akcí, jež zároveň naplňuje časovou proluku, kdy se Suzanne převleče do úplně jiných šatů.

53) Jakkoli do hloubky je scénický prostor jasně strukturován, coby stříhový prostor příliš soudržný není — tři po sobě následující pokoje představují mnohem hlubší prostor než předsín, z níž se do nich vstupuje, notabene když Suzanne v předsíni odchází doleva, ale do pokoje vstoupí zezadu. Jinak řečeno, Binovec se sice snažil o bezprostřední kontinuitu mezi záběry i o strukturované aranžování do hloubky, stejně jako o udržování návratnosti již ustavených prostorových vztahů napříč filmem (až obsedantní dodržování cesty do hospody a z hospody skrze dvojí dveře), ale logiku stříhového prostoru podřazoval požadavkům inscenování konkrétních scén.

A právě s jejím příchodem se odhaluje vnitřní dynamika Binovcova inscenování v relativně dlouhých záběrech. V nich jsou analytické nástřihy na bližší záběry ekvivalentní využívání staticky snímaného prostoru do šířky i do hloubky. Dosud mělo inscenování čisté stranový charakter, představitel Dryma se pohyboval po horizontální ose v relativní mělkosti scény. Tento charakter je ale překvapivě narušen náhlým a okázalým zapojením inscenování na ose mezi popředím a pozadím. Suzanne se totiž objeví v nových šatech ve výrazné hloubce prostoru, dokonce až za stolem ve velmi vzdáleném pásmu (**obr. II.12**). Ten obejde a přesouvá se směrem do popředí.

Těsně před vstupem do pokoje v předním pásmu se Suzanne zastaví, nahlédne dovnitř na Dryma (**obr. II.13**) — a zaujme piktorální, konvenčně srozumitelnou svůdnou pózu typickou pro italské diva filmy: vztyčí levou ruku, přidrží se závěsu, zakloní hlavu a propne tělo směrem k muži (**obr. II.14**).⁵⁴⁾ Ten přestane číst, přiskočí k ní, Suzanne se přesune lehce doprava... a spočinou si krátce v náručí (**obr. II.15**). Doslova, protože Suzanne mu poskytne jen několik málo okamžiků: on se ji snaží políbit, ona se zakloní, uhne hlavou na druhou stranu, dostane se před něj (**obr. II.16**), zatímco on ustoupí — a ona může krátkým gestem ukázat směrem ke stolku (**obr. II.17**). Tato sekvence je důležitá, protože vidíme drobný posun: Suzanne vytvoří podmínky pro flirt, kterého Drym využije — a následně je odmítnut, tentokrát ale ještě nikoli definitivně. Suzanne si přitom sedne a ostře přechází mezi nepřístupnou a vyzývavou polohou. Zatímco Suzanne svoje postoje zřetelně zdůrazňuje, představitel Dryma oproti tomu volí mnohem subtilnější techniku: vyjádří uraženost z odmítnutí relativně neznatelným posunem hlavy vpřed a zaujetím místa na druhé straně stolku. Suzanne si však okázale připosedne a začnou hrát šachy. A nyní přichází *nástřih*, tentokrát už ale nikoli na americký plán, nýbrž na polocelek.

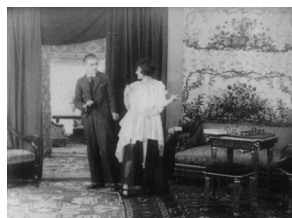
Oba se dostávají do vyrovnaného bližšího rámování, které zároveň mění úhel snímání o několik desítek stupňů doleva. Je tedy mnohem lépe vidět celková Suzannina pozice, kdy se během každého svého tahu vyzývavě bokem naklání směrem k Drymovi (**obr. II.18**) — a zatímco táhne on, pro změnu s pohledem na Dryma naklání svůdně hlavu směrem k ra-



Obr. II.15



Obr. II.16



Obr. II.17

54) Viděl jsem jen omezený vzorek diva filmů a nepodroboval jejich herectví podrobnější analýze, ale budu-li čistě na základě své divácké zkušenosti formulovat obecnější předpoklad, podobný typ gest i souvislostí jejich využití lze asociovat zpravidla s herectvím Lydy Borelliové, např. ve snímcích *MA L'AMOR MIO NON MUORE* (1913), *LA MEMORIA DELL'ALTRO* (1914), *RAPSODIA SATANICA* (1915), *MADAME TALLIEN* (1916) či *MALOMBRA* (1917). Jiný, méně svůdný a spíše sociálně motivovaný typ využití podobných gest najdeme ve filmech Francescy Bertiniové, např. v *ASSUNTĚ SPINĚ* (1915) či *LAKOMSTVÍ — UTRPENÍ MARIE LORINY* (1918). Srov. též Lea Jacobs, *Naturalism and the Diva. Francesca Bertini in Assunta Spina*. Dostupné online: <<http://uwfilmies.pbworks.com/w/page/4660017/Bertini/>>, [cit. 1. 9. 2018]. K herectví v diva filmech srov. F. Pitassio, c. d.



Obr. II.18



Obr. II.19



Obr. II.20



Obr. II.21



Obr. II.22



Obr. II.23



Obr. II.24

menu (**obr. II.19**). Suzanne vyhraje, načež znovu uspořádá figurky. Během rychlé výměny tahů přitom nechá svou ruku o něco déle na straně soupeře (**obr. II.20**). Poskytne mu příležitost uchopit ji (**obr. II.21**), rychle si přesednout směrem k ní (s krátkým přerámováním kamery, aby zůstali v kompozičním centru) a přitisknout se k ní (**obr. II.22**). Srovnatelně se vzorcem výše Suzanne střídá zamítavá gesta s laškovnými úsměvy, odmítavé odvracení a vyzývavé navracení hlavy k Drymovi... až do chvíle, než ji políbí (**obr. II.23**). Ona přitom několik dlouhých vteřin neucukne — a pak rychle uhne, okázale vstane, vystoupí do popředí v centru rámu, má ublížený výraz v tváři a zapírá se o stůl (**obr. II.24**).

Následuje její promluvový titulek — a rámování se vrací do původní celkové kompozice, v níž Suzanne podstoupí směrem k závěsu a jasným gestem posílá Dryma pryč (**obr. II.25**). Ten k ní přistoupí ve snaze obejmout ji, ale ona se odvrátí zády a posouvá se lehce do pozadí, čímž se dosud spíše mělce využívané prostředí inscenačně prohlubuje. Představitel Dryma s hlavou nakloněnou kupředu ve výrazu pokorného ponížení odchází doleva, zatímco Suzanne stojí za ním (**obr. II.26**). A zrovna ve chvíli, kdy on opouští rám, se ona silně předkloní (**obr. II.27**) — aby se mohla propnout do výsměšně vítězného gesta (**obr. II.28**) a úlevně sebou praštit směrem na pohovku s mezititulkem „Opět jeden tahací panáček.“, po němž následuje nástřih na uvolněnou a rozesmátou Suzanne (**obr. II.29–30**).

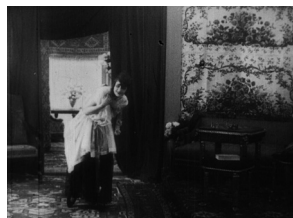
Nastává tak klíčový posun k fázi odhalení, že vše dosud viděné byla pouze role. Její okázale koketní herectví nebylo piktoriální manýrou *herečky* Suzanne Marwille vypadáva-



Obr. II.25



Obr. II.26



Obr. II.27



Obr. II.28



Obr. II.29



Obr. II.30



Obr. II.31



Obr. II.32

jící ze vzorce spíše naturalistického herectví, nýbrž piktoriální manýrou *hrající postavy* Suzanne Marwille.

Dalo by se očekávat, že tím transformace její postavy skončila, ovšem jde pouze o první ze zvratů, protože v následující mezi-scéně se před domem potkají zničený Drym i navracující se Suzannin manžel, který stejně jako předtím Drym vejde do pokoje. A právě celková variace předchozího cyklu je důvodem, proč jsem u něj volil tak podrobný popis. Suzanne si totiž těsně před příchodem svého muže zapálí cigaretu a uvolněně sedí na stejném místě pohovky jako předtím. Manžel vchází dovnitř s těžkým, zjevně vyčítavým krokem, který stojí v kontrastu s její rozpustilou náladou (**obr. II.31**). Suzanne se svému muži vrhne kolem krku (podobně jako se předtím nadšeně vrhl Drym na příchozí Suzanne; **obr. II.32**), ale on nikterak nereaguje a vyčte jí vyzývavé oblečení. Suzanne tentokrát volí úplně jiné herecké prostředky. Nehraje dostředivě okázalými gesty a na sebe zaměřenými excesivními postoji, nýbrž následuje funkce bližší naturalistickému herectví. Význam jejích akcí se buduje odstředivě, a to vztahem figury k jiné figuře: Marwille intenzivně interaguje s představitelem manžela, přičemž konstruovaný význam jejího herectví se odvíjí od rozporu, od nesouměřitelnosti její temperamentní kineziky a bohaté mimiky s jeho minimální kinezikou a strnulou mimikou.⁵⁵⁾

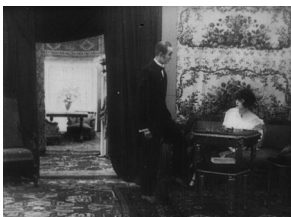
55) Kinezika je forma nonverbální komunikace odvíjená od pohybů celého těla a rukou.

Protikladnost je ale postavena nejen mezi její vitálností a jeho strnulostí, ale i mezi současným modelem Suzanniny herecké interakce a ten předchozí... i mezi její předchozí a nynější inscenací v prostoru mizanscény. Posadí svého muže na pohovku, kde seděla předtím, a sedne si mu láskyplně na klín (**obr. II.33**). Její herecká realizace milující manželky je o to působivější, oč ve větším kontrastu se nachází k hereckým postupům voleným v předchozí fázi. Mám na mysli ono předešlé zdůrazňování konvencí při hereckém znázorňování osudové kokety: propínání těla, našlapování v prostoru, jasně rozfázované pohyby rukou, trupu a hlavy. Suzanne sice i tentokrát volí spíše piktorální prvky (objímání kolem krku, rozpustilé kopání nohama při sezení na klíně), ovšem co nejodlišnější od piktorálních prvků využitých při koketerii s Drymem. I finále setkání manželů nicméně variuje ono předchozí s Drymem: stejně jako předtím ona se i její manžel z objetí polibku vymaní a prudce vstane (**obr. II.34**). Její ve vstřícném gestu napřaženou ruku jen mechanicky políbí a odchází předním plánem doleva, přičemž Suzanne opět zůstává v relativním pozadí a přechází do silného postoje: tentokrát ale nikoli vítězného, nýbrž vzdorovitého... (**obr. II.35**)

Vstane, prudkým gestem sebere ze stolu cigarety a vystoupí vpřed, opět s vysvětlujícím titulkem: „Je jak ledový. Takový jest můj život...!“ A i tentokrát následuje nástřih na bližší záběr, onen nebývale detailní záběr (**obr. II.36**), který znamená přesun do další, ještě nečekanější fáze: rovněž milující manželka, která se svými zálety snaží v manželovi vyvolat ztracený cit, je nakonec role, kterou před sebou hraje hluboce nešťastná a osamělá žena. Natáhne z cigarety a dlouze se zadívá do objektivu kamery (**obr. II.37**). Ale jak bylo řečeno výše, toto herecké řešení nesměruje zevnitř fikčního světa ven k nám, má nás vtahovat naopak dovnitř.



Obr. II.33



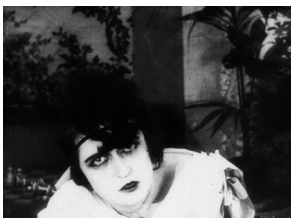
Obr. II.34



Obr. II.35



Obr. II.36



Obr. II.37

Psychologický cyklus je uzavřen — a začíná se znovu, střihem na původní kompozici a zapojením nehlubšího plánu v nejvzdálenějším prostorovém pásmu, když dveřmi úplně vzadu vstupuje služebná Zo (**obr. II.38**). Zeptá se, zda může jít večer tančit — a Suzanne nejenže prostřednictvím krátkého přátelského dotyku na paži přisvědčí, ale vzápětí ji dalším gestem zastaví (**obr. II.39**). Promluvoval titulky oznámí, že půjde tančit s ní.



Obr. II.38



Obr. II.39



Obr. II.40

Suzanne opět zvedne hlavu s širokým, lehce křečovitým úsměvem v roli kokety, která se vydává na další lov, vstříc dalšímu cyklu (obr. II.40).

Srovnání ČERTISKA a A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Srovnáme-li nyní obě první cívky těchto filmů, vystoupí ještě více do popředí silná alternativnost ve vztahu k herectví i jeho funkcím. ČERTISKO předkládá komplexní narativní konstrukci rozpohybovanou *psychologicky neurčovaným* herectvím, ať už stabilním v případě protagonistky, anebo proměnlivým v případě dalších postav. Oproti tomu ve filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ pozorujeme komplexní a *psychologicky určené* herectví, jež umožňuje poměrně prostá vyprávěcí konstrukce. Její přímočarost se nicméně ozvláštňuje tím, že nám psychologický cyklus odhaluje bez začátku — a my jsme tak nuceni *zpětně* hodnotově i psychologicky reinterpetovat již viděné.

Příznačné je, že relativní paralelnost těchto dvou filmů zůstává zachována i ve druhé cívce, stejně jako alternativnost zvolených řešení: protagonistka v převleku opouští ustavené prostředí a potkává se s osudovým mužským protipólem z jiného světa. Skrze novou roli, již přijme, (znovu)objeví vlastní emocionalitu... Ona různost tkví pochopitelně v inscenačním a hereckém uchopení.

Nepsychologické ČERTISKO rozvíjí *situaci*: protagonistka se v nové (mužské) roli dostává do neustálé přímé interakce, zatímco dosud takové přímé interakci mimo komunikaci s kolektivem svých přátel spíše unikala. Klíč k ní přitom tvoří ustavené motivy z první cívky (kotouly, plavání atd.), formulovatelné věci si postavy nesdělují nebo nejsou podstatné. Vnější tělesnost herectví Milady Haunerové, které je realizované skrze konkrétní fyzické úkony ve fikčním světě, nachází dynamický protipól ve zdůrazňované neobratnosti herectví A. V. Jarola-Jarolímka. Rodina Srpečkových už jen pasivně přihlíží: jejich intrikářství skončilo se zamčením Božky v jejím pokoji a krádeží oblečení, jež motivuje její převlečení se do mužského a přijetí alternativní identity. Vyvrcholení má pak podobu dvojitého, prakticky náhodného odhalení, dopovězení načrtnutých situací a uzavření cyklu.

Psychologicky uchopený film A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ spíše než situace rozvíjí *hodnoty a vnitřní konflikt* hrdinky, jakkoli narativně usnadněný rámcujícím střetem dvou subsvětů (buržoazní subsvět Suzanne a jejích přátel na jedné straně a subsvět podsvětí, reprezentovaný Zo a hlavně Willym, do něhož se Suzanne zamiluje), odlišných jak axiologicky jimi vyznávanými hodnotami, tak deonticky jejich přístupem k zákonu.⁵⁶⁾ Jinými slovy, drama se

56) K pojmům subsvětů srov. Radomír D. Kokeš, *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis 2016, s. 105–106. Pojem označuje oblast fikčního světa, jíž sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot. Pojmy *axiologický* a *deontický* přebírám od Lubomíra Doležela, který jimi vymezuje tzv. narativní modalitu odvozené od hodnotového

odehrává především v ní samotné. Osudový Willy se k ní sice vloupá s nožem, aby se pomstil, ale nedokáže to a kauzálně očekávatelné vyústění nenastane (závěr druhé cívky). Podobně se vzchopí žárlivý muž a vtrhne během vyvrcholení do putyky, v níž se schází sebranka kolem Willyho, ale k násilnému vyústění nedojde a kauzálně očekávatelné vyústění nenastane ani tentokrát (závěr třetí cívky). Jak bylo řečeno, konflikt je zakotven *především* uvnitř Suzanne, je veden mezi loajalitou k manželovi i společenské třídě a mezi vášní pocíťovanou k podsvětí a Willymu... reprezentovanému podobně dynamickým performativním protipólem, exaltovaně fyzickým a zejména ve výrazech tváře expresivním herectvím Václava Binovce, který gangstera Willyho ztvárňuje. Vyvrcholení má tudíž překvapivou podobu toliko jejího definitivního *rozhodnutí*.

Narativní funkce herectví a inscenování v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ. Analýza ČERTISKA se na jedné straně zaměřovala na *obecnější* aspekty herectví v sevřené cyklické osnově. Analýza snímku A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ na straně druhé vysvětlovala velmi *konkrétní* aspekty herectví v osnově, jež je určovaná vnitřní psychologickou konstrukcí i proměnou hlavní postavy. Závěrečný rozbor filmu UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ umožňuje naopak v rámci roku 1918 poukázat na ty funkce herectví, jež bychom mohli označit z hlediska dějin světové kinematografie za směřující k později *mezinárodně* čím dál preferovanějším klasickým normám. Herectví i inscenování je totiž v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ převážně podřízeno kauzálním požadavkům vyprávěného příběhu. Příběhu, jehož postavy jsou sice psychologicky motivované, leč nikoli psychologizované. Současně ale UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ vykazuje některé rysy, které tyto mezinárodní ambice vztahují zpět k českému prostředí. Zejména jde o proměnlivost některých postupů napříč scénami a zapojování prvků, které do systému usilujícího o vnitřní narativní soudržnost zavádějí aspekty stylistické nesoudržnosti.

Na povrchové úrovni i UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ odpovídá srovnatelné výstavbě třícívkové osnovy jako ČERTISKO či A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ. Soustředíme se přitom podobně jako výše na první cívku filmu, v rámci níž to ve vztahu k herectví a inscenování v UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ znamená důraz kladený na vnitřní pravidelnost při střídání prostředí, inscenování ve spíše delších záběrech v hloubce prostoru a dominantní hereckou pozici herečky v hlavní roli. Podstatná je nicméně vnitřní kauzální sevřenost cívky i celého systému filmu, přičemž vyprávění soustavně

- (a) sleduje linii rodícího se milostného vztahu hrdinky Sylvy a chudého učitele orientálních jazyků Jiřího (první třetina první cívky), který ovšem Sylvin bohatý otec nechce posvětit (druhá třetina první cívky);
- (b) zapojuje motiv otcova kariérního postupu na místo velvyslance v Turecku, jež do šesti měsíců vyžaduje znalost turečtiny, přičemž Sylviným zapříčiněním se neobjeví jiný vhodný pedagog než Jiří (konec třetí třetiny první cívky);
- (c) dvě paralelní motivické řady, které jsou okázale příčinně využity až v dalších cívkách: koupě klavíru hrajícího na Phonolu (v první třetině cívky) a antifeminista Papperstein v podání Ference Futuristy (před vyvrcholením první a třetí třetiny cívky).

nastavení fikčního světa (axiologická modalita) či jeho řádu, zakazujících nebo předepisujících norem (deontická modalita). Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 127–132.



Obr. III.01



Obr. III.02



Obr. III.03

Pozoruhodné je, že každá z těchto tří linií následuje v první cívce spíše odlišné herecké i obecněji inscenační volby. V případě milostné a kariérní linie je to znatelné zejména na různých modech *herectví* Olgy Rautenkranzové a na způsobech *inscenování herecké akce* v relativně *hlubokém prostoru*.

Ve scénách s otcem čerpá Olga Rautenkranzová z rejstříku performativních voleb bližšího onomu *histriónskému* pólu pojmové dvojice u Roberty Pearsonové. Rautenkranzová *coby* Sylva před otcem *hraje* jím očekávanou roli rozpustilé „diblíkovské“ dcerky, což se nicméně promítá do celkového pojetí postavy v těchto scénách.⁵⁷⁾ Zřetelně zapojuje kulturně zaužívané gestické zkratky a postoje, jako jsou zachmuřené hluboké přemýšlení či náhle se zjeví nápad reprezentovaný rozjasněným obličejem a zvednutou rukou se vztyčeným ukazovákem (**obr. III.01; III.02**). Nevyhýbá se čistě pantomimickým gestům, jako je hra na imaginární klavír, když svého otce žádá o jeho zakoupení (**obr. III.03**). A používá obecněji tanečnější styl při pohybu mizanscénou i při všeobecné hře s tělem, v němž je řada ornamentálních drobných pohybů rukou, poposedávání, úkoků, cupitání a úhybů. Všechny tyto aspekty mají zdůrazňovat soubor rysů asociujících rozpustilého rozmazleného diblíka, jehož rozmarům není otec schopen dlouhodobě vzdorovat — a představitel otce se tomu svým hereckým stylem i přizpůsobuje. Z hlediska inscenování do hloubky jde přitom říci, že jsou tyto scény v případě prostředí otcova salónu výrazně centralizované, při pohybech do hloubky převážně vertikální, hrají si s kontrasty vzdálenějších plánů a pracují s velkou měrou ostroty ve všech plánech (viz opět **obr. III.01**). Jinou formou kontrastu plánů v této linii dění je pak scéna na terase, kde je celá akce pro změnu potlačena do vzdálenějšího pásma mizanscény bez snahy o střih na bližší rámování (viz opět **obr. III.02**).⁵⁸⁾

Oproti tomu ve scénách s Jiřím (představovaným Quidem del Noce)⁵⁹⁾ hraje Rautenkranzová mnohem úsporněji, preferuje drobnější gesta a zapojuje subtilnější herecké prostředky jako návodné pohledy, jemné náklony hlavou, změny ve výrazech tváře či imitaci obvyčejného mluveného projevu. Takovému rejstříku odpovídá i její pohyb prostorem, kte-

57) V druhé cívce je pak Sylva donucena okolnostmi před otcem sehrát ještě úplně jinou roli, a to orientální Sulejmy.

58) Nelze v tom nicméně hledat inscenační zastaralost, nýbrž jde o jednoznačnou uměleckou volbu — v jiných částech osnovy se s nástřihy pracuje (viz analýza první scény níže), ostatně nástřihy najdeme i v předchozím díle Jana S. Kolára (POLYKARPOVO ZIMNÍ DOBRODRUŽSTVÍ, 1917), Olgy Rautenkranzové (KOZLONOH) i Karla Degla (z jeho kameramanské práce srov. PRAŽSTÍ ADAMITÉ, ale i jím režimovaný snímek O DĚVČICU ze stejného roku).

59) Podle vzpomínek Karla M. Klose šlo o italského herce z Tridentu. Karel M. Klos, Z dětských let českého filmu. *Československý filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 28, s. 2.



Obr. III.04



Obr. III.05

rý je prost drobných redundantních ornamentů a následuje spíše schémata spojovaná s hereckými volbami bližšími pólu *pravděpodobného* herectví. Ačkoli je přitom většina scén s Jiřím rovněž inscenována v delších hlubokých záběrech, některé důležité okamžiky jejich milostného vztahu jsou už v první cívce realizovány skrze bližší rámování s planimetrickým potlačováním prostorových plánů.⁶⁰⁾ Děje se tak buď doslova umístěním herců před fyzickou zástěnu (**obr. III.04**), nebo optickým potlačením vodítek prostorové hloubky, takže vzdálenější plány působí nezřetelně a jako jednolitá plocha, např. krajina s vodou a stromy během žádosti o ruku (**obr. III.05**). Z hlediska inscenování do hloubky lze pak tvrdit, že kombinují stranové až diagonální kompozice akcí v prostoru, různé plány jsou spíše komplexněji propojovány než stavěny do kontrastu a akce v popředí je často lehce rozostřena.⁶¹⁾

Jako konkrétní příklad herecké i inscenační subtilnosti milostné linie lze analyticky přiblížit hned první scénu filmu, která nám představí Sylvu, Jiřího i základ jejich vztahu. Odehrává se v knihovně, která je reprezentovaná stolkem vlevo ve středním plánu, za nímž muž vydává příchozím knihy, přičemž v zadním plánu je stolec s křesílký a scénu prostorově uzavírá květinová dekorace na stěně. Úhel snímání místnosti je lehce diagonální, takže dobře vidíme jak knihovnický stolec vlevo, tak křeslo na pravém okraji rámu — a zároveň mohou herci do scénického prostoru vcházet i z něj vycházet zprava po koberci, který vede ke knihovnickému stolku. Nikoli nepodstatné je i popředí reprezentované velkým proutěným křeslem vlevo, na nějž si sice nikdo nesedne, ale přesto vytváří nenápadnou distanci mezi popředím a herci v dalších plánech, kteří by si jinak při přesunech scénickým prostorem ve vztahu k objektivu kamery překáželi.⁶²⁾

60) K planimetrickému inscenování srov. David Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 168–169.

61) Na podobné problémy s ostrostí v popředí narazíme v českém filmu tohoto období častěji (např. *ŠÍLENÝ LÉKAŘ*, 1920), ale v tomto případě zaráží, že ve scénách u otce je popředí zaostřené bez problémů. David Bordwell v soukromé diskuzi po festivalové projekci *UČITELE* navrhl hypotézu, že tato neostrost mohla být i neotřelou snahou ještě více technicky odlišit styl ve scénách v salónu u otce a ve scénách v bytě u Jiřího. Tomu by ostatně napovídala i zjevná technická zdatnost Karla Degla. Srov. též následný text David Bordwell, *More Bologna Beauty*, 2018. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2018/06/27/more-bologna-bounty/>>, [cit. 1. 9. 2018]. Tamtéž naznačuje rovněž neortodoxnost středověkého a ostře vertikálního inscenování do hloubky ve scénách s otcem v salónu v porovnání s mezinárodními normami tohoto období.

62) Podle Johna Fullertona, který detailně zkoumal inscenování v 10. letech ve švédské kinematografii, jde o jedno z řešení problémů tzv. blokování, kdy herci blíže ke kameře zabírali velkou část obrazového prostoru, přičemž na herce a předměty dále od kamery nebylo vidět, čímž se filmové inscenování podle Fullertona i jím citovaných výpovědí tvůrců odlišovalo od divadelního. John Fullerton, *The Development of a System of Representation in Swedish Films, 1912–1920*. Nepublikovaná disertační práce. Norwich: University of East Anglia 1994, s. 224, obecněji k blokování jako inscenačnímu problému s. 222–225.

Nejdříve je ustavena instituce knihovny: v prvních vteřinách osnovy nějaký muž bere od knihovníka publikaci a usedá na křesílko vedle jeho stolku (**obr. III.06**), načež muž sedící naproti vpravo vstává, přejde ke knihovníkovi, převezme knihu, kývnutím poděkuje a odchází vpravo ze scénického prostoru (**obr. III.07**). A v tu chvíli přichází do rámu Jiří, pozdraví se s nedávno se usadivším mužem⁶³⁾ (**obr. III.08**) a dají se do řeči nad novinami, načež oba usedají do křesílek vpravo. A právě tehdy vchází do rámu rovněž Sylva v jasné bílých šatech, které silně kontrastují se spíše tmavším prostředím (**obr. III.09**). Během chůze jí upadne (zřejmě) bílý kapesník, čehož si všimne Jiří, kapesník zvedne (**obr. III.10**) — a během jejího vracení knihy a přebírání si knihy nové ji osloví (**obr. III.11**). Teprve nyní přichází první titulku: „Markýza Sylva se rozhodla přečíst všechny milostné romány na světě.“ Po titulku jsou oba snímáni *nástřihem* v polocelku: Sylva od Jiřího vděčně přebírá kapesník a její obličej je nasvícený (**obr. III.12**). Když si tedy Jiří nasadí klobouk a otočí se mimo rám, vidíme doslova i přeneseně rozzářený Sylvin výraz, lehké pootočení hlavou směrem od Jiřího a okouzlené milostné povzdechnutí (**obr. III.13**), jež je takto snadno interpretovatelné i díky citovanému prvnímu mezititulku.

Následuje odstřih na předchozí celkové rámování, ovšem s už jasně ustavenými vztahy: Jiří usedá zpět ke svému příteli do křesla a opět se věnují novinám, zatímco Sylva (s de-



Obr. III.06



Obr. III.07



Obr. III.08



Obr. III.09



Obr. III.10



Obr. III.11



Obr. III.12



Obr. III.13



Obr. III.14

63) Hraje ho sám spolu-režisér filmu Jan S. Kolár.



Obr. III.15



Obr. III.16



Obr. III.17



Obr. III.18



Obr. III.19



Obr. III.20

centně nasvíceným obličejem natolik, aby jí bylo i pod kloboukem vidět do tváře) si sedá do křesla naproti (**obr. III.14**). Je natočená spíše směrem k nám, díky čemuž je ještě zřetelnější letmý, ale výmluvný pohled směrem k Jiřímu — a lehké zdvihnutí ramen při dalším okouzleném nádechu a výdechu. Přichází knihovník s knihou, znovu následuje mezititulek „Její dvorní dodavatel — ústřední knihovna“, přičemž Sylva se sice užuž po knize natáhne, ale ruku stáhne a zadívá se opět směrem k Jiřímu. To vysvětlí další titulek „Pan Jiří z Algeri“. (Titulek měl být umístěn pravděpodobně o něco dříve, čímž by dávala její reakce ještě větší smysl — změna směru jejího pohledu byla zjevně motivována zazněním jména.) Následuje nástřih na polocelek, tentokrát na dvojici Jiřího a jeho kamaráda ve vášnivém rozhovoru vpravo nad novinami, takže ani jeden volání knihovníka nevnímá (**obr. III.15**).

Po *dalším* mezititulku „Pan Jiří z Algeri, učitel orientálních jazyků!“ se střihne na polocelek přímo volajícího knihovníka (**obr. III.16**), přičemž vpravo vidíme Sylvu opět se otočivší směrem k Jiřímu (**obr. III.17**). Je zařazen protizáběr na oba mladé muže v polocelku, z nichž kamarád volání tentokrát už zaznamená (**obr. III.18**). Krátce se pohledem otočí ke knihovníkovi a zpět k Jiřímu, jenž po upozornění vyběhne směrem ke stolku. Střihne se do protizáběru na knihovníka se Sylvou v pozadí, která se nad situací pousměje (**obr. III.19**).

Nyní se konečně vracíme do ustavujícího prvního celku, v němž si Jiří přebírá knihu (**obr. III.20**) a jeho kamarád vstává — a oba odcházejí vpravo po koberci do mimoobrazového prostoru, zatímco Sylva se dívá za nimi (**obr. III.21**). Jakmile odejdou, Sylva přátelsky štouchne do knihovníka a nakloní se k němu s deníčkem v ruce. Učiní tak s výmluvným pohledem směrem k odcházejícím mužům a krátkým gestem ukazováčkem (**obr. III.22**), přičemž s již otevřeným deníčkem otevírá ústa ve zjevné otázce na Jiřího. Knihovník se nakloní k Sylvě, bere do ruky lísteček ze stolu, oba se nad ním skloní, knihovník čte a Sylva jeho slova rovnou přepisuje (**obr. III.23**). Spokojeně zápisníček zavře, vstane, převeze si své knihy a vyráží vpravo po koberci stejným směrem jako oba pánové (**obr. III.24**).



Obr. III.21



Obr. III.22



Obr. III.23



Obr. III.24

Co z tohoto relativně detailního zachycení úvodní scény můžeme vyvodit? Zprv jde o ovládnutí i sebejisté používání analytické stříhové skladby v souladu s již ustavujícími se mezinárodními normami, a to nejen skrze jednoduché nástřihy po ose, nýbrž i prostřednictvím stále ještě ne zcela rozšířené techniky záběrů/protizáběrů. Analytická stříhová skladba tu byla pro tvůrce důležitá v zájmu jasného zprostředkování vodítek, jako jsou reakce postav užitím drobných gest nebo ustavení Jiřího identity i profese skrze opakované volání. To je navíc protizáběrem jasně přisouzeno knihovníkovi, který současně v ruce drží papírek, jenž je na konci scény využit jako nástroj definitivního potvrzení Sylvina zájmu o Jiřího. Analyticky pojatá montáž je ovšem v dalších částech filmu potlačována a rozvíjí se spíše možnosti inscenování v hloubce prostoru, snad i kvůli utváření silnějších paralel mezi jednotlivými liniemi. Teprve na konci se podobně sebejistě přistoupí ke křížovému stříhu a vedení napětí skrze kombinaci dění v různých prostorových rámcích.⁶⁴⁾

Zadruhé tato úvodní scéna ustavila nejen Jiřího a jeho práci, ale zejména Sylvu coby cílevědomou postavu schopnou řešit problémy i jakožto náhle se zamilovavší dívku se slabostí pro milostné romány. Zatřetí pak scéna reprezentuje příklad herectví spoléhajícího naprosto minimálně na piktoriální prostředky, případně jen skrze velmi drobné náznaky konvenčních reakcí jako zamilované nádechy. Rautenkranzová hraje Sylvu prostřednictvím krátkých pohledů, letmých úsměvů a minimálních gest jako jemné pozvednutí ukazováčku. Všechny tyto prostředky spojené s milostnou linií tak stojí ve zjevně záměrném kontrastu k hereckým i inscenačním prostředkům využitým hned v následující scéně s otcem v salónu, v níž si Sylva vyžádá klavír.

Tím se v rámci první cívky dostávám ke zdánlivě vedlejším motivům, jejichž přítomnost lze kompozičně zdůvodnit až zpětně, respektive jejich funkce v první cívce vychází v plné míře najevo až během cívek následujících. Prvním je instalování nového klavíru a Sylvino nenápadné vložení Phonoly s „naprogramovanou“ skladbou pro klavír, což se

64) V této souvislosti srov. M. Kos, *První z vypravěčů*, s. 14–16.



Obr. III.25



Obr. III.26



Obr. III.27



Obr. III.28



Obr. III.29



Obr. III.30

nakonec stane základem vyvrcholení snímku v poslední cívce. Druhým je motiv excentrického antifeministy Pappersteina, který na Sylvu narazí před Jiřího domem. Je jí okamžitě okouzlen (těsně před koncem první třetiny cívky v šesté scéně), takže si na ni při svém dalším vstupu do osnovy počíhá tamtéž s fotoaparátem a vyfotografuje ji (těsně před koncem poslední třetiny cívky ve dvanácté scéně). Oba zmíněné motivy jsou ke všemu realizovány stylisticky spíše výstředními prostředky, které na dané motivy nejen narativně upozorňují, ale zároveň nás navádějí, abychom je drželi v povědomí.

Scéna s instalováním klavíru vykazuje precizní práci s inscenováním herců v hlubokém prostoru a vedením naší pozornosti mezi jednotlivými prvky v různých plánech a v různém rytmu. Nejdříve je v centru zájmu klavír, jenž dominuje pozadí v jinak vyprázdněném centru rámu s přihlížející Sylvou (**obr. III.25**). Ovšem poté se Sylva přesune do popředí a věnuje pozornost záhadné krabici na stole (**obr. III.26**), načež se ležérně posadí a sleduje služebnictvo jakoby nic (**obr. III.27**). Aby jasně vyplynul vztah mezi klavírem a krabicí, přesune se Sylva doprava a centrum rámu ovládnou diagonálně oba předměty (**obr. III.28**). Muž u klavíru je totiž tváří odvrácený a frontálně komponovaní pánové nevykazují žádnou aktivitu, když čekají na Sylvu, až vytáhne peníze. Po zaplacení služebným odcházejí, na což Sylva čekala, protože se za nimi spiklenecky otočí s rukou na krabici (**obr. III.29**). Ironické je, že důležitá je nakonec menší krabice, z níž Sylva vytáhne Phonolu (**obr. III.30**) a běží ke klavíru (**obr. III.31**). A právě tehdy se vzorec inscenování ve velkém celku v hloubce scénického prostoru náhle přeruší, a sice nečekaným nástřihem *na detail*, když Sylva vkládá Phonolu do vnitřního mechanismu klavíru (**obr. III.32–33**), přičemž Phonola je navíc označena mezititulkem za „Sylvina spojence“. V čem? V obelhání otce, přičemž první třetina druhé cívky tento motiv i výrazný nástřih *dovnitř klavíru* ještě jednou připomene — a zároveň zdůrazní, že Sylvin otec o Phonole opravdu *neví*, aby ve třetí cívce mohlo být motivu jednoznačně kauzálně využito.

Rovněž Papperstein je realizován jako stylisticky excesivní prvek, a to skrze okázale sebestředné herectví Ference Futuristy, který se pitvoří, přehnaně gestikuluje a především



Obr. III.31



Obr. III.32



Obr. III.33



Obr. III.34

komunikuje s objektivem kamery (**obr. III.34**). Plní totiž rytmickou funkci v osnově, do níž vstupuje opakovaně před nějakým klíčovým okamžikem — a slouží coby průběžný vtip využitý i v úplném závěru. Především ale vnáší do procesu vyprávění prvek napětí: mohl by prozradit, že Sylva tajně dochází za Jiřím, a dokonce skrze svou fotografii vyvolá ve druhé cívce otcovo podezření. Ačkoli je tedy Futuristova sebeuvědomělá performance ve stylistických souvislostech *UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* jako filmařské rozhodnutí překvapivá a coby postup spíše výjimečná, nejde o svévolné rozrušení osnovy a odpovídá načrtnutým normám systémové vnitřní výstavby.⁶⁵⁾

Závěrečné poznámky

Porovnáme-li funkce herectví v *UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ* s funkcemi herectví v *ČERTISKU* i *A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ*, uvidíme třetí alternativu práce s herectvím a inscenováním ve vztahu k zastřešujícím formám těchto děl v rámci jednoho výrobního roku. Všechny tři filmy se nakonec dostaly do kin a všechny tři reprezentovaly vlivnější dobové výroby, protože nešlo o takřkajíc filmové jepice, které by představovaly v dobových souvislostech pouhou výstřednost s minimálním napojením na trh. Přesto ale nelze o těchto filmech říci, že by třeba jen na úrovni herectví a inscenování směřovaly k nějakému konsenzu

65) Ferenc Futurista byl navíc propagován jako hvězda filmu. Měl svoje místo v úvodních titulcích, ale byl tak reflektován i v dobovém oborovém tisku. V souvislosti s jeho účinkováním u Weteby se například v *Kině* v roce 1919 v přehledovém (oslavném) článku o československém filmu psalo: „Vedle výše uvedené herečky [Suzanne Marville] získala výroba skvělou atrakci v osobě nejpůvodnějšího českého excentrika Ference Futuristy, který svojí groteskní komikou silně připomíná amerického Ch. Chaplina. Veselohry sehané jím znamenají zcela nový typ české filmové veselohry a dojdou jistě všeobecné obliby.“ O pár řádů dále se nicméně píše i o tom, že Futurista se poprvé na plátně objevil právě v *UČITELI ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ*. Dr. B. Dravel [A. V. Ludvík], Československý film. *Kino: orgán syndikátu filmových autorů* 1, 1919, č. 4–5, s. 8.

uměleckých řešení. Provedl jsem analytický synchronní řez s minimálními diachronními ambicemi, jenž přinesl jedno důležité zjištění: *souběžnost* nabízených souborů integrovaných uměleckých voleb, které pochopitelně komunikovaly s širšími sety nabízených estetických norem, a to jak horizontálně (odkud si vypůjčovaly), tak vertikálně (na co navazovaly). Soudě z provedených analýz nelze říci, že by tyto tři filmy narativně, inscenačně i herecky usilovaly o tytéž účinky — a že jednomu, druhému či třetímu se jich dařilo dosahovat efektivněji než ostatním. Ne, tvoří naopak vzájemné *alternativy*.

ČERTISKO pravděpodobně jako jediné čerpalo z obecnějších uměleckých zkušeností z tvorby fikčních hraných filmů, jichž filmaři v českých zemích nabyli před rokem 1915 a které stavěly na cyklicky vybudovaném rozvíjení situací skrze epizody a herectví se jim účelně podřizovalo a přizpůsobovalo. Ačkoli se později vytratily některé ČERTISKEM uplatňované techniky, v konkrétním *kulturně specifickém prostředí* se odehrávající relativně uzavřený *cyklus* a relativně samostatná *epizoda* jako prostředky rozvíjení filmového vyprávění zůstaly důležitým zdrojem uměleckých řešení i pro pozdější filmy.

V případě filmu A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ se můžeme dohadovat, že zřejmě čerpal z estetických norem dílem dánských, ale především německých filmových melodramat.⁶⁶⁾ Jeho těžiště ale stojí právě v herectví, soustavně vytvářeném hvězdném obraze a působivé proměnlivosti Suzanne Marwille, která ve většině pozdějších filmů Wetebu představovala určující osu vývoje. Kolem této osy se teprve strukturovaly vlastnosti tu komplexních, tu velmi situačních narativních osnov, jež čerpaly z řady různých tradic, různých žánrů a s různou měrou důrazu na příběh. Marwille přitom i nadále střídala různé mody herectví, a to nezávisle na vývojových trajektoriích narýsovaných zahraničními badateli: PLAMENY ŽIVOTA (1920), IRČIN ROMÁNEK I (1921), ČERNÍ MYSLIVCI či ADAM A EVA (1922).

A nakonec UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ postavil herectví do jedné z mnoha funkcí vystavěného filmového systému, který zcela vědomě následoval estetické normy dánského filmu. Představoval přitom pouze první z řady asi nejsoustavnější *mezinárodně* vystavěných českých filmů, jež natáčela filmařská komunita sročená kolem Jana S. Kolára a Karla Lamače. Její hlavní hereckou hvězdou se nicméně nestala Olga Rautenkranzová, nýbrž o rok později Anny Ondráková.

Jestli tedy můžeme ČERTISKO, A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ a UČITELE ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ na nějakou osu z hlediska výše vysvětlovaných vlastností postavit, zdá se jí být míra ochoty i míra samotné ambice natáčet fikční filmy určené i srozumitelné pro mezinárodní trh, bez ohledu na výsledné úspěchy. Je proto na místě se ptát, nakolik plausibilním se ukáže uvažovat o nich rovněž v diachronní perspektivě právě jako o vzájemně si minimálně konkurujících balících estetických norem, jež jsou preferované po různě dlouhá období ve vztahu k různým trsům filmařských ambicí. Jen s vážnými pochybnostmi je však dostaneme do jednotné vývojové rovnice od jedné dominující estetické normy k jiné, jež by byla ekvivalentní procesům předání typu *pantomimické herectví* / *realistické herectví*, *histrion-*

66) Třebaže film byl podle databáze *Filmového Brna* přinejmenším v Brně uvedený až po natočení A VÁŠEŇ VÍTĚZÍ, střetem dvou prostředí, hrdinkou zakotvenou mezi dvěma (sub)světy i způsobem inscenování hospodských scén mi Binovcův snímek připomněl řadu řešení z německého snímku ČERNÁ LOU (1917). Srov. *Filmové Brno*. Dostupné online: <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=6582/>>, [cit. 1. 9. 2018].

ské herectví / pravděpodobné herectví, piktorální herectví / naturalistické herectví, tableau inscenování / kontinuální střihová skladba, která by byla zkonstruována poetologickými badateli na případech větších zahraničních kinematografií. Zůstává přitom otázkou, zda výzkum dosavadních dějin stylu české kinematografie vůbec filmovým historikům takovou operaci umožní. Jinak řečeno, je velkou neznámou, zda v nich kdy dostanou příležitost prokazatelně rozpoznat podobné předání si vlivu mezi dvěma po sobě jdoucími, všeobecně dominujícími estetickými standardy, a to zdaleka nejen ve vztahu k herectví.⁶⁷⁾

Radomír D. Kokeš

Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a zákonitosti výstavby velmi dlouhých filmů. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje a průběžně doplňuje svou filmovou databázi *Počítadlo filmových záběrů* (douglaskokes.cz/pdz) — a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016), přičemž jeho poslední rozsáhlejší prací je studie o ozvlášťujících funkcích tzv. spirálového narativu v americké populární audiovizí „Spirála coby inovativní schéma filmového vyprávění“ (*Bohemi-ca Litteraria*, 2/2018). (Kontakt: douglas.kokes@gmail.com)

Filmografie:

A vášně vítězí (Václav Binovec, 1918), *Adam a Eva* (Václav Binovec, 1922), *Ahasver* (Jaroslav Kvapil, 1915), *Assunta Spina* (Francesca Bertini, Gustavo Serena, 1915), *Bestie* (Aleksander Hertz, 1915), *Čaroděj* (Antonín Fencel, 1918), *Černá Loo* (Die Schwarze Loo; Max Mack, 1917), *Černí myslivci* (Václav Binovec, 1921), *Čertisko* (Jan Arnold Palouš, 1918), *České hrady a zámky* (Karel Hašler, 1914), *Dáma s kaméliemi* (La dame aux camélias; André Calmettes, Louis Mercanton, Henri Pouctal, 1912), *Démon rodu Halkenů* (Václav Binovec, 1918), *The Dream Lady* (Elsie Jane Wilson, 1918), *The Dumb Girl of Portici* (Phillips Smalley, Lois Weber, 1916), *Irčin román I* (Václav Binovec, 1921), *Irčin románek* (Karel Hašler, 1936), *Konec milování* (Max Urban, 1913), *Kozlonoh* (Olga Rautenkranzová, 1918), *Kříž u potoka* (Jan Stanislav Kolár, 1921), *Lakomství — Utrpení Marie Loriny* (Lavarizia; Gustavo Serena, 1918), *Lásky tanečnice* (August Blom, 1911), *Little Eve Edgerton* (Robert Z. Leonard, 1916), *The Little White Savage* (Paul Powell, 1919), *The Love Swindle* (John Francis Dillon, 1918), *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), *Macocha* (Antonín Fencel, 1919), *Madame Tallien* (Enrico Guazzoni, Mario Caserini, 1916), *Malombra* (Carmine Gallone, 1917), *La memoria dell'altro* (Alberto Degli Abbatì, 1914), *Na pomoc dohodě* (Gabriel Hart, 1918), *Noční děs* (Jan Arnold Palouš, 1914), *O děvčicu* (Karel Degl, Josef Folprecht, 1918), *Od stupně ke stupni*

67) Za komentáře a diskuzi k tomuto textu děkuji zejména Petru Szczepanikovi, dále Jiřímu Angerovi, Jaromíru Blažejovskému, Lucii Česálkové, Davidu Drozdovi, Šárce Gmíterkové a Jance Kokešové, stejně jako podnětům vzešlým z posudkového řízení. Národnímu filmovému archivu (zejména pak Matěji Strnadovi) mnohokrát děkuji za poskytnutí existujících digitálních kopií českých němých filmů k detailní analýze, jakkoli této pochopitelně předcházelo zhlédnutí všech dochovaných snímků z pásu v projekční místnosti archivu na Malešické. Stejně tak jsem Národnímu filmovému archivu vděčen za množství filmových okének, jež byly v této studii citovány.

(Afgrunden; Urban Gad, 1910), *Ošálená komtesa Zuzana* (Václav Binovec, 1918), *Plameny života (Ráj a peklo bohémy)* (Václav Binovec, 1920), *Polykarpovo zimní dobrodružství* (Jan S. Kolár, 1917), *Pražští adamité* (Antonín Fencel, 1917), *Princezna z chalupy* (Jan Arnold Palouš, 1918), *Pro peníze* (Antonín Pech, 1912), *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia, 1915), *Srdce za písničku* (Karel Hašler, 1933), *Šestnáctiletá* (Jan Arnold Palouš, 1918), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Tulák / Silnice bílá přede mnou* (1925), *Učitel orientálních jazyků* (Jan Stanislav Kolár, Olga Rautenkranzová, 1918), *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencel, 1916), *Zlomený květ* (Broken Blossoms; D. W. Griffith, 1919), *Zub za zub* (Antonín Pech, 1913).

SUMMARY

Film Acting, Czech Silent Cinema, and Questions of Film Style Research

Radomír D. Kokeš

This article focuses on formally analytical research of film acting and raises two questions. (1) To what degree it is a feasible approach towards film acting outline and how does it explain the continuities and discontinuities of a stylistic history of Czech silent cinema till 1922? (2) To what degree such aim is or is not attainable with the help of existing knowledge in the field of international film style historiography? In its first part, this study follows top-down argumentation. It reflects the already existing interpretative frameworks associated with the early history of film acting, mainly in large foreign cinemas (for example the American and the French). These are related to the cinematic practices of Czech cinema in this particular era on one side, and the constructive principles of preserved Czech films from the late teens and early 1920s on the other. Instead of mechanically identifying the similar or even the same features, this article attempts to critically examine the validity, usability and explanatory value of these interpretative frameworks vis-à-vis the stylistic history of Czech cinema. The second part of this article reverses the previous process of the argumentation as it moves from the bottom to the top. It focuses on a thorough stylistic and narrative analysis of particular Czech films on the background of identified period filmmaking practices in Czech cinema. The article thus offers a synchronic explanation of certain stylistic aspects of a one year of Czech film production (1918) and discusses three three-reels films with a strong female protagonist: *Čertisko* (The Little Rascal), *A vášně vítězí* (And the Passion Triumphs), and *Učitel orientálních jazyků* (The Oriental Languages' Teacher). In connection with these films, the article analyzes the principles of the acting techniques, explores the questions of cinematic staging and, above all, explains their functions in particular film works, which are compared one to another and put in a broader historical context.

key words: film acting, (inter)national history of film style, Czech silent cinema, poetics of cinema, film analysis

klíčová slova: filmové herectví, (mezi)národní dějiny filmového stylu, česká němá kinematografie, poetika filmu, rozbor filmu