Tomáš Gruntorád

Škola základ života

Protiklady se přitahují

Domácí publikace zpracovávající život a dílo režiséra Martina Friče mají od vzniku fričovské monografie Jany Stefanové z roku 1966 tendenci poskytovat na Fričovu kariéru ucelený pohled, případně reprodukovat stále stejné či přinášet nové historky, citáty a mýty spojené s Fričovou osobou a vznikem jeho děl.[1)] V přítomné stati se pokusíme filmograficky vyjmenovávací, popularizační či čistě bulvární přístup k Fričovi překročit směrem k detailní analýze jednoho jeho díla. Volíme film Škola základ života z roku 1938, neboť syntetizuje řadu specifických Fričových tvůrčích postupů, jež se v jeho v dřívější tvorbě objevovaly většinou osamoceně — například časoprostorově i žánrově „falešné" úvodní scény nutící diváka vytvářet si mylné hypotézy o budoucím vývoji příběhu, práci s montážními sekvencemi a okázalými střihovými postupy či funkční spojování vícera mezinárodních stylistických trendů do jednotné, koherentní formy. Jedním z cílů naší analýzy bude tedy načrtnout mapu stylistických pravidelností Fričovy tvůrčí poetiky 30. let na příkladu filmu, který zahrnuje většinu z nich.

Naším hlavním cílem bude zodpovědět otázku, čím je Škola základ života konvenční a čím naopak netradiční ve vztahu ke dvěma jejím kontextuálním pozadím — budeme tento film vztahovat nejen k dalším Fričovým dílům ze 30. let, ale především k tzv. klasickému narativnímu modu (jak jej definuje David Bordwell[2)]). Od konvencí obou těchto produkčních kategorií se Škola základ života do jisté míry odchyluje a vnáší do nich estetické ozvláštnění.

---

1) Srov. Jana Stefanová, *Martin Frič a jeho filmy*. Praha: Státní nakladatelství 1966; Luboš Bartošek, *Národní umělec Martin Frič*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1982; Pavel Taussig, *Filmový smích Martina Friče*. Praha: Český filmový ústav 1992; Rudolf Mihola, *…byl to gigant: Martin Frič & jeho filmy*. Praha: Petrklíč 2005; Čestmír Vašák – Bedřich Zelenka, *Kristián: Cesta do historie*. Praha: XYZ 2005; Miloš Fiala, *Martin Frič. Muž, který rozdával smích*. Čechtice: BVD 2008; Ivan Klimeš (ed.), *Ej, bogatýre Makoviči obrazotvorče…* Praha: NFA 2014.

2) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 156–204.

V naší analýze budeme vysvětlovat: 1) jak film na narativní i stylistické úrovni prezentuje fikční svět[3] se dvěma protikladnými subsvěty[4] (studentským a učitelským), které jsou vtahovány do konfrontací skrze čtveřici prostředníků mezi nimi; 2) jak film na úrovních vyprávění i stylu syntetizuje do jednotného celku konvence dvou různých narativních modů popsaných Davidem Bordwellem (klasického a historicko-materialistického) a tří mezinárodních poetik (klasického stylu, sovětské montážní školy a francouzského impresionismu); 3) že jednota filmu je založena na dominantním konstrukčním principu spojování protikladů — dialektickém střetu nepřátelských subsvětů, nejednotných narativních systémů a nejednotných kompozičních postupů. Pozornost budeme věnovat nejprve fázi vývoje námětu, který si z počáteční podoby zábavných novinových fejetonů prošel několikerou adaptační odyseou do výsledné podoby tragikomického filmu s politickými komentáři a sociálně-kritickými akcenty.

I. Prekompoziční prvky[5]

Škola základ života představuje běžný případ produkční praxe české meziválečné kinematografie, jejíž komerční úspěch do značné míry těžil ze strategie adaptování masově oblíbených námětů putujících z jedné mediální platformy do druhé.[6] Autor námětu Jaroslav Žák psal nejprve fejetony inspirované vlastní praxí středoškolského učitele pro nedělní vydání *Českého slova*. Tyto fejetony vyšly roku 1937 knižně pod názvem *Študáci a kantoři — přírodopisná studie*.[7] Po deseti vydáních byli *Študáci a kantoři* ještě téhož roku Žákem převedeni do formy divadelního libreta s názvem *Škola základ života*, které 31. srpna 1937 v premiéře uvedlo divadlo D 38 v režii Emila Františka Buriana.[8] Práva na filmovou adaptaci, jejímž základem měla být jevištní verze námětu, zakoupila společnost Universum Film AG (Ufa) především na základě velkého úspěchu divadelní hry.[9] První

3) Fikčním světem rozumíme „časoprostor utvářený dílem, […] zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představující tematickou úroveň díla". Srov. Radomír D. K o k e š , *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita Brno 2015, s. 41.

4) Subsvět je „oblast fikčního světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot". Srov. Radomír D. K o k e š , *Rozbor filmu*, s. 42.

5) Prekompoziční faktory ovlivňují dílo před jeho vlastní realizací (např. žánrová klišé či okolnosti produkčního procesu). Srov. David B o r d w e l l , Historical Poetics of Cinema. In: R. Barton P a l m e r , *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press 1989, s. 376.

6) Typickým příkladem je provázání literární, divadelní a kinematografické sféry v případě adaptací námětů „červené knihovny", srov. Dagmar M o c n á , „Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Iluminace* 7, 1995, č. 2, s. 53–100.

7) Jaroslav Ž á k , *Študáci a kantoři — přírodopisná studie*. Praha: Alois Srdce 1937.

8) Jaroslav Ž á k , *Škola základ života. Hra ze života študáků a kantorů o 22 obrazech*. Plzeň: Maják 1937.

9) Jaroslav Ž á k , Filmuje se „Škola základ života". *Kinorevue* 5, 1938, č. 5 (21. 9.), s. 87; Študáci a kantoři. *Ahoj* 6, 1938, č. 37 (10. 9.), s. 4. Inscenace v Burianově divadle dosáhla 170 repríz, což vedlo k šíření hry na scény dalších měst. V Plzni, Ostravě a v Brně měla hra takový ohlas, že cenzura zakázala středoškolské mládeži přístup na představení, což předjímalo problémy, s nimiž se měla později potýkat filmová, a tedy na mnohem širší masy orientovaná forma prezentace tohoto námětu; srov. H a n a B u r e š o v á , Škola základ života v Městském divadle Brno. Online: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=22294>, [cit. 29. 11. 2016].

verze scénáře filmu Škola základ života tedy vznikla až jako čtvrtá fáze zpracování Žákových fejetonů ze školního prostředí.

Žák ve své knize fejetonů *Študáci a kantoři* jednotlivé kapitoly-výjevy z učeben nijak narativně nepropojuje. Jedná se o čistě typologizující útvar, popisující jednotlivé typy osob vyskytujících se běžně ve školním prostředí („špŕťáci", „primusové", „básníci" apod.), jako by šlo o entomologické ohledávání biologických druhů v jejich přirozeném prostředí. Žák tedy ve volné epizodické struktuře popisuje zkušenosti a pohyb tzv. kolektivního hrdiny v určitém sociálním prostoru.[10] Fričův výsledný film přejal ze *Študáků a kantorů* právě epizodickou rozvolněnost a kolektivní pojetí hrdiny ve smyslu typických zástupců dvou subsvětů učitelů a studentů. Kauzálními liniemi hotový film provázal až v dalších fázích adaptování námětu profesionální scenárista Václav Wasserman.

Divadelní hra *Škola základ života* (1937) a scénář Jaroslava Žáka (březen 1938)

V divadelní hře *Škola základ života* sjednotil Žák tříšť svých fejetonistických mikronarativů do příběhu konfliktu subsvětů studentů a učitelů, kdy učitelé usilují o vyloučení žáka Benetky z ústavu za jeho kritickou slohovou práci o poměrech na gymnáziu. Ve hře již nalezneme přesné předobrazy postav z Fričova filmu, oproti němu však hra mnohem explicitněji reaguje na expanzi nacismu. Fungování konzervativní školní instituce připomíná sociální realitu ve státech následujících totalitní uspořádání: ve škole se udává, vydírá z mocenských pozic, politicky stratifikuje a selektují se zde osoby a vlivy, jimiž mají být usměrňováni dospívající členové společnosti. Příklad postoje postav k protinacistické *Válce s mloky* (1936) Karla Čapka ozřejmuje ideologickou profilaci postav učitelů — franštinář a knihovník Cafourek (v pozdějších fázích námětu přejmenovaný na Bartoše) vede studenty při výběru literatury k demokratické tradici, což jsou pro většinu sboru v době Hitlerova rozmachu nepřijatelné hodnoty:

> Kolísko: Upozorňuji, pane řediteli, že v úloze onoho ničemy jsem zjistil stopy četby, která jistě měla vliv na jeho mravní úpadek. Psal tam něco o mlocích a takové věci. Já nechci nikoho jmenovat, ale [kazatelským hlasem] ten, kdo žákům takové knihy půjčuje, je spoluodpovědný za tyto smutné zjevy.
> Ředitel: Dobře, že mi to připomínáte. Tahle ožehavá otázka mi už dávno tane na mysli. Byl bych velmi rád, kdybyste se příštího roku ujal žákovské knihovny […]. Pan kolega se jistě rád zbaví nepříjemné práce. Ostatně, je ještě mlád, a snad bude lépe, když povede knihovnu někdo ze starších, zkušenějších pánů.[11]

10) Kolektivní hrdina představuje pojetí postavy, u níž není podstatná její unikátní osobitost a psychologická dimenze, ale spíše příslušnost k určité sociální skupině, dějinné epoše, prostředí apod. Dle marxistického chápání člověka-třídního příslušníka je kolektivní hrdina spíše buňkou třídně či ideologicky definovaného těla. Typické užití kolektivního pojetí hrdiny nalezneme v sovětských filmech 20. a 30. let. Srov. David Bordwell, c. d., s. 234–273.

11) Jaroslav Žák, *Škola základ života. Hra ze života študáků a kantorů o 22 obrazech*. Plzeň: Maják 1937, s. 42.

Zápas subsvětů studentstva a učitelstva připomíná ve hře tvrdý ideologický antagonismus, kdy je většina učitelů stylizována do rolí členů vyšetřovacího komanda, pronášejících ke studentům repliky typu: „Vy nejste žádní barbaři, vy jste holota! Žádná holota, jste nemyslící chátra!“[12] Kladné (studentské) postavy se naopak vyznačují humanistickou optikou, přemýšlejí o spáse světa, jakkoli jsou jejich vize utopické. Například dialog o „plynu míru“ připomíná Čapkovu *Bílou nemoc* (1937), kde jsou demokratické i nacistické ideje připodobněny jakožto nemoc a protijed k chemickým sloučeninám.[13] Hru *Škola základ života* můžeme pro explicitně kritické podobenství dvou soupeřících ideologií zařadit mezi politicky angažovaná díla, přestože si politické narážky stále udržují komediální tón. Ve výsledném Fričově filmu se motivy atavismu a z něho pramenící příklon k totalitním principům moci uvnitř vzdělávací instituce objevují pouze na implicitní úrovni. Explicitně politické repliky musely být z filmu vystřiženy[14] a postavy v něm nevedou žádné z výše citovaných dialogů.

Při psaní první verze filmového scénáře k filmu Škola základ života se Jaroslav Žák řídil úspěchem divadelní hry — ponechal ve scénáři všechny dialogy a situace, které se setkaly s příznivou odezvou u publika. Zachoval studentský slang, jímž byly v jevištní verzi bohatě prodchnuty dialogy nejen mezi studenty, ale i mezi učiteli, a jehož užívání se stalo klíčem k vnitřní identifikaci postav s učitelským či studentským subsvětem. Důležitá byla Žákova vize stvořit „kolektivní český film [film s kolektivním hrdinou], bez tak zvaného děje, protože hra ‚*Škola základ života*‘ je tak nabita akcí, že konvenční děj je úplně zbytečný“.[15] V autorské explikaci se Žák předem distancuje od filmové verze, pokud bude prezentovat „příběh mladých srdcí s happyendem a plynoucími obláčky“,[16] a nikoli snahu vystihnout věrně středoškolské prostředí. Žákův literární styl (orientovaný v případě látky *Škola základ života* na epizodicky strukturovaný sled samostatných scén nepropojených kauzálně) tím odporoval tehdejší normě filmové scenáristiky produkovat narativy[17] kauzálně provázané. Tuto verzi scénáře předal Žák Martinu Fričovi coby svoji scenáristickou prvotinu k úpravám, které Žák předem očekával: „Udělal jsem to raději delší a nechal tam všechny dialogy, které měly na jevišti úspěch. Škrtat se může vždycky, tak ať máte hodně materiálu.“[18] Proti vzniku filmu dle Žákova scénáře však protestovala školská místa, jelikož předjímala, že publikum by nalezlo zalíbení v zesměšňování učitelské důstojnosti

12) Tamtéž, s. 9.

13) Čuřil: „Poslechni, Jindro, ty jsi takový chemický fenomén; mohl bys vynalézt nějaký plyn, který by se pustil na nepřítele, nepřátelé by zblbli a nechali se zajmout.“ — Benetka: „To já vynaleznu úplně ďábelský plyn. Jakmile se pustí na nepřátele, začnou mluvit česky a budou z nich Čechoslováci. Načež bude po válce.“ — Holous: „Báječný. Vynalezni to hned a rozfofruj to po zeměkouli, aby vymizely cizí jazyky.“ Tamtéž, s. 74.

14) Jediným cenzurním zásahem proti filmu bylo nařízení vypustit krátký dialog mezi Holousem a Benetkou ohledně sportovního fanouškovství, kdy první praví: „Samo sebou sympatizuji se Spartou, poněvadž je to proletářský klub“ a druhý odpovídá: „Žvaníš nesmysly, protože nějací profesionálové mají červená trička, hned je zařadíš mezi proletáře.“ Viz Cenzurní spis filmu Škola základ života, Národní archiv (NA), f. CSK/MV-FC, k. 202, inv. č. 1304.

15) Jaroslav Žák, Filmuje se „Škola základ života“. *Kinorevue* 5, 1938, č. 5 (21. 9.), s. 87.

16) Tamtéž.

17) Narativem rozumíme kauzální řetězec událostí, odehrávající se v čase a prostoru. Na rozdíl od narace coby procesu vyprávění jde tedy o konkrétní sumu dílem prezentovaných událostí vztahujících se k sobě na základě příčiny a následku. Srov. David Bordwell, c. d., s. xi.

18) M. Fiala, c. d., s. 151–152. První dopis Žáka Fričovi z března 1938.

a v kritice konzervativní instituce střední školy, v níž dosud převládaly prvorepublikové manýry: rakousko-uherský dril a povýšenost kantorů.[19)]

První verze scénáře Václava Wassermana (květen 1938)

V knihovně Národního filmového archivu jsou uloženy dvě verze technického scénáře podepsané Václavem Wassermanem, které Žákovo libreto podstatně přepracovávají. Všudypřítomný studentský slang nahradila zcela spisovná čeština a Žákovu vizi kolektivního filmu zčásti narušilo zapojení tradičních kauzálních linií vývoje milostného vztahu a pátrání po autorovi studentského časopisu *Řev septimy*. Jisté prvky filmu s kolektivním hrdinou však Wasserman zachoval: epizodickou strukturu a nepřítomnost jednoznačně dominantního hrdiny. Žánrově budí první Wassermanova verze dojem nikoli „satyrické komedie", jak stojí v podtitulu scénáře, ale spíše těžkého, fatalistického sociálního dramatu. Stěžejním tématem této verze příběhu byl kontrast mezi chudými a bohatými společenskými třídami, přičemž škola sehrávala roli prostředí, v němž se obě materiálně definované vrstvy střetávaly.

Základ konfliktu mezi učiteli a studenty připomínal třídní boj, nikoli boj generační. Postavy více než o studentské duši či problematice správného vychovatele mládeže diskutují o sociální nespravedlnosti a nelehkých životních podmínkách, děti s dvěma chleby k svačině se dělí s dětmi, které nemají svačinu žádnou,[20)] a nezaměstnaný dělník si prohlíží revolver při rozvaze, jak „udělat konec tomu našemu živoření".[21)]

Ve Fričově výsledném filmu spíše latentní atmosféra protekcionářství je v této verzi scénáře explicitním a klíčovým rysem sociální nerovnosti. Když se do školy přichází ptát továrník Krhounek na svého syna, který celá léta před příchodem nové učitelky Lachoutové studoval s výborným prospěchem, zjišťuje, že Krhounek nemá podle Lachoutové dosti inteligence k chápání látky. Učitelé, kteří Krhounka vždy hodnotili na výbornou, se vyjadřují o Lachoutové jako o nezkušené a neschopné, načež ředitel Lachoutovou zastrašuje konstatováním: „Nechci na vás činit žádný nátlak, chraň Bůh, ale on není slabý v zeměpisu!"[22)] Učiteli opečovávaným studentem je i Čuřil, jehož zálibu chodit do biografu na zakázané filmy ředitel kvituje s ohledem na fakt, že jde o syna z „dobré rodiny", a proto by se neslušelo jej trestat přísně.[23)] Fričův výsledný film přímočaré narážky o příčinách sociální nerovnosti ve školství zcela vypouští.

Hlavní milostná linie se soustředí kolem vztahu učitelů Bartoše a Lachoutové. Tento vztah je založený čistě na sociálním cítění Bartoše s Lachoutovou, již scénář charakterizu-

19) Bonusový materiál *Slovo historika Pavla Taussiga* in Škola základ života (film na DVD). Distribuce Filmexport, 2005, čas: 1.20. K meziválečnému školství, jehož systém se od roku 1918 do konce 30. let nezměnil, viz např. Jiří D o l e ž a l , *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996, s. 35–95.

20) Tamtéž, s. 49.

21) Tamtéž, s. 121.

22) Tamtéž, s. 156.

23) Ředitel po výslechu Čuřila říká Lejsalovi: „Totiž, pane kolego, záleží mi na tom, aby se to nerozmazávalo — Čuřil je chlapec z lepší rodiny — musíme trochu přimhouřit oko!" Tamtéž, s. 93.

je jako sirotka pocházejícího z chudých poměrů.Jejich seznamovací dialog zní následovně:

> Bartoš: To protloukání se kondicemi — to jsme prodělali všichni, kteří jsme neměli zámožné rodiče.
> Lachoutová: Já už nemám rodičů vůbec. [24)]

Protože učitelský sbor Lachoutovou pomluví, že se s Bartošem stýká z finančních důvodů, spáchá Lachoutová sebevraždu. Na tento čin však Bartoš ani nikdo jiný už nereaguje — veškerý vývoj hlavního milostného vztahu je zcela podřízen snaze navodit atmosféru materiálně těžkých životních podmínek, v nichž jsou chudší postavy nuceny žádat své přátele o finanční výpomoc či pomýšlet na sebevraždu.

Za vedlejší milostnou linii můžeme pokládat platonickou lásku Máni ke spolužáku Benetkovi, jehož chtějí učitelé vyloučit ze školy za esej kritizující školský systém a jemuž připisují autorství podvratného časopisu *Řev septimy*. Benetkova pověst tvrdě pronásledovaného buřiče nutí Máňu podnikat záchranná gesta, jimiž pozvolna odhaluje svou náklonnost k Benetkovi: odevzdá revolver nalezený v Benetkově brašně Lachoutové ze strachu, že by chtěl Benetka spáchat sebevraždu, přispívá nejvyšší částkou do sbírky na Benetkův sportovní výjezd do Prahy a předstírá autorství studentského časopisu. Vedlejší milostnou linii uzavře polibek na stadionu, po němž je Benetka schopen podat vítězný sportovní výkon.

Wassermanova první verze scénáře tak uvrhá Žákův komediální námět do žánrově alternativní polohy sociálního dramatu s tragickými prvky a zabývá se tématem sociální nerovnosti. Následující a zároveň finální Wassermanova verze scénáře tyto prvky opět přepracuje do žánrově protikladné polohy, a to patrně nezávisle na zpětné vazbě úředníků Filmového poradního sboru,[25)] kteří řešili žádost filmařů o státní výrobní podporu pro připravovaný film, a posuzovali proto jeho scénář.

Druhá verze scénáře Václava Wassermana (červenec – srpen 1938)[26)]

Film Škola základ života se natáčel podle verze scénáře, který obsahuje v nezměněné podobě většinu míst považovaných ze strany FPS za problematická:[27)] výslech Lachoutové školníkem ohledně její specializace, studentské oslovování Lachoutové křestním jménem

---

24) Tamtéž, s. 88.

25) Filmový poradní sbor (FPS) byl od roku 1935 nejvyšším schvalovacím orgánem v kinematografické oblasti. Řešil primárně otázky preventivní cenzury dovážených filmů, následně rozhodoval i o přidělování dotací domácím filmům z výtěžků registračního fondu. Přidělení výrobní podpory záviselo na schválení scénáře, „kvalitní" filmy pak mohly tvůrcům zajistit dodatečné odměny. Relevantní směrnice FPS viz Jiří H a v e l k a , *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1937, s. 14–19.

26) Pod finální verzí scénáře je podepsán jako jediný autor Wasserman, v dobovém tisku se však objevovaly zprávy, že se na jeho tvaru podíleli i Martin Frič, Fričův asistent Eduard Šimáček a herec a režisér Zdeněk Gina Hašler. Viz Nové čs. filmy. *Filmový kurýr* 12 (1938), č. 30 (29. 7.), s. 2.

27) Zamítavou argumentaci Filmového studia, jehož členové z řad režisérů, scenáristů či literátů vypracovávali pro FPS posudky scénářů z uměleckého hlediska, tvořil výčet pasáží, které údajně nereprezentovaly školní

Boženka, Čuřilem vyvolaný poplach přes školní rozhlas. Třídních schůzek se stále účastní Krhounkův otec-továrník, čímž je učitelský sbor vykreslen jako nepřátelský k tazatelům z chudších společenských vrstev a podlézavý rodičům z vrstev bohatších. Jen málo posudkem zapovězených výjevů scénář buď vypouští (sebevraždu Lachoutové), anebo přepracovává. Nejvíce se změny dotkly scén, které FPS nijak nepřipomínkoval. Na výsledné podobě scénáře se tak více než poradní hlas předběžné cenzury podepsala snaha radikálně tematicky i žánrově látku proměnit.

Scénář byl doplněn o obrazy, které dodaly některým postavám (především studentu Krhounkovi a matematiku Koďouskovi) psychologickou hloubku. Krhounek se tak stal outsiderem septimy a tajným udavačem napojeným na němčináře Lejsala. Ve scénách odehrávajících se mimo školu se pak projevovaly Krhounkovy komplexy z neschopnosti získat si náklonnost spolužačky Máni. O Koďouskovi se ostatní učitelé nejprve baví v zahradní restauraci, čímž seznamují diváka s jeho uzavřenou povahou. Poté jej sledujeme při plánování budoucnosti, aby nakonec tyto plány zkrachovaly, když Koďousek své celoživotní úspory věnuje Benetkovi za to, že neúmyslně napomohl jeho vyloučení ze školy. Vyřazena byla většina scén přibližujících dílo sociálnímu dramatu a vzdalujících jej komedii — především motiv putovního revolveru, jejž si postupně zálibně prohlíželi Benetka-otec, Benetka-syn a Lachoutová jako jediné východisko z těžkých životních situací. Komediální orientaci scénáře upevnilo opětovné zařazení studentského slangu.[28)]

Výsledný film je téměř identický s touto verzí scénáře, přesto se do něho některé dějové linie či narativní informace z textu nedostaly. Poradu v kantýně S. K. Hvězda měly doprovázet prostřihy na škádlivá gesta mezi Máňou a Benetkou, což by ve filmu ustavovalo náklonnost této dvojice. Pasáž měla paralelně ustavit motiv Krhounkovy touhy po Máně a jeho roli třetího vrcholu milostného trojúhelníku: Krhounek zde sleduje Mániny nohy a vynucuje si její pozornost z titulu hosta v kantýně, kterou Máňa obsluhuje.[29)] Bezprostředně po scéně porady měl následovat běžecký závod učitele Bartoše s Benetkou, čímž by se formou sportovního zápasu ustavil přátelský vztah mezi Bartošem a studenty.[30)]

Bartoš v rozhovorech s Lachoutovou používá studentský slang (např. repliku „Starej se v něm mýlí. Náš náčelník má rád pořádek a přísnost…“[31)]), což posiluje nejen jeho, ale i Lachoutové spříznění se studentskou generací. Dialogy Bartoše s Lachoutovou se již netýkají chudoby, ale zabývají se především otázkou, jak být dětem dobrým učitelem a vychovatelem. Seznamovací dialog Bartoše a Lachoutové ztratil oproti předchozí verzi scénáře milenecký charakter a proměnil se v profesní rozpravu:

prostředí a středoškolské učitele důstojně a realisticky. Viz Výrobní program filmu Škola základ života. Vojenský historický archiv (VHA), f. MNO — Hlavní štáb, oddělení branné výchovy, k. 324, inv. č. 476, sign. 18 5/1 49. Závěrečné stanovisko FPS znělo, že ke schválení scénáře pro účely přidělení výrobní podpory pro film je nutné scénář podstatně přepracovat. Viz Činnost FPS — zápisy ze schůzí aj. Vojenský historický archiv (VHA), f. MNO — Hlavní štáb, oddělení branné výchovy, k. 331, sign. 18 5/7 21.

28) Václav Wasserman, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů* [2. verze]. Praha: UFA 1938.

29) Tamtéž, s. 38–43. Ve filmu vidíme mnohem kratší, evidentně dle scénáře natočenou a následně prostříhanou scénu septimánské porady, jejímž účelem je odhalit autora *Řevu septimy*, srov. Škola základ života (film na DVD), čas: 19.42–21.51.

30) Václav Wasserman, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů* [2. verze], s. 44–45. Tato scéna ve filmu chybí.

31) Václav Wasserman, *Škola základ života* [Dialogová listina]. Praha: UFA 1938, s. 20.

> Bartoš: Podívejte se, o škole a jejím významu si jistě nemusíme nic vykládat. O jejím vlivu na mládež byly knihy. Mně jde však nejvíce o poměr žáků k profesorům — chci být učitelem, ale také přítelem žáků.
> Lachoutová: Na to musí mít člověk talent. Žádná universita ho to nemůže naučit.
> Bartoš: Správně. Vychovatelem se člověk rodí.[32)]

Navracející se debaty o „dobrém vychovateli" rovněž pomáhají strukturovat učitelský sbor na dva názorové tábory, což v předchozí verzi scénáře činila pouze příslušnost a přístup učitelů k vrstvám bohatých či chudých.

Finální verze scénáře tak představuje řadu obratů oproti verzi předcházející. Žánrově byla ze sociálního dramatu přepracována na komediální libreto. Původní romance Bartoše a Lachoutové se přesunula na implicitní úroveň pouhého společného trávení volného času pracovními debatami, nesměřujícími k žádnému klimaxu, zatímco dominantní milostný vztah se nově odehrává mezi studenty Benetkou a Máňou. Linie Benetky a Máni se neuzavírá polibkem na stadionu jako v první verzi, ale je doplněn o společný běh alejí ze školy, kdy se Benetka navzdory svému vyloučení ze školy Máně vyznává: „Poběž, já jsem dneska hrozně rád na světě".[33)] První Wassermanova verze propojuje oddělené subsvěty učitelů a studentů dle klíče materiálních podmínek jednotlivých postav (např. protekce studenta Čuřila u ředitele vyplývající ze zámožných rodinných poměrů). Ve finální verzi scénáře jsou pak tyto dva subsvěty spojovány čtyřmi postavami (Bartoš, Lachoutová, Gábrlík a Krhounek), podněcujícími konflikty mezi oběma subsvěty i uvnitř nich.

Krom naší snahy popsat postupné kroky adaptačního procesu zdrojových Žákových fejetonů z *Českého slova* až po Wassermanovu poslední verzi scénáře jsme chtěli i upozornit na vzájemnou výlučnost jednotlivých adaptačních výstupů na několika úrovních. Nejpatrnější je fluidnost námětu na úrovni mediální: látka paralelně procházela mediálními prostředími novin, beletristické literatury, divadla a filmu. Na žánrové rovině osciloval námět postupně mezi póly groteskní satiry, sociálně-kritické tragédie pracující s hrozbou sebevražd hned tří postav a komedie. Pokud jde o povahu konfliktu mezi studentskými a učitelskými subsvěty, Žákovy verze námětu jej pojímaly jako souboj generační a skrze zapojení motivu totalizace školské instituce i ideologický, zatímco konflikt v první verzi scénáře Václava Wassermana připomíná marxistický třídní boj založený na identifikaci postav s vlastnostmi chudoby a bohatství. Druhá Wassermanova verze scénáře se pak navrací ke generační povaze konfliktu v původním duchu Jaroslava Žáka. Každý výstup adaptačního řetězce něčím přispěl k výsledné podobě filmu. Scenáristický vývoj látky *Škola základ života* coby transmediální fenomén a materiál nosný k propojování různých žánrových kategorií tedy ukazuje, že dominantní konstrukční princip dialektického spojování protikladů byl filmu vlastní již na úrovni jeho prekompozičních prvků.

---

31) Tamtéž, s. 20. Tento dialog měl být součástí scény v zahradní restauraci, srov. Škola základ života (film na DVD), 39.25–40.17.

32) V. Wasserman, Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů [2. verze], s. 199. Ve výsledném filmu nakonec ustupuje čistě romantické zakončení obecnějšímu vyznění, když Benetka říká pouze: „Víš co, Máňo? Poběžíme kupředu. Jenom kupředu. A pořád kupředu." Viz Škola základ života (film na DVD), čas: 89.42.

II. Narativní systém

Abychom dokázali, jak film Škola základ života syntetizuje na úrovni vyprávění konvence dvou narativních tradic (klasické a historicko-materialistické), zrekapitulujme nejprve Bordwellem popsané vlastnosti obou z nich. Klasická narace — normativní bod Bordwellovy teorie čtyř narativních modů — vypráví divákovi uzavřený příběh s jasným začátkem a koncem, v jehož centru stojí psychologicky definovaný hrdina usilující o dosažení individuálního cíle. Na cestě za tímto cílem se střetává s jinými postavami či okolnostmi, představujícími jeho protisíly — zdroje konfliktů. Hrdina může vstoupit do konfliktu i s převládajícím statem quo, který je v úvodu filmu ustaven, v průběhu děje narušen a ve finále znovuustaven a potvrzen. Klasický narativní film podle Bordwella obsahuje několik vzájemně se prolínajících a dynamizujících kauzálních linií, přičemž dvě z těchto linií mají obvykle dominantní důležitost nad ostatními a překlenují celý příběh od začátku do konce: linie řešení pracovního úkolu a linie soukromého života postav, zastoupená typicky vývojem milostného vztahu. V klasickém filmu se jen vzácně setkáme s matoucími prvky typu náhody či narušování chronologie vyprávění, jelikož klasická narace usiluje především o jednotu času, prostoru a akce, hladkou kauzální kontinuitu, uzavření všech dějových linií a jednoznačné a srozumitelné vyprávění.[34)]

Škola základ života této charakteristice plně odpovídá, ovšem zapojuje mimo klasických konvencí i prvky typické pro modus historicko-materialistické narace, který je spojován s politicko-rétorickým, agitačním a otevřeně společensko-kritickým charakterem. Bordwell označuje historicko-materialistickou naraci za fenomén přítomný v sovětské kinematografii let 1925–1933, tedy paralelní s působením sovětské montážní školy, z jejíž estetiky Frič značně čerpal. Tento typ narativu mísí poetické postupy s postupy didaktickými: základem vyprávění je často proces historického či sociálního konfliktu, jehož reprezentace zároveň usiluje o ideologické formování diváka. Historicko-materialistické filmy pojímají postavy jako kolektivního hrdinu: nikoli jako psychologicky prokreslená individua s osobními cíli, ale jako pouhé členy širšího sociálního celku či aktéry revolučně definované události. Struktura díla tak bývá epizodická a narace mnohem okázalejší než ve filmech klasického tvaru, u nějž se tvůrci snaží proces vyprávění činit co nejméně „viditelným".[35)] Okázalý styl historicko-materialistických filmů pak ozvláštňujícím způsobem pracuje především s prvky střihové skladby: s vychýlenými záběry, dynamickými montážními sekvencemi či ve smyčkách se opakujícími záběry.[36)] Jak uvidíme, některé z těchto okázalých montážních postupů využívá i Škola základ života, stejně jako dodržuje pravidla tzv. klasické kontinuity: systému tzv. neviditelného střihu, zajišťujícího hladké plynutí času, prostoru a akce napříč záběry.[37)]

Uvidíme, že ve filmu Škola základ života je klasicky vyprávěný příběh s dvěma kauzálními liniemi (vyšetřování a romance), jasným průběhem a zakončením brzděn his-

34) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 156–204.

35) Tamtéž, s. 234–273.

36) K sovětské montážní škole srov. Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: AMU 2007, s. 132–146.

37) David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 304.

toricko-materialistickými sekvencemi, které porovnávají životní podmínky a volnočasové aktivity většiny postav.

Dva úvody filmu a jeho status quo

Status quo filmu Škola základ života se zakládá na nepřátelství dvou subsvětů: konzervativních učitelů (mezi nimiž se nachází pokrokově smýšlející trojice) a jejich studentů (z nichž někteří vyvíjejí „protiústavní" aktivitu). Téma souboje dvou subsvětů demonstruje dvojí úvod filmu: poprvé historicko-materialistická montážní sekvence z rytířského turnaje, podruhé klasicky pojatá dialogová scéna zkoušení v hodině dějepisu.

Během odvíjení úvodního titulku přirovnávajícího prostor školy ke kolbišti, na jehož půdě odjakživa probíhají boje mezi studenty a učiteli, sledujeme záběr na trubače. Následuje krátká montážní sekvence třinácti exteriérových záběrů s válečnou tematikou (záběry z historického rytířského turnaje, na výstřel z děla, bubeníky apod.). Sekvence tak přirovnává titulkem nastolený tematický motiv souboje studentů a učitelů k historické řeži. Divák nejprve sleduje výjevy typické pro žánr historického filmu, načež jej kompozičně návazný střih[38] plynule přenese do časoprostoru prvorepublikového gymnázia. Záběry kompozičně navazují skrze shodný směr pohybu figury frontálně vstříc kameře: poslední záběr z turnaje zobrazuje rytíře jedoucího s napřaženým kopím proti kameře, v následujícím záběru z hodiny dějepisu vidíme učitele rozbíhajícího se proti kameře s napřaženou rukou, jako by podnikal válečný nájezd do lavic studentů (**obr. 1–2**). Scéna zkoušení pokračuje již klasicky: protizáběrem do třídních lavic, z nichž se povstáním vydělí Krákora a začne odříkávat látku. Tím film analogicky propojuje historickou éru s prvorepublikovou současností, kdy shodným prostředkem komunikace obou epoch je útok na nepřítele.

Úvod filmu tak pracuje s principem spojování protikladů na narativní i stylistické úrovni: sledujeme montážní sekvenci s historicko-materialistickými prvky (bezejmenným kolektivním hrdinou v historickém konfliktu, časoprostorovou nejednoznačností,[39] frontálně komponovanými záběry apod.) přecházející do klasické dialogové scény. Jediným prostřihem z turnaje do hodiny dějepisu se přesouváme v čase z rudolfínské éry do doby první republiky, v prostoru z exteriérů do interiéru učebny, i v žánru z historické podívané do komedie. Úvodní montážní sekvence a po ní následující scéna zkoušení Krákory tak tvoří dva segmenty sjednocené tematicky motivem konfliktu či souboje, ale oddělené časově, prostorově i žánrově, jako by šlo o dva úvody ke dvěma různým filmům.[40]

Některé z dalších sekvencí filmu budují negativní obraz školy jako prostředí neustálého dohledu a kontroly činnosti studentů (především skrze postavu němčináře Lejsala, již

38) Střih spojující dva záběry na základě jejich vizuální podobnosti. Tamtéž, s. 642.

39) Na základě označení trubačů jako „rudolfínských" v druhé verzi technického scénáře můžeme tuto montážní sekvenci časoprostorově zakotvit v éře vlády Rudolfa II., ovšem divák filmu neznalý znění technického scénáře se potýká s její časoprostorovou nejednoznačností. Srov. V. Wasserman, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů* [2. verze].

40) „Falešné" úvodní montážní sekvence, navozující a následně nutící diváka přeformulovávat očekávání o čase, prostoru či žánru celého filmu, nebyly ojedinělou narativní strategií Fričových filmů ze 30. let. Např. ve filmu Anton Špelec, ostrostřelec (1932) probíhá ustavování prostoru truhlářské dílny v posloupnosti od detailních záběrů na různé rekvizity významově spojitelné s religiozitou (sochy andělíčků, svíčka, varhany,

Obrázek č. 1

Obrázek č. 2

tvůrci obdařili fyziognomickými i charakterovými odkazy k nacistické hrozbě).[41] Dalším rysem školní instituce je cenzurní praxe: hlavní kauzální linie pátrání učitelů po autorovi podvratného studentského časopisu *Řev septimy* a zvažování trestu pro Benetku za jeho slohovou práci vypovídá o snaze zneškodnit nepříjemné opoziční hlasy upozorňující na totalitní poměry ve škole. Závěr filmu potvrdí status quo školy jako svého druhu totalitní instituce: Boukal a Benetka, oba nejprve prohlášeni za nejlepší studenty gymnázia, jsou za publikování svých kritických názorů na školu potrestáni (v případě Benetky dokonce nuceni opustit ústav), aby mohla konzervativní instituce pokračovat ve svém stylu fungování. Toto vyústění mohlo přispět v době premiéry k vnímání díla jako realistického[42] — nejen vystižením studentského života ve zkostnatělém školním prostředí, ale i reflexí mocenských mechanismů založených na potírání svobody slova a fatálním umlčování svých kritiků (Benetkovi je znemožněno jakékoliv další studium v republice). Fikční školní instituci tak může divák symptomaticky vnímat jako synekdochu československé společnosti konce 30. let, v níž se na politické i soukromé úrovni střetávaly odporující si diskursy (od hádek motivovaných sportovními preferencemi až po otázky národní identity problematizované rozmachem nacismu).

na něž hraje Kukačka spirituální hudbu s očima upřenýma ke stropu) k celkovému záběru, v němž jsou tyto rekvizity a postavy zbaveny náboženských aluzí a odhaleny nikoli jako objekty a aktéři bohoslužby v kostele, ale jako dělníci ladící v dílně varhany. Žánrově mylné hypotézy pak navozuje gangsterský úvod Kristiana (1939) — romantické komedie. Za užití šerosvitu je exponován potemnělý prostor, v němž se mlčící, společensky odění muži s vážnými výrazy a cigaretami či párátky v ústech oddávají karetní hře. Signální znamení u zadních dveří a temná melodie slouží jako další prostředky podporující napjatou podsvětní atmosféru. S odbíjením hodin se dozvídáme, že karbaníky jsou číšníci, jimž před otevírací dobou jejich podniku vypršel čas na zábavu a nyní běží zaujmout svá místa.

41) Lejsal vyučuje němčinu, ovšem německé věty prokládá českými výrazy, jako by německy dobře neuměl a byl tak jakýmsi narychlo konvertovaným Němcem, což nebyl roku 1938 v československé společnosti vzácný jev: „Alle Bücher do lavice! […] Čuřil? Was habe Ich gesagt? Zavřete tu knihu, vy lumpe! Benetka auch!". Míšení češtiny s němčinou představuje spojení protikladných akcentů. Dále je Lejsal jediný, koho vidíme vykonávat dozory na chodbě, kde s bločkem v ruce lustruje studenty a poznamenává si jejich jména, pravděpodobně v důsledku ředitelova pověření, aby coby „nejsvědomitější pedagog ústavu" pátral po autorovi *Řevu septimy*. Vůči studentům benevolentním kolegou Bartošem je naopak Lejsal nazván „policajtem".

42) K recepční historii filmu viz Tomáš Gruntorád, *Protiklady se přitahují. Neoformalistická analýza filmu* Škola základ života. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2013, s. 14–19.

Gymnázium Přívlaky coby diktaturu žádající si poslušné následování jednotlivci a připravenou trestat jakoukoli subverzi načrtne film hned na úvod. Po zkoušení Krákory v hodině dějepisu následuje montážní sekvence, kdy na povel různých učitelů odříkávají v různých prostorách školy různé sbory studentů či jednotlivci ironické, jazykolomné a absurdní veršovánky. Učitelé udávají takt nesmyslným recitacím studentů seřazeným v organizovaných formacích, kteří však vtahují učitelské heslo „Škola základ života" do ironických podtextů.[43] Divák vnímá rozpor mezi studentským a učitelským náhledem na důležitost školy i životní hodnoty a očekává vývoj směrem k mezigeneračním a obecně i politickým konfliktům. Zápas mezi subsvěty studentů a učitelů se skutečně vyostří, jakmile kantoři zachytí časopis *Řev septimy* anonymního autora zesměšňujícího chod instituce a jakmile Benetka napíše kritickou slohovou práci na téma „Co se mi nelíbí na střední škole".

Dvě kauzální linie

Pracovní linii filmu Škola základ života představuje pátrání učitelů i studentů po autorovi *Řevu septimy* a její vývoj je oddalován sérií komediálních epizod z běžného života ve škole. *Řev septimy* vidíme poprvé v rukou šplhouna Krhounka, který jej předává němčináři Lejsalovi, čímž se o periodiku dozvídá učitelský sbor. Četba časopisu ve sborovně vyvolá pohoršení většiny pedagogů, kteří se domluví na konfrontaci se septimou během vyučování s cílem přimět autora, aby vyšel z anonymity. Když tento záměr selže, uloží ředitel septimě ultimátum: třída se nezúčastní nadcházející sportovní soutěže, nepřihlásí-li se autor dobrovolně. Studenti se poté sejdou v kantýně s úmyslem vyříkat si vše mezi sebou bez učitelů, ale identita vydavatele časopisu stále zůstává záhadou. Po tomto okamžiku ustupuje aktivní vyšetřování sérii žánrově (komediálně) motivovaných epizod z vyučování, které představují další formu pracovního života postav. Tím je vývoj vyšetřovací linie oddalován, ovšem stále udržován v paměti diváka občasnými zmínkami, že se případ řeší. Každé další studentské provinění vyšetřované v ředitelně (Čuřilova návštěva zakázaného filmu, Benetkova kritická slohová práce) vždy přiměje učitele navést řeč na *Řev septimy*, nikdy se však nedozvíme o identitě jeho autora nic nového. Až na poslední výzvu studenty oblíbeného učitele Bartoše těsně před sportovní soutěží se k vydávání novin přihlásí primus Boukal, čímž je účast septimy na turnaji zachráněna. Film má sklon cíle postav spjaté s pracovní linií kolektivizovat (přenášet je na celou skupinu, která úkol řeší) a přibližovat se tím historicko-materialistickému narativu. Spíše než cestu ústředního hrdiny za jasně definovaným cílem představuje pracovní linie filmu úsilí o dosažení skupinových zájmů: učitelé se snaží jako kolektiv bez jasně definovaného vůdce vypátrat autora *Řevu septimy*, aby „vážnost sboru zůstala zachována", studenti po něm naopak pátrají proto, aby mohli jet jako celá třída na sportovní soutěž.

Linii soukromí pak tvoří vývoj studentského milostného trojúhelníku Máňa-Benetka-Krhounek spolu s vhledy do volnočasových aktivit většiny postav. Přestože překlenuje ce-

43) „Škola základ života! — Kdo se učí, ten vše umí, i když tomu nerozumí. — Jistota je jistota! — Úspěch čeká pouze borce, zná-li poučky a vzorce."

lou délku filmu, působí milostná linie oproti linii pátrání po vydavateli časopisu na první zhlédnutí velmi subtilně.[44] Vztah mezi Benetkou a Máňou se řídí pravidlem, že Máňa Benetku neustále provokuje k aktivitě a následně před ním předstírá svůj nezájem. Nejprve popichuje chlapeckou část třídy řečmi, že na sportovní soutěži stejně nic nevyhrají, i když bude školu reprezentovat atlet Benetka. Pozdější rozmluvou s Krhounkem před školou Máňa zaskočí Benetku, který kolem dvojice prochází a slyší, jak se umlouvá na večerní schůzku. Patrnějším náznakem citové vzájemnosti Máni a Benetky se stává až Mánin obdivný pohled na Benetku, vyhánějícího od její chalupy dotěrného Krhounka. Když Máňa poté projeví strach o Benetkovu budoucnost po hrozícím vyloučení ze školy za slohovou práci, Benetka se odhodlá k dalším milostným náznakům, na něž však Máňa reaguje jako na „hloupost". Později se Máňa přihlásí k autorství *Řevu septimy* v domnění, že tím na sebe bere Benetkovu vinu a zachraňuje jej tak před vyloučením. Benetkovo poděkování však odmítá předstíráním, že tak nejednala kvůli němu, ale kvůli zrušení ředitelova ultimáta. Až když má Benetka na stadionu potíže zvládnout skok o tyči, Máňa k němu přiběhne a políbí jej, načež Benetka úspěšně skočí a vyhraje pro svoji školu pohár. V závěrečné montážní sekvenci, kdy vybíhá Benetka ze školy vstříc budoucnosti, se za ním náhle objeví Máňa, následující jej na jeho cestě. Pro posun vztahu mezi Máňou a Benetkou z platonické roviny jsou podstatné Mániny domněnky, že Benetka je autorem *Řevu septimy*, a její snahy zmírnit mu trest. A naopak, vyšetřování případu *Řevu septimy* je iniciováno Krhounkovým plánem zbavit se Benetky jako soka v lásce. Tím obě dominantní linie (vyšetřování a romance) zachovávají i přes historicko-materialistické pojetí kolektivních cílů jednotu akce: prolínají se a dynamizují se, což je typické pro klasický vyprávěcí modus.

Dva subsvěty a prostředníci mezi nimi

Škola základ života vypráví o dvou společenských kolektivech (učitelském a studentském), jež dělí generační, sociální a názorové rozdíly a naopak spojuje prostředí školy, v němž se oba pohybují. V každém subsvětě se zároveň vyskytuje minimálně jedna postava, která se se svým subsvětem neztotožňuje a naopak se spolčuje s postavami a identifikuje s hodnotami subsvěta opačného. Mezi subsvěty tak existují prostředníci narušující ideologickou jednotnost obou celků. V učitelském sboru se jedná o kantory Bartoše, Gábrlíka a Lachoutovou, kteří se pro svůj vlídný přístup ke studentům průběžně dostávají do konfrontací se svými kolegy přistupujícími ke studentům represivně. Mezi studenty je pak cizorodým elementem šplhoun a donašeč Krhounek, podstatně ovlivňující linii pracovní i milostnou. Propojováním dvou protikladných subsvětů těmito prostředníky se realizuje dominantní konstrukční princip filmu.

První spojení Krhounka s protistudentským jádrem učitelského sboru nastává, když Krhounek předá Lejsalovi *Řev septimy* a uvede tak do pohybu pátrání po autorovi časopisu — projevuje úslužnost učiteli, který má ve škole pověst „policajta". Další identifikaci

44) Zvláštní míra latence této linie, která však měla ve scénáři mnohem více prostoru, se dočkala rozporuplných reakcí diváků, viz Tomáš Gruntorád, c. d., s. 14–19. Ve filmu můžeme jmenovat další soukromé linie (očekávání příchodu nového učitele do školy, vztah učitelů Bartoše a Lachoutové apod.), tyto však mají vedlejší důležitost.

s represivními pedagogy (tentokrát skrze rys intelektuální průměrnosti) přináší hodina češtiny. Po Čuřilově monotónní recitaci Heydukovy básně „Štěstí", jíž češtinář Kolísko odsoudí poznámkou, že „dnešní mládež nemá kouska citu v sobě", recituje Krhounek „Pokoru" Jiřího Wolkera. Kolísko se při jeho přednesu usmívá a zálibně si diriguje perem. Na příkladu intelektuální operace rozboru básně si všímáme analogií mezi Krhounkem a nekompetentním učitelem, a paralelně i Krhounkovy a češtinářovy distance od bystřejších spolužáků:

> Kolísko: Nyní provedeme rozbor básně. Co je obsahem prvých dvou veršů?
> Krhounek: Básník chce se stát menším a ještě menším, až bude nejmenším na celém světě.
> Kolísko: Dobře. Vyložte nám tu myšlenku.
> Krhounek: Básník chce…básník hodlá…básník touží státi se trpaslíkem.
> Kolísko: Velmi správně. Tedy obsahem prvých dvou veršů je pošetilá touha mladého básníka státi se trpaslíkem.

Interpretační notování Kolíska a Krhounka naruší bezděčným povzdechem Boukal, znalec moderní literatury domnívající se, že povolaný učitel se v literatuře neorientuje. Kolískova reakce („Překvapuje mě, Boukale, že zrovna vy zesměšňujete moderního básníka, ačkoli, jak je mi známo, pěstujete četbu takzvané moderní literatury") potvrzuje, že Kolísko nemá jakožto učitel češtiny kontakt s literární modernou.[45] To dokládají i závěry Krhounkových interpretací „Pokory", nesoucí interpretační klíč v samotném názvu, jimž Kolísko přitakává. Kolískovo pomatení je zdůrazněno neporozuměním tomu, že Boukal nezoufá nad Wolkerovou básní, ale nad Krhounkovou interpretací, k níž se Kolísko kloní.

Spojování Krhounka s učiteli zprostředkovává několik paralelismů.[46] Jeho fyziognomie v mnohém koresponduje se vzhledem Kolískovým, jako by byl češtinářovou mladší kopií: Krhounka sužují stejné tiky ve tváři, jako jediný student nosí brýle stejné jako Kolísko, jako jediný se staví k mládeži s despektem a jeho vědomosti jsou plodem bezmyšlenkovitého memorování nazpaměť (což prokazuje jeho dovednost při čtení básně a zároveň neschopnost její interpretace, již sdílí s češtinářem). Jindy o velké přestávce Krhounek v koutě memoruje učivo, zatímco ostatní děti relaxují, prochází se či jezdí po zábradlí. Dozor vykonávající němčinář Lejsal se spokojeně usmívá, když Krhounka vidí, a naopak zábavu ostatních dětí perzekuuje. Krhounek je tak svými charakterovými vlastnostmi, vzhledem i intelektuálními schopnostmi spojován s dvěma nejhlasitějšími kritiky studentstva ve filmu — Kolískem a Lejsalem.

Od svých spolužáků je Krhounek naopak systematicky distancován. Během porady septimy v kantýně drží Krhounek jako jediný v ruce místo lahve limonády sklenici s mlékem. Když Čuřil nařídí odchod všech spolužáků, kteří nespadají do „výtečnického" jádra

45) Wolkerova báseň vyšla roku 1921 ve sbírce *Host do domu*. Jiří Wolker, Pokora. In: *Host do domu*. Plzeň: K. Beníško 1921.

46) Paralelismem rozumíme „proces, pomocí něhož film diváka zdůrazňováním podobných rysů podněcuje, aby mezi sebou porovnával dva nebo více rozličných prvků" na různých místech filmu. Srov. David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu.* Praha: AMU 2011, s. 100.

třídy, mezi vykázanými z klubovny zazní jako jediné konkrétní jméno Krhounkovo a způsob jeho opuštění místnosti připomíná defenestraci, zatímco ostatní jen odchází. Když si studenti sdělují své sportovní preference, Krhounek se přizná, že je slávista, stejně jako drtivá většina třídy. Překvapivě se však nevyhne výprasku, pravděpodobně za to, že dělá klubu ostudu.

Krhounkova motivace škodit septimě pramení z jeho touhy po spolužačce Máně, která je nakloněna spíše Benetkovi, k jehož vyloučení z ústavu Krhounek přispívá donašečstvím. Diferenciačním rysem členů milostného trojúhelníku Máňa-Benetka-Krhounek jsou rovněž intelektuální dispozice a rozdíly ve zvládání studijních povinností, jež jsou patrné během zkoušení v Lejsalových hodinách. Máňa se svou přípravou a schopností reagovat na Lejsalovy otázky staví na roveň Benetkovi i Krhounkovi; Krhounek má však pouze namemorováno přesné znění látky, zatímco Máňa vládne přirozeným talentem pohotové parafráze, který ji spojuje s Benetkou. Tato distance Krhounka od Máni a Benetky naznačuje divákovi vývoj linie milostného vztahu. Další situace určující Krhounka za přebytečný vrchol milostného trojúhelníku nastává v hodině vlastivědy, když se učitelka Lachoutová snaží přenést těžkou mapu. Trio Čuřil, Benetka a Holous instinktivně vyráží z lavic jí s břemenem pomoci, zatímco Krhounek zůstává sedět a potvrzuje tím svou ignoranci k ženám, jejímž dalším projevem jsou agresivní doteky běžně uplatňované vůči Máně vždy, když ta od něho chce odejít. Dalším typickým paralelismem zdůrazňujícím Krhounkovo odcizení od spolužáků je motiv fyzického odstrčení, jímž na něho a jeho provokace spolužáci reagují. Odehraje se celkem třikrát, z toho dvakrát letí Krhounkovo tělo ven z rámu a motivuje prostorově návazný střih[47] na plochu, která jeho pád zastaví. Krhounek se tak po odstrčení ocitá sám v novém záběru.[48]

Stejně jako Krhounek představuje učitelský element mezi studenty, v učitelském sboru se nachází studentům nakloněné duo (mladý franštinář Bartoš a starý učitel přírodopisu Gábrlík) schopné povznést se nad satiru v *Řevu septimy* a přijmout kritickou slohovou práci Benetky, zatímco ješitnost ostatních členů sboru je uražena a žádá pro autory textů přísný trest. Jakmile na gymnázium nastoupí suplentka Lachoutová, Gábrlík a Bartoš jsou po formálním aktu seznámení jako jediní členové sboru ochotni se nově příchozí kolegyně ujmout jako průvodci ústavem. Bartoš a Lachoutová nacházejí ihned společnou řeč nad *Řevem septimy*, jehož články oba shledávají vtipnými. Tím se Lachoutová připojí k prostudentské dvojici.

Rozštěp učitelského subsvěta na dva názorové tábory ohledně přístupu ke studentům je patrný ve scéně čtení *Řevu septimy* ve sborovně. Jako první předčítá z novin ředitel, přičemž Bartoš s Gábrlíkem poodejdou z centra dění do rohu místnosti, odkud sledují shluk pohoršených učitelů stěsnaných kolem ředitele (**obr. 3–5**). Když ředitel předá noviny Kolískovi a popojde do stejného kouta, kde stojí Bartoš s Gábrlíkem, můžeme porovnávat reakce těchto tří postav na studentský text — ředitel v popředí se mračí, zatímco Bartoš s Gábrlíkem v pozadí se baví (**obr. 6**). Názorové rozdíly mezi tolerantní dvojicí a zbytkem sboru je zdůrazněna, když Bartoš přebírá od Kolíska noviny a v předčítání pokračuje

47) Střih motivovaný přechodem postavy z jednoho prostoru do druhého. Viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 289–328.

48) Srov. Škola základ života (film na DVD), čas: 27.04; Tamtéž, 57.35 a Tamtéž, 86.16.

Obrázek č. 3

Obrázek č. 4

Obrázek č. 5

Obrázek č. 6

oproti Kolískovu monotónnímu přednesu pobaveným hlasem. Tato scéna ustavuje vzorec, kdy budou stylistické prostředky ve filmu izolovat protikladně smýšlející postavy do oddělených rámů, anebo v případě jejich sdílení stejného rámu zdůrazní ideovou rozdílnost postav skrze specifika vzhledu a herecké akce (ve scéně čtení *Řevu septimy* jde o mimická gesta a intonaci hlasu).

Scéna čtení časopisu vypovídá o rozdílnosti subsvětů studentstva a učitelstva i skrze řeč. Ředitelovo věčné opakování slova „darebák" a jeho nevynalézavých variací (označování časopisu jako „darebáctví" apod.) kontrastuje s bohatostí a nápaditostí výraziva studentského textu, jehož humor je založen na slangu. Studenti prokazují jazykovou invenci a titulují ředitele pestrou škálou přezdívek („řída, řeďas, fotr, kněhuš, Zeus, sáhib, plantážník, ataman, prevozchoditelstvo, šerif"), zatímco učitelé s omezenými vyjadřovacími schopnostmi se zmohli „na věčně stejnou přezdívku pana ředitele — starej".

Druhou podstatnou scénou rozdělující učitelský subsvět na dva názorové tábory je diskuse nad Benetkovou slohovou prací ve sborovně. Benetkova esej shrnuje status quo ve školství (v souladu s tím, jak jej prezentuje film) a spouští ostrou výměnu názorů. Scéna potvrzuje rozložení sil v učitelském subsvětě (protistudentští Kolísko a Lejsal vs. prostudentští Bartoš, Gábrlík a Lachoutová) a odhaluje ideologické pozadí postav pro příklon k dané skupině učitelstva. Konflikt začíná Bartošovým oceněním Benetkovy volby neotřelého tématu a náznakem, že je mu Benetka jako student blízký:

Kolísko: Prosím, pánové, domácí úloha na volné téma. To se mi ještě nestalo, co učím, pánové, takováhle drzost!
Bartoš: Á, to zas někdo vynechal osnovu, dnešní mládež je úplně zvlčilá, ba přímo cynická.
Kolísko: Prosím — „Co se mi nelíbí na střední škole"!
Bartoš: Konečně zajímavé téma! To se hned pozná plod ducha přítele Benetky!
Kolísko: Pardon, pane kolego, tomuhle říkáte zajímavé téma? Téhle té drzosti? […] To hraničí s kázeňským řádem!
Bartoš: Tak nám něco přečtěte, ať se poučíme.
Kolísko: No prosím, hned ten začátek. „Nelíbí se mi, že naše střední škola vychovává učené mloky. Mloku — nadři letopočty, nauč se zpaměti slovíčka, poučky a pravidla a budeš uznán dospělým […]. Myslícímu člověku je z toho špatně, kdežto učenlivý prosťáček slaví triumfy."
Lejsal: To je sprosťáctví! To je horší než ty vtipy z časopisu!

I když nejsou studenti této debatě přítomni, předčítání Benetkova textu potvrzuje nejednotnost studentského subsvěta: v dělení žáků na „myslící lidi" a „prosťáčky" lze číst narážku na rozdíly mezi Benetkou a Krhounkem. Učitelé ve sborovně poté rozvíjí své názory na to, jaké by měl mít vlastnosti správný vychovatel mládeže, čímž charakterizují vlastní odlišné přístupy k dětem, když se přiklání buď k tolerantní laskavosti, či despotismu:

Kolísko: Tohle si student nesmí dovolit! To je zlehčování školy, úřadů a profesorů. Budu trvat na přísném potrestání!
Gábrlík: Ale pánové, neukvapujme se, věc se dá vyřídit velmi jednoduše. Když jsem byl v septimě, napsal jsem také takovou úlohu, a možná, že ještě ostřejší. Třídní mi za to dal pár pohlavků, úlohu vytrhl ze sešitu a klasifikoval ji jako nedostatečnou. A to bylo, pánové, za Rakouska, roku 1898.
Bartoš: To byl nějaký fajn chlap.
Gábrlík: Byl to skvělý vychovatel. Jeden z těch, na které se nezapomíná.
Kolísko: Dobrý vychovatel nesmí dopustit, aby mu mládež přerostla přes hlavu. Aby každý ukoptěnec si z něho tropil povýšené posměšky!

Lachoutová vnímá Benetkovu práci jako objektivní kritiku, ovšem Lejsal ji umlčí z pozice autority služebně staršího kolegy. Zástupci obou skupin učitelů (tolerantní i represivní) jsou během tohoto dialogu separováni do oddělených prostor sborovny, přičemž kontinuitu akce mezi nimi stylisticky zajišťuje postup záběrů a protizáběrů (**obr. 7–10**). V další fázi diskuse se učitelé vyjma okřiknuté Lachoutové shromáždí u jednoho stolu a názorové rozdíly mezi nimi začne namísto střihové skladby demonstrovat pohyb herců prostorem a jeho snímání. Kolísko jako hlavní oponent Benetkovy práce opakovaně poodchází od jejích obhájců a neutrálních pozorovatelů do opuštěného kouta místnosti a zpět, čímž motivuje přerámovávání kamery:

Obrázek č. 7

Obrázek č. 8

Obrázek č. 9

Obrázek č. 10

> Kolísko: „Mezi katedrou a lavicemi je propast. Studenti vidí v mnohých profesorech spíše nepřátele než vychovatele"… Prosím, nebo tuhle: „Jsme nuceni do sebe soukat naučné slovníky. Samostatný úsudek se potírá." Prosím, není tohle drzá lež, pánové?
> Gábrlík: Tady právě, jak račte vidět, projevil jeden student samostatný úsudek. A vy jej potíráte s obdivuhodnou důsledností.
> Kolísko: Já že jej potírám? Pánové, tohle jsem se musel dožít po třicetileté službě? Já, s nepřetržitě výbornou kvalifikací, pánové?
> Gábrlík: Pane kolego, nedělejte z toho zbytečnou aféru.
> Kolísko: Ale tady jsou předpisy!
> Gábrlík: Čerta předpisy! Postupujte lidsky!
> Kolísko: Tak…tak já jsem nelidský? Já jsem, pánové, netvor? Já? Pánové, to je vyložená vzpoura, navrhuji okamžité vyloučení! Pánové, vy jste se spolčili s ním, já si jdu stěžovat panu řediteli!

Jakmile padne Kolískův návrh na Benetkovo vyloučení, Lejsal jej nadšeně přijímá jako nejlepší trest. Kolísko s Lejsalem se rozhodnou ukončit debatu odchodem z místnosti: kamera opět přerámovává, aby zachytila pohyb Kolíska a Lejsala od kolegů a oddělila obě

Obrázek č. 11

Obrázek č. 12

Obrázek č. 13

Obrázek č. 14

rozhádané dvojice (**obr. 11**). Gábrlík s Bartošem se je snaží zastavit, úmysl navrhnout Benetkovo vyloučení jim vymluvit, a vstupují do jejich zóny (**obr. 12**). Kolísko s Lejsalem však trvají na svém a od kolegů opět odcházejí, tentokrát na opačnou stranu: další přerámování kamery obě frakce učitelů znovu oddělí (**obr. 13**). Diskusi ukončuje ředitel, povolávající Kolíska s Lejsalem do své kanceláře na znamení, že je ochoten naslouchat represivnímu jádru sboru (**obr. 14**). Scéna čtení Benetkovy slohové práce demonstruje nejednotnost učitelského subsvěta v přístupu ke studentům. Tolerantní a represivní skupiny sboru jsou od sebe stylistickými prostředky oddělovány, zatímco se během konfliktu symbolicky spojují či distancují od studentské generace, zastoupené ve scéně pouze textem Benetkovy slohové práce.

Na úrovni vyprávění se tedy dominantní konstrukční princip spojování protikladů projevuje konfliktním střetáváním dvou znepřátelených subsvětů (učitelského a studentského), přičemž každý subsvět je dále štěpen na protikladně smýšlející a jednající frakce: student Krhounek představuje škůdce septimy napomáhajícího represivnímu jádru učitelského sboru a učitelé Bartoš, Gábrlík a Lachoutová jsou zastánci studentů. Oba názorově nejednotné subsvěty jsou těmito jedinci propojeny. Škola základ života rovněž syntetizuje konvence dvou narativních modů. Sekvence orientované na vývoj příběhu a využívající postupy klasické narace se doplňují se sekvencemi s historicko-materialistickými prvky, které spíše strukturují postavy do patřičných subsvětů dle ideových, hodnotových,

Obrázek č. 15

Obrázek č. 16

Obrázek č. 17

Obrázek č. 18

třídních aspektů. V případě klíčových postav zůstává film věrný klasickému požadavku psychologického realismu: budování realistických charakterů s komplexními vlastnostmi a vývojem. Zároveň však částečně zachovává původní Žákovu ideu vyprávět příběh založený na kolektivním hrdinovi, čímž se do jisté míry uchyluje k nepsychologické typizaci vedlejších postav. Tyto pak plní spíše funkci komediálních typů vyskytujících se v běžném učitelském sboru či třídním kolektivu (např. primus Boukal, třídní bavič a vůdce Čuřil, věčný repetent Holous).

III. Stylistický systém

Separace a spojování postav skrze střih a mizanscénu

Hned první konfrontace studentů s učiteli ustaví stylistický vzorec, který se ve filmu pravidelně navrací: navozování distance mezi protikladně smýšlejícími postavami prostřednictvím střihu (prostorového oddělení) či mizanscény (odlišením skrze detaily vzhledu v případě, že sdílejí stejný záběr). Dějepisář Mikyska běží s napřaženou rukou proti kameře, reprezentující hledisko studentů v první lavici, a vyvolává Krákoru. V protizáběru spatříme Krákoru, jak povstává a odpovídá učiteli. Komunikace mezi učitelem a žákem

probíhá v oddělených rámech, alternovaných klasickým postupem záběr/protizáběr. Oddělování názorově nejednotných skupin postav střihem do zvláštních rámů jsme si povšimli i ve výše analyzované scéně učitelské hádky nad Benetkovou slohovou prací.

Stálým pravidlem se řídí příchody učitelů do učeben. Nejprve sledujeme záběr z perspektivy studentů na dveře, jimiž učitel vstupuje do místnosti a zahledí se do mimozáběrového prostoru, kde sedí žáci. Následuje protizáběr z hlediska učitele na studenty v lavicích (**obr. 15–16**). Tento vzorec se opakuje v případě každého vstupu učitele či ředitele do jakékoli ze tříd, s jedinou výjimkou. Touto výjimkou je příchod učitele Gábrlíka do septimy, v níž právě probíhá bitka vyvolaná sportovními neshodami. Gábrlík však patří k tolerantním učitelům, čímž je jeho střetnutí se studenty ve stejném rámu motivováno (**obr. 17–18**). Kolem Gábrlíka se studenti shluknou z lidských, nikoli institucionálně vynucených důvodů, jako tomu bude i v hodině suplentky Lachoutové.

Probíhá-li hodina některého z prostudentsky smýšlejících učitelů, bývá akce ve třídě snímána ve velkých celcích, kdy žáci i učitel sdílejí stejný rám, naznačující jejich spříznění. To je případ první hodiny Lachoutové v septimě, během níž se studenti seskupí kolem učitelky, aby jí pomohli s těžkou mapou. Toto spojení postav je motivováno opět lidskými, nikoli byrokratickými důvody.

Neustále zmatený matematik Koďousek, jehož klíčovou vlastností je fyzická i duševní nepřítomnost na místech či situacích, na nichž by měl být účasten, je se septimány rovněž prostorově spojován. Během filmu je opětovně potvrzován Koďouskův status uzavřeného zmatkáře, nezajímajícího se o nic jiného krom svých výpočtů — ve struktuře znepřátelených subsvětů studentů a učitelů představuje neutrální bod, u něhož není pro jeho přelétavé nálady a odtržení od reality jistý jeho postoj ani k jedné ze skupin.[49] Koďousek na učitelské konferenci přispěje k vyloučení Benetky ze školy, jelikož si během hlasování o Benetkově osudu počítá a nevnímá okolí. Aby svoji vinu na Benetkově vyloučení vykoupil, věnuje mu své celoživotní úspory, čímž obětuje své plány do budoucna. Prostorové spojování ideologicky nevyhraněného a neangažovaného Koďouska se studenty v učebnách tak předjímá toto závěrečné gesto, po němž jej studenti uznají jako „dobrého člověka" a jediného člena učitelského sboru, který se napravil k lepšímu.

V případě ředitele a učitelů přistupujících ke studentům represivně se metody spojování se studenty liší podle toho, jak tvrdým nepřítelem studentstva daná postava je. U neutrálního ředitele je dodržena norma rozdělení učeben na učitelskou a studentskou zónu, kdy se skupiny nestřetávají. Radikálnější Kolísko vstupuje do studentské zóny učebny jen v okamžiku, kdy Krhounek v hodině češtiny interpretuje báseň „Pokora". Jelikož Krhounka lze fyziognomicky i intelektuálně označit za Kolískova blížence a za konfidenta učitelů, je Kolískův příchod k lavicím motivován jeho poutem ke Krhounkovi (**obr. 19**). Jakmile Boukalovi unikne hlasitý povzdech nad Krhounkovou a Kolískovou interpretací básně, Kolísko adresuje krátký monolog Boukalovi: tato výměna však probíhá v oddělených záběrech stvrzujících odlišnost mezi Boukalem a Kolískem, a tedy i mezi Boukalem a Krhounkem

49) Když septima popřeje rozzuřeně příchozímu Koďouskovi k svátku, učitel jim šťastně slíbí místo zkoušení „žertovné početní příklady". Jakmile však Krhounek prozradí, že přání k svátku je podvod, protože Koďousek má svátek až o prázdninách, nastává další obrat v Koďouskově chování, vedoucí k dalšímu zkoušení.

Obrázek č. 19

Obrázek č. 20

Obrázek č. 21

Obrázek č. 22

Obrázek č. 23

Obrázek č. 24

(**obr. 20–21**). Největší odpůrce studentů Lejsal pak opanovává celý prostor učebny, kdy během agresivního masového zkoušení prochází mezi lavicemi a vyvolává žáky. Komunikace studentů s Kolískem, Lejsalem a ředitelem nevychází z vůle studentů, je čistě institucionálně vynucená buď zkoušením, nebo výslechem v ředitelně a nemá ani lidský, vlídný průběh.

Jakmile se ve stejném rámu ocitají antagonistické postavy (nejčastěji při příležitostech zkoušení u tabule, Lejsalových pochůzek po třídě či výslechů v ředitelně), je jejich rozporný charakter vyjádřen kontrasty ve vzhledu. Nejčastěji postavy odlišuje barva a lehkost je-

jich oblečení: učitelé chodí v černých oblecích s kravatami či motýlkem, přičemž hlavní kladné studentské postavy (Benetka, Čuřil a Holous) nosí světlé šaty a u krku rozhalené košile (**obr. 22**). Zvláštním kostýmním případem je Krhounek, odívající se do různých tmavých obleků s motýlkem, někdy s kravatou. Barevné řešení jeho oblečení a varieta doplňků k nim jej přibližuje k učitelům a vzdaluje studentům: nikdo jiný ze studentů motýlka nenosí, češtinář Kolísko ovšem ano (**obr. 23**).

Kostýmní kontrasty jsou dodržovány i pro rozlišování protikladně smýšlejících postav v učitelském subsvětě. Když do septimy vchází ředitel po boku s Bartošem, vidíme ředitele v černém obleku se zapnutým sakem, zatímco Bartoš poprvé od počátku filmu nosí oblek světlý, navíc s rozepnutým sakem (**obr. 24**).[50] Pokud tedy protikladné postavy sdílejí stejný rám, film zdůrazní jejich odlišnost pomocí distinkcí ve vzhledu či chování (připomeňme výše analyzovanou scénu prvního čtení *Řevu septimy*, kdy jsou učitelé sice oblečeni stejně, ale odlišují je projevy emocí nad časopisem a intonační styl jeho četby).

Propojování narativních segmentů

Dalším stylistickým vzorcem filmu Škola základ života je plynulá návaznost jednotlivých narativních segmentů, dosahovaná na jedné straně „neviditelnými" prostředky klasické kontinuity, na straně druhé prostředky okázalými, na něž se zaměříme podrobněji. Výrazným ozvláštňujícím prvkem filmu je propojování záběrů formou kompozičně návazných střihů upozorňujících na své vizuální a rytmické vlastnosti. Krom výše uvedeného příkladu kompozičního propojení rytířského turnaje s hodinou dějepisu (**obr. 1–2**) se jedná například o časoprostorový přesun prostřednictvím *Řevu septimy*, který Krhounek předává Lejsalovi. Lejsal, začten do tisku, vykročí vstříc kameře a zakryje celou plochu záběru časopisem. Po střihu na shodnou kompozici (noviny těsně přitisknuté ke kameře) a následném odjezdu kamery zjistíme, že je drží v rukou ředitel ve sborovně, obklopen sedmi učiteli.

Jiným okázalým prostředkem, jímž Frič propojuje scény a protiklady, je dialogový háček. Jedná se o „postup zakončení jedné scény větou, která nás připraví na scénu další".[51] Dialogový háček ve Fričově filmu přináší ironickou kvalitu, kdy je na jisté učitelské výroky nastřižena reakce studentů na zcela jinou situaci v jiném prostředí, přičemž ironie vyrůstá z efektu spojení těchto dvou časoprostorově oddělených a tedy nesouvisejících expresí dohromady. Např. na ředitelovo ultimátum „Dokud se nepřiznáte, zakazuji vám účast na středoškolském poháru" reagují studenti výkřikem „Výborně!" a bouřlivým potleskem, adresovaným však Čuřilovi již v nové scéně. Dalším z několika dialogových háčků ve filmu je shoda učitelů v tom, že studenti jsou barbaři bez citu, po níž následuje Čuřilův zpěv verše „Maminko, mámo, šel bych rád na chvilku k vám si zaplakat…". Účinkem dialogového háčku je tedy propojení protikladných subsvětů prostřednictvím nepatřičné či ironicky vyznívající studentské reakce na učitelskou akci.

50) Některé z těchto diferenciačních detailů týkajících se vzhledu postav lze vyčíst ve formě Fričových vpisků obyčejnou tužkou z poslední verze technického scénáře uloženého v Knihovně Národního filmového archivu. Srov. Václav Wasserman, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů.* [2. verze].

51) Viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 383.

Nejokázalejší návaznosti akce je dosaženo v sekvenci propojující čtyři paralelistické linie (ředitelovu, Koďouskovu, Benetkovu a Lejsalovu) a poskytující divákovi vševědoucí přehled mimoškolních aktivit většiny postav. Divák během ní získává představu o odlišných materiálních podmínkách společenských skupin učitelů, studentů a nezaměstnaných na příkladu jejich stravovacích návyků a trávení volného času. Sekvence začíná tím, že se Máňa se spolužačkami rozloučí zvoláním „Dobrou chuť!" (dialogový háček), po němž se přeneseme příčným střihem[52] na zahrádku ředitele školy, jemuž manželka Anna podstrojuje oběd. Ředitelova linie končí detailním záběrem na dva talíře ležící na stole (**obr. 25**), načež nás kompozičně návazný střih na jiné dva talíře přenese do zahradní restaurace, v níž obědvají Bartoš s Lachoutovou (**obr. 26**). Kamera odhalí odjezdem a panoramou prostor, v němž se učitelé pravidelně stravují, zatímco Bartoš vypráví Lachoutové o Koďouskovi sedícím u protějšího stolu. Během Bartošova vyprávění kamera přerámuje na Koďouska, jenž si poroučí zabalit moučník. Kamera přerámuje na detail číšníkových rukou balících dortík do papíru (**obr. 27**), skrze něž nás další kompozičně návazný střih na detail chleba vybalovaného z papíru rukama starého Benetky přesune do nového časoprostoru — chudé domácnosti Benetkových (**obr. 28**). Krátkým dialogem se poprvé seznamujeme se starým Benetkou jako s laskavým otcem, který dokáže odpustit dětem jejich prohřešky:

> Otec: Vždyť tady bylo ještě trochu mléka — kdo to vypil?
> Dcera: To já ne. To tady Julinka [ukáže panenku].
> Otec: Tak? Tak to tedy bude k večeři místo bílé černá káva.

Starý Benetka zmínkou o černé kávě poskytne dialogový háček pro přesun příčným střihem do domácnosti Lejsala, popíjejícího právě u stolu kávu. Lejsalovi se nemohou shodnout, zdali je *Řev septimy* dobrou recesí, anebo trestuhodnou drzostí a jejich spor končí detailem na Lejsalovy ruce vhazující vztekle časopis do šuplíku u stolu a zamykající jej (**obr. 29**). Následuje kompozičně návazný střih na detail Koďouskových rukou otevírajících jiné šuple u stolu a vytahujících desky s plány do budoucna (**obr. 30**). Koďousek se pohupuje v houpacím křesle, pokuřuje doutník a hlasitě přemítá o počtu dětí, které si pořídí. Dalším kompozičně návazným střihem se navracíme zpět do Lejsalovy domácnosti: po záběru Koďouska sedícího v houpacím křesle následuje záběr Lejsala houpajícího se v podobném křesle a rovněž pokuřujícího doutník. Většina z dosavadních dvojic kompozičně návazných obrazů spojuje protiklady: číšníkovy ruce jídlo do papíru zabalují, zatímco Benetkovy ruce jej vybalují, Lejsal šuple zavírá a Koďousek otevírá, Koďousek se houpe v křesle, sedě zády k pravému rámu obrazu, zatímco Lejsal sedí ve svém křesle zády k levému rámu obrazu.

Tato sekvence nerozvíjí primárně hlavní kauzální linie, spíše příčně propojuje vícero postav v tematicky obdobných situacích. Většinu segmentů propojují motivy jídla, pití a kouření, vypovídající o sociálním statusu postav: ředitel je obsluhován svou ženou v klidu své zahrady, učitelé chodí do rušné restaurace a jsou obsluhováni číšníky, v Benetkově

52) Příčný střih střídá „záběry ze dvou nebo více dějových linií, které se odehrávají na různých místech, většinou souběžně". Tamtéž, s. 644.

Obrázek č. 25

Obrázek č. 26

Obrázek č. 27

Obrázek č. 28

Obrázek č. 29

Obrázek č. 30

domácnosti si její členové musí vystačit s bochníkem chleba k vepřové. Učitelé Lejsal a Koďousek si dopřávají po obědě doutníky, zatímco Čuřila jinde vidíme kouřit cigaretu. Sekvence sice nese významy, jde však o tzv. volné motivy,[53] jejichž vyloučením ze syžetu by nenastala žádná změna v kauzálním vývoji a srozumitelnosti filmu. Syntetizující pohled na to, jak řada postav filmu tráví volné odpoledne a vykonává při tom různými způ-

53) Srov. Boris T o m a š e v s k i j , *Teorie literatury*. Brno: Lidové nakladatelství 1970, s. 128–129.

Obrázek č. 31

Obrázek č. 32

Obrázek č. 33

Obrázek č. 34

soby stejné rituální činnosti, vývoj kauzálních řad odkládá. V této i ve dvou dalších sekvencích, jež si popíšeme níže, pozdržování vývoje kauzálních řad narušuje klasické pojetí narace, orientované převážně na tzv. motivy vázané (na prvky, jejichž vyřazení ze syžetu by narušilo souvislé vyprávění příběhu).[54)]

Historicko-materialistická montážní sekvence

Podívejme se nyní na montážní sekvenci sborových recitací z úvodní části filmu, jejímž cílem je opět paralelní sledování členů dvou opozičních subsvětů při výkonu shodných aktivit spíše než rozvoj kauzálních linií. Řečená sekvence se řídí historicko-materialistickým přístupem k pojetí postav: psychologičtí hrdinové, procházející v klasicky pojatých scénách filmu s primární narativní důležitostí individuálním vývojem, se zde na čas stanou řadovými zástupci subsvětů, zachycenými v modelových situacích. Sekvence poutá pozornost diváka k ozvláštňujícím stylistickým prostředkům, na rozdíl od pasáží konvenujících klasickému narativnímu modu, které se soustředí na vyprávění a usilují o neviditelnost stylu.

54) Tamtéž, s. 129.

Obrázek č. 35

Obrázek č. 36

Obrázek č. 37

Obrázek č. 38

Tělocvikář Lusk diriguje sborovou recitaci studentů v tělocvičně, zatímco další učitelé svými gesty vyvolávají v různých učebnách studenty odříkávající ironické, jazykolomné či absurdní veršovánky. Subsvěty učitelů a žáků jsou striktně odděleny střihem do svých zón, přičemž propojení studentů a učitelů napříč celým komplexem školy zajišťuje klasický postup tzv. návaznosti pohledu.[55] Přestože se postavy v některých případech nacházejí v nesousedících místnostech, střihová skladba navozuje dojem jejich přímé interakce, čímž činí z recitací studentů z podnětu učitelů neopětované samomluvy s nesmyslným obsahem. Luskovo dirigování studentů v tělocvičně působí realisticky, jelikož se všichni aktéři nacházejí ve stejné místnosti (**obr. 31–32**). Jakmile však Lusk odvrátí hlavu od cvičenců v tělocvičně stojících vpravo mimo záběr, zahledí se na opačnou stranu (doleva mimo záběr) (**obr. 33**) a následný střih odhalí jako objekty jeho pohledu septimány ve vzdálené učebně (**obr. 34**), vzniká nerealistické propojení vzdálených prostorů. Vztah mezi učiteli-dirigenty a studenty-odříkávači naučených textů je tak povýšen na obecnou, vše prostupující normu interakcí ve škole.

55) Návazností pohledu rozumíme střihový postup, kdy „záběr A ukazuje postavu dívající se na něco mimo obraz a záběr B nám ukáže, na co se postava dívá". Viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 308.

Protikladnost subsvětů učitelů a studentů je v této montážní sekvenci zdůrazněna nejen jejich odkázáním do oddělených záběrů, ale i vychýleným rámováním naklánějícím postavy z opačných skupin na opačné strany. Zástupci shodných skupin jsou spojováni shodnou pozicí v záběru: učitelé se nacházejí v záběrech vychýlených doprava, studenti v záběrech vychýlených doleva. Postavám jsou rovněž přisouzena pevná stanoviště: učitelé vyvolávají žáky z přední části učebny, studenti stojí v jejím opačném rohu (**obr. 35–38**). Vychýlení záběrů může divák implicitně interpretovat i jako spojovací prvek všech postav, jejichž učitelská či studentská účast na tomto způsobu komunikace připomíná stav vyšinutí smyslů, o němž svědčí i obsah odříkávaných replik, k jejichž recitaci učitelé pobízejí studenty.

Vzhledem k tomu, že se jedná o montážní sekvenci z rané fáze filmu, postavy učitelů ani studentů nemají ještě psychologickou hloubku a jsou jen typizovanými postavami zasazenými do typických situací (učitelské vyvolávání, cvičení v tělocvičně apod.). Sekvence nicméně velmi okázale operuje s prostředky odporujícími klasickému stylu a kontinuitě: s kauzální souhrou akce a reakce v nerealistickém prostoru, s nepsychologickou typizací postav do rolí pouhých zástupců dvou protikladných subsvětů, s vychýleným rámováním zdůrazňujícím protikladnost střetávajících se obrazů.[56]

Impresionistická montážní sekvence

Frič uplatňuje neklasické stylistické prvky i ve dvou jiných, po sobě následujících montážních sekvencích porovnávajících způsoby trávení volného času studentů a učitelů v exteriérových prostředích. V první ze sekvencí sledujeme tenisovou čtyřhru, kdy technicky zdatnější tým dvou učitelů nechá z protekce zvítězit svého neohrabaného ředitele s manželkou Annou. Druhá pak prezentuje sérii lyrických obrazů studentů v přírodě, kontrastující svým poklidným rytmem s bojovým charakterem učitelského zápasu. Tenisová sekvence je nejdynamičtější montážní vsuvkou filmu (s průměrnou délkou záběru 2,4 sekundy), zatímco studentské rozjímání v přírodě je pro svůj meditativní ráz naopak montážní sekvencí nejpozvolnější (s průměrnou délkou záběru 6,7 sekundy). Zatímco čtyřhru učitelů lze vztáhnout k estetice sovětské montážní školy, lyrická vsuvka studentů obsahuje prvky francouzského filmového impresionismu: romanticky laděnou akci v plenéru, pozvolné hudební téma a rozzáběrování formou prolínaček, přičemž prolínány jsou obrazy přírodních jevů s tvářemi postav (**obr. 39–40**). V celém filmu nalezneme deset případů užití prolínačky, pouze v této sekvenci však nemají za cíl demonstrovat časový posun ve vyprávění, ale naopak zpomalit tempo a spojovat studentské postavy s přírodou.[57]

Přechod od tenisového zápasu učitelů k montáži volnočasových aktivit studentů zajistí ředitelova věta „Dnešní generace je bez citu“ (dialogový háček), načež jeho slovům bez-

56) Všechny tyto stylistické prostředky využívá např. film Nový Babylon (1929), analyzovaný Bordwellem jako příkladné dílo historicko-materialistického modu. Viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 234–273.

57) K francouzskému filmovému impresionismu srov. Kristin Thompsonová – David Bordwell, c. d., s. 94–104.

Obrázek č. 39

Obrázek č. 40

prostředně po jejich vyřčení oponuje příčný střih na Čuřila sedícího na louce a cituplně zpívajícího při hře na kytaru. Následují záběry na lán slunečnic, loďky se studenty, dvě labutě plující po řece, na hladinu rybníka, na tvář Máni sledující stromy a poté na Benetku ležícího na louce. Tyto na sebe navazující úseky připisují subsvětům studentů a učitelů zcela opačné kolektivní vlastnosti. Studentská generace je spojena s přírodou, romantikou, s citem k múzám, což ji odlišuje od učitelů, kteří spolu mezitím hrají falešnou hru na asfaltovém kurtu. Postavy studentů, s jejichž jmény a charakterovými rysy je na tomto místě filmu divák již seznámen, zde opět vystupují jako odpsychologizovaný kolektiv v modelových situacích (jízda na loďce, koupání, rybaření, odpočinek na louce). I impresionisticky stylizovaná sekvence tak slouží historicko-materialistickému pojetí postav jako zástupných částí kolektivního celku a pojetí subsvětů jako protikladných hodnotových sil.

Škola základ života tedy syntetizuje několik estetických tradic. Lyrická sekvence prezentující studentské trávení volna v přírodě využívá postupy francouzského filmového impresionismu. Ostatní montážní sekvence přítomné ve filmu můžeme spojit s estetikou sovětské montážní školy pro jejich shodný motiv (pohyb vyplývající z konfliktu), střihovou dynamiku a expresivní vizuální vlastnosti (vychýlené rámování). V sekvenci středoškolské sportovní soutěže si můžeme všimnout i čtyř umělecky motivovaných,[58] kompozičně provázaných záběrů na různé sportovce přeskakující přes tyčku, připomínajících dokumentaristickou poetiku Leni Riefenstahlové.[59] V této syntéze mezinárodních stylistických postupů se realizuje dominantní princip dialektického spojování protikladů, kdy Martin Frič propojuje stylistické postupy vícera estetických směrů do jednotné, funkční formy.

58) Uměleckou motivací prvku rozumíme, že daný prvek je ve filmu přítomen především proto, aby záměrně navedl pozornost diváka k estetickým kvalitám díla, čili neslouží primárně naraci. Srov. Kristin T h o m p s o n o v á , c. d., s. 17–18.

59) Jedná se o další z paradoxů tohoto díla. Kdo by očekával, že scéna z filmu Martina Friče z roku 1938 s protinacistickými podtóny bude připomínat poetiku pronacistických dokumentaristů?

Závěr

V naší analýze filmu Škola základ života jsme se pokusili zachytit různé podoby, jimiž se v tomto díle manifestuje jeho konstrukční princip spojování protikladů za účelem nové, ozvláštňující syntézy. V analyzovaném filmu jsme odhalili příklad klasicky vyprávěného díla ozvláštněného prvky historicko-materialistické narace. Současně jsme sledovali, jak Martin Frič při jeho tvorbě užíval prostředky tzv. mezinárodního stylu. Podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové v sobě filmy mezinárodního stylu syntetizují prvky francouzského impresionismu, německého expresionismu a sovětské montážní školy. Ve svém výkladu řadí mezinárodní styl do období pozdního němého filmu, význačného avantgardními a experimentálními postupy.[60] Nejen Škola základ života, ale i další Fričovy filmy z druhé poloviny 30. let odhalují Fričovu znalost mezinárodních stylistických tradic a jeho tendenci funkčně je zapojovat do vlastní tvorby — např. do montážně dynamického historického dramatu Jánošík (1935), krátkého experimentálního reklamního filmu Černobílá rapsódie (1936), sociálního dramatu Lidé na kře (1937) s úvodní historicko-materialistickou montážní sekvencí či společensko-kritické komedie Svět patří nám (1937). Později vzniknuvší Škola základ života s těmito prostředky pracuje v nejrozsáhlejší míře.

V analýze jsme průběžně identifikovali i další běžné postupy režijního stylu Martina Friče: „falešnou" úvodní scénu, hojné užívání kompoziční návaznosti, dialogové háčky. Škola základ života tyto postupy Fričovy tvůrčí poetiky zahrnuje, některé z jiných jím běžně uplatňovaných konstant problematizuje. Platí to především pro práci s diegetickou hudbou,[61] která se ve Fričových filmech běžně objevuje v konvenčním modu nepřerušované hudební vložky, ve Škola základ života však v podobě přerušovaných a rušivých elementů, které jako by neměly v tragikomickém, společensky angažovaném, o realistické vykreslení školního prostředí usilujícím narativu místo. Systematickým přerušováním postav pokoušejících se v diegezi o hudební produkci a nevyužitím žádných populárních písní je tak ozvláštněn zvukový design filmu Škola základ života i režijní styl Martina Friče, v jehož filmografii nalézáme nepřerušované písňové scény běžně.

Studium dobové recepce odhalilo, že film byl vnímán jako komediální a zároveň jako dramatický a realistický v ohledu zachycení školního prostředí a v něm se pohybující mladé generace. Spojení komediální a dramatické dimenze do tragikomického tvaru však nebylo považováno za rušivé, ale komplementární. Tuto žánrovou syntézu můžeme považovat za další symptom dominantního konstrukčního principu díla — dialektického spojování protikladů. Film představoval pro soudobou kritiku jeden z kvalitativních vrcholů stagnující domácí produkce, žánru komedie a vlny tzv. školského filmu,[62] která před jeho uvedením nikdy nedosáhla obdobné žánrové oscilace ani společenské angažova-

60) Srov. Kristin Thompsonová – David Bordwell, c. d., s. 178–181.

61) Diegetický zvuk má původ přímo v diegezi: jedná se například o dialogy postav či jimi zpívanou píseň. Srov. Jakub Kučera, Diegeze. *Cinepur* 13, 2004, č. 31, s. 54.

62) „Školský film" byl pojem rozšířený ve 30. letech mezi filmovými kritiky i diváky. Bez jasné žánrové diferenciace označoval skupinu filmů situovaných do školního prostředí, např. komedie Kantor Ideál (1932) či Ideál septimy (1938) nebo dramata Před maturitou (1932) či Sextánka (1936). Srov. např. Mládí vpřed! *Lidové noviny* 46, 1938, č. 564 (9. 11.), s. 8.

nosti.[63] Patrně stejně pozitivně byl film přijat i návštěvníky kin, jelikož se osmitýdenní délkou svého premiérového uvedení zařadil mezi pět divácky nejúspěšnějších programů a mezi tři divácky nejúspěšnější české programy z celé množiny 330 filmových premiér roku 1938.[64]

Netradiční forma filmu Škola základ života může být rovněž příčinou současné fanouškovské tendence porovnávat neustále toto dílo s pozdější Fričovou komedií Cesta do hlubin študákovy duše (1939) a vnímat první film jako kvalitativně slabší. Pronikneme-li na stránku filmu Škola základ života na *Československé filmové databázi*,[65] v 62 komentářích z celkové množiny 347 komentářů sledujeme tendenci obě díla vzájemně porovnávat, přičemž 46 diváků preferuje druhý film před prvým. V komentářích se tato inklinace k jednomu či druhému filmu nejčastěji vysvětluje jejich formálními a žánrovými odlišnostmi, kdy je Cesta do hlubin študákovy duše mnohohlasně vnímána jako vtipnější, laskavější, lidštější, filmovější, poetičtější. Zdali tyto fanouškovské preference filmu Cesta do hlubin študákovy duše mohou pramenit z vyšší míry jeho formální konvenčnosti, je věcí diskuse — nebo jiné fričovské analýzy.

Tomáš Gruntorád je magisterským studentem Ústavu filmu a AV kultury v Brně a soustředí se na analýzu poetiky a stylu českých hraných filmů. Pravidelně přispívá do různých filmových periodik.

Citované filmy

Anton Špelec, ostrostřelec (Martin Frič, 1932), *Cesta do hlubin študákovy duše* (Martin Frič, 1939), *Černobílá rapsódie* (Martin Frič, 1936), *Ideál septimy* (Václav Kubásek, 1938), *Jánošík* (Martin Frič, 1935), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1932), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Lidé na kře* (Martin Frič, 1937), *Nový Babylon* (Novyj Vavilon: Grigorij Kozincev — Leonid Trauberg, 1929), *Před maturitou* (Vladislav Vančura — Svatopluk Innemann, 1932), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937).

63) Viz Tomáš Gruntorád, c. d., s. 14–19.

64) Ve 30. letech určovala setrvání filmu v programech kin a jeho ekonomický úspěch divácká poptávka. Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství V. 1938*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1939, s. 47–48.

65) Komentáře uživatelů k filmu Škola základ života. Dostupné online: <www.csfd.cz/film/3157-skola-zaklad-zivota/> [cit. 29. 11. 2016]. Komentáře diváků pokrývají období od 25. 7. 2002 do 27. 11. 2016.

SUMMARY

School is the Foundation of Life
Opposites Attract

Tomáš Gruntorád

This study presents an analysis of Martin Frič's film School is the Foundation of Life (1938) and the results of historical reconstruction of its production circumstances. The contextual chapter focuses on developement of film's topic from short essays to the latest version of technical scenario. This excursion shows us several paradoxes of the film: trans-medial nature of its topic (between the newspaper, literary, theatrical and cinematic exploitation) and trans-genre nature of its narration (between comedy and realistic drama). The analytical part describes the film as an example of classicaly narrated artwork defamiliarized by devices typical of international stylistic approaches (editing sequences and impressionist poetics). That shows a key feature of the film: narrative and stylistic synthesis of different narrative modes and stylistic procedures. Simultaneously, part of our inquiry describes the typical creative devices of Martin Frič's directoral style. Most of those devices appears in analyzed film as is customary in other Frič's film. Both parts focuses on the explanation the movie's dominant pattern on thematic, narrative and stylistic levels, which is dialectical "joining the opposites" pattern. The topic of the movie brings a daily routine battling between the groups of students and their teachers, symbolized by the spatial and intellectual distance between the representatives of both groups on the one hand and by the duty to share one environment on the other hand. Narrative and stylistic analysis notes other principles based on "joining the opposites" pattern: dual narrative structure (consisting of classical and historical-materialist conventions), graphic-matching, role of costumes, etc. We are concluding that School is the Foundation of Life defamiliarizes four of movie's contextual frames in a specific environment of Czechoslovakia of the 30's: classical narration framework, comedy genre, wave of "school movies" and the directorial style of Martin Frič.

Copyright of Iluminace is the property of Narodni Filmovy Archiv and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.