

Charles Musser

## Éra nickelodeonů začíná

*Vytvoření podmínek**pro hollywoodský modus reprezentace*

Rok 1907 byl pro instituci americké kinematografie klíčový. K zásadním změnám a určitým krizím došlo téměř na všech úrovních filmového průmyslu, ovšem zřejmě nejdůležitější transformace postihla vzájemně propojené mody produkce a reprezentace. Tento text se tedy pokusí zjistit, jak a proč prošla kinematografie proměnou od ŽIVOTA AMERICKÉHO HASIČE k DOMU NA SAMOTĚ.

Navrhovaný historický model vychází z dialektického materialismu a zaměřuje se na vzájemné působení mezi mody produkce a reprezentace. Kinematografický modus produkce zahrnuje tři základní praxe či skupiny: výrobu, uvádění a recepci filmu (čili výrobní společnosti, provozovatele kinematografických atrakcí a diváky). Přestože za filmy je zodpovědný modus filmové produkce, porozumět jim lze pouze v rámci proměnlivých podmínek zahrnujících doplňující prvky: ty představuje modus uvádění týkající se jednak metod prezentace na straně provozovatele atrakcí, jednak jeho vztahu k filmům vyrobeným produkčními společnostmi, a modus porozumění, který se týká jednak strategií užívaných publikem pro dosažení pochopení/potěšení, jednak jejich vztahu k uváděným filmům. Ačkoliv modus filmové produkce, ovlivňovaný řadou dalších socioekonomických a kulturních faktorů, modifikuje podmínky možných reprezentačních strategií, je jimi také zároveň zpětně ovlivňován.

Snad bude užitečné uvést stručný přehled vývoje v prvním desetiletí americké kinematografie. Po krátkém období vnímání filmu jako úplné novinky bylo koncem 90. let 19. století běžné, že provozovatelé filmových představení nakupovali od producentů filmy tvořené jediným záběrem a často je sestavovali/montážně spojovali do sekvencí a programů — ty byly obvykle doprovázeny živým vyprávěním, hudbou a zvukovými efekty. V prvních letech 20. století se stříhová kontrola stále více přesouvala do rukou produkčních společností, k čemuž docházelo do jisté míry souběžně s nárůstem popularity filmů obsahujících příběh.<sup>1</sup> Do konce roku 1904 došlo ještě ke dvěma změnám. Jednak se hlavním produktem filmového průmyslu staly tzv. *features*, obvykle hrané snímky v délce od poloviny po celou cívku filmového pásu.<sup>2</sup> To neznamená, že by se hraných filmů vyrábělo více než aktualit, ale zisk produkčních společností byl založen především na prodeji delších fikčních snímků.<sup>3</sup> A kromě

1/ Musser, 1979: 1–38; Musser, 1981: 73–83. Tyto proměny sleduje také film Charlese Mussera *BEFORE THE NICKELODEON*.

2/ Termín *feature film* pro zjednodušení dále překládáme jako „hraný film“. (Pozn. překl.)

3/ V roce 1904 prodala Edison Company dvě kopie snímku *INTER-COLLEGIATE REGATTA* (750

toho se základní průmyslovou komoditou stala filmová cívka. Do té doby společností provozující filmová představení, jako Biograph, American Vitagraph a Percival Waters' Kinetograph Company, nabízely vaudevillovým divadlům pronájem svých služeb, které zahrnovaly projektor, promítače a filmový pás. Koncem roku 1903 si Waters uvědomil, že samotný proces filmové projekce je již poměrně jednoduchý, vyškolil elektrotechniky z příslušného divadla v ovládání projektorů, a pronajímá pak filmové pásy těmto vaudevillovým divadlům za nižší ceny (Smith, 1913). To byl také jeden z důvodů, proč byl schopen na podzim roku 1904 získat od společnosti Biograph Keithův řetězec kin.<sup>4</sup> Dosavadní provozovatelé kinematografických představení se změnili v nájemce či filmové půjčovny, zatímco skutečnými provozovateli představení se stala kina. Vitagraph i další poskytovatelé těchto služeb následovali tento příklad a do začátku roku 1905 byly splněny nutné výchozí podmínky pro nástup éry *nickelodeonů*.

*Nickelodeonová* éra vyžadovala určité množství odbytišť zaměřených primárně na projekce filmů (krámská kina /*store-front theatres*/), dále směnitelnou komoditu (filmová cívka) a dostatečně rozmanitou nabídku (určitý počet nových fikčních „taháků“). Začátek tohoto období měl ovšem pouze malý vliv na tempo filmové produkce a na modus reprezentace, alespoň pokud se týká Biographu a Edisonovy i Lubinovy společnosti. V případě Edisona ve skutečnosti dokonce během roku 1906 a první poloviny roku následujícího poklesl ve srovnání s rokem 1905 počet hraných filmů. Filmy z Edisonovy společnosti natočené v roce 1906 Edwinem Porterem byly sice propracovanější a sofistikovanější, ale setrvaly nadále v rámci reprezentačního systému vytvořeného v předchozích letech. Pouze společnosti Vitagraph a Pathé dokázaly rychle rozpoznat důsledky, které s sebou nese éra *nickelodeonů*. Na podzim roku 1905 přesunul Vitagraph pozornost k výrobě a prodeji filmů a obě společnosti zvyšovaly v rychlém tempu počet vyráběných titulů. Brzy se začala tvořit propast mezi mody filmové produkce a reprezentace na jedné straně a modem uvádění a systémem distribuce na straně druhé. Výroba filmů si nadále zachovala charakter domácí výroby, zatímco modus uvádění získal podobu masové produkce. Tento rozpor byl nejprve maskován úspěchem a rychlou expanzí niklakových kin. Jestliže Edisonova společnost v roce 1904 prodala 71 kopií filmu *HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE NEW YORK HERALD 'PERSONAL' COLUMNS*, pak v roce 1906 to bylo 182 kopií snímku *PEKELNÝ SEN*. Takový ná-

stop), 34 kopií *ELEPHANTS SHOOTING THE CHUTES No. 2* (75 stop), 29 kopií *FIRE AND FLAMES*, *LUNA PARK* (165 stop), jednu kopii *PARADE, N.Y. FIRE DEPARTMENT* (290 stop), 6 kopií *OPENING CEREMONIES, NEW YORK SUBWAY* (300 stop), ovšem 71 kopií filmu *HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE NEW YORK HERALD 'PERSONAL' COLUMNS* (675 stop). Podle metody analýzy využívané Robertem Allenem v Edisonově produkci tematicky převládaly aktuality (Allen, 1977: 9–17). Ve skutečnosti ovšem tato společnost prodala 47 925 stop filmu *FRENCH NOBLEMAN* a pouze 10 925 stop zbývajících pěti filmů.

4/ V knize *The Emergence of Cinema* (1990) ovšem Musser uvádí jako datum této vlastnické změny červenec 1905. (Pozn. překl.)

růst mohl na první pohled působit jako potvrzení efektivity stávajících metod filmové výroby, přičemž tato situace pokračovala zhruba do poloviny roku 1907.

Do tohoto data dominoval ve filmovém průmyslu raný či „předgriffithovský“ modus reprezentace. Filmy z tohoto období byly nelineární. Narativní konstrukce filmů jako ŽIVOT AMERICKÉHO HASIČE či VELKÁ ŽELEZNIČNÍ LOUPEŽ, ve kterých se objevovaly vzájemně se překrývající akce a návraty k dřívějšímu časovému okamžiku, byla používána i nadále, i když jen zřídka v tak extrémní podobě (srov. WANTED, A DOG společnosti Biograph nebo Edisonův snímek LOST IN THE ALPS /1907/). Částečné vysvětlení těchto narativních struktur nabízí přítomnost jistého napětí mezi scénami vnímanými jako soběstačné celky na jedné straně a jejich potenciálem být součástí komplexnější sekvence na straně druhé. Přestože se raná kinematografie jako celek přesouvala od prvního extrému ke druhému, nebyl tento rozpor vyřešen až do okamžiku vytvoření základů hollywoodského modu reprezentace.

Modus porozumění (recepce) přetrvával v zásadě nezměněný po celou dobu mezi rokem 1898 a polovinou roku 1907. Strategie využívané za účelem dosažení pochopitelnosti filmových narativů pro publikum spadají do tří základních, vzájemně se doplňujících a na sobě závislých kategorií, soustředěných kolem diváka, provozovatele představení a filmu.

### Předběžná obeznámenost publika

Pokud byly filmy založeny na všeobecně známých příbězích, komiksech či populárních písních, znamenalo to vytváření odlišného vztahu mezi publikem a kulturním objektem než ve většině případů ze soudobé literatury a divadla, předpokládajících nulovou předběžnou znalost zápletky, postav apod. Porterův film ŠTĚDROVEČERNÍ SEN (prosinec 1905) se „úzce přidržuje časem prověřené vánoční legendy Clementa Clarka Moora a bezpochyby zaujme všechny bez ohledu na věk“ (*Edison Films*, 1906: 70). Jak Biograph, tak i Edisonova společnost natočily film na motivy populární písně „Everybody Works but Father“, kterou v roce 1905 zpopularizoval Lew Dockstader. Porterův film WAITING AT THE CHURCH (červenec 1906) předpokládal, že divák zná slova Freda W. Leigha ke stejnojmenné písni, která se stala populární díky Vestě Victorii. Porterovi nešlo o pouhý obrazový doprovod k písni: pro komiku tohoto filmu je zásadní nesoulad mezi jejím textem a filmovým narativem.

Jedním z filmů, jež Porter choval v osobní oblibě, je THE „TEDDY“ BEARS (únor 1907). Ten s diváckou obeznámeností nakládal zvlášť sofistikovaným způsobem a demonstroval Porterovo mistrovské zvládnutí modu reprezentace, založeného na fragmentaci. Důležitou součástí komiky i úspěšnosti filmu byla juxtapozice dvou odlišných referenčních rámců. Film začíná jako adaptace pohádky o Zlatovlásce a třech medvědech a první dvě třetiny filmu vypadají jako pohádkový film pro děti, jehož hlavním motivem jsou plyšovi medvědi v životní velikosti. Pak ovšem film nenadále přechází do exteriérů a mění jak

celkovou atmosféru, tak i referenční rámec. Medvědi pronásledují Zlatovlásku zasněženou krajinou, dokud nezasáhne Teddy Roosevelt, lovec, který dva dospělé pronásledovatele zastřelí a medvědě uloví živé. Tento nenadálý příchod „Teddyho“ vychází z dobře známé události, kdy prezident Roosevelt na lovecké výpravě v Mississippi odmítl zastřelit medvědě. To se stalo v listopadu 1902 a krátce poté ruský imigrant Morris Michtom, který provozoval malé hračkářství a později uvedl do chodu společnost Ideal Toy Corporation, začal vyrábět a prodávat „Teddyho medvěda“ — vycpanou verzi zachráněného medvíčete. Tato novinka se v období let 1906–1907 stala velkou módou, týdně se prodalo tisíce medvěďů a velmi populární se stala i tematicky navazující hudba, jako je například skladba „The Teddy Bear March“ (autorská práva registrována roku 1907 — srov. Bull, 1970). Pokud by publikum neocenilo tuto změnu referenčního rámce, zabití dvou roztomilých medvěďů by působilo poněkud bizarně a v rozporu s předchozí částí filmu. Simi ovšem tento moment ve své recenzi ve *Variety* poněkud svévolně pomínil, když napsal:

Obrazy ukazující v závěru filmu pronásledování dítěte medvědí rodinkou jsou znehodnoceny tím, že se na scéně objeví lovec a dva z medvěďů zastřelí. Děti se proti tomu budou bouřit. V průběhu honičky ve sněhu je dosaženo značného komického efektu, ale medvědi působí natolik krotce, že zjevně „umělé“ připojení scény jejich chladnokrevného zabití zanechává špatný dojem na celém filmu (*Variety*, 9. 3. 1907: 8).

Právě tento posun v referenčním rámci odhaluje divákům, že THE „TEDDY“ BEARS není jen dětským filmem, ale že byl pod rouškou dětského příběhu zaměřen na dospělé publikum. Jestliže posuzoval film z hlediska dětského diváka, u kterého nelze očekávat schopnost zachytit škálu dobových odkazů pro dospělé, postuloval Simi takový vztah mezi divákem a kulturním objektem, který by byl použitelný na pozdější kinematografii. Simiho recenze je známkou toho, že se kritéria hodnocení filmů měnila a že filmy spoléhající na publikum vybavené předběžnými znalostmi byly přijímány s menším porozuměním.

Zdroje amerických filmů bylo možné do značné míry najít v dobových novinách, což naznačuje, že většina filmů fungovala v rámci velmi specifického kulturního rámce, který byl všeobecně dostupný. Film společnosti Biograph LOVE MICROBES (září 1907), v němž se podaří profesorovi Cupidovi izolovat bakterie lásky a nakazit jimi nic netušící oběti, byl inspirován novinovým titulkem Elly Wheeler Wilcoxové hlásajícím, že „Za to může bakterie lásky“. Tato předchůdkyně „Dear Abby“<sup>5</sup> tvrdila: „Jsem hluboce přesvědčená, že láska je tvořena bakteriemi, dobrými a špatnými, neškodnými a zhoubnými.“ Pobavení kolegové doprovodili její článek kreslenými vtipy, které jej doslovně ilustrovaly a parodovaly (*NYEJ*, 3., 4. a 13. 5. 1907). Společnost Biograph tento motiv využila, přičemž znalost zdroje zde podporovala porozumění filmu, ale nebyla pro ně zcela zásadní.

5/ Dear Abby je velmi populární novinový sloupek, který založila Pauline Phillipsová a nyní jej vede její dcera Jeanne. Funguje především jako jakási „poradna“ v milostných a rodinných záležitostech. (Pozn. překl.)

## Soběstačný narativ a intratextuální redundance

Druhá skupina strategií, které jsou využitelné pro usnadnění diváckého porozumění, se týká výrobní společnosti. Během 90. let 19. století mezi „soběstačné“ filmy patřilo pouze pár jednoduchých snímků založených na gagu a několik kouzelnických filmů od výrobců jako Georges Méliès. Po roce 1903 osvědčily svoji účinnost při vytváření snadno přístupných námětů dva běžné skladebné principy využívající narativní redundanci: za prvé nahromadění nespojitých scén vystavěných kolem sjednocujícího tématu, postavy či gagu, a za druhé jeho důsledek — honička. Redundance určité situace, jak ji Porter využil ve filmech *THE BUSTER BROWN SERIES* (únor 1904) a *THE SEVEN AGES* (únor 1905), nadále poskytovala skladebné principy komediím jako *NINE LIVES OF A CAT* (červenec 1907), ukazující devět pokusů zbavit se poněkud vzdorovité kočky, a *THE RIVALS* (říjen 1907), založené podobně jako celá řada filmů tohoto typu na komiksu T. E. Powerse, publikovaném v *New York American*. V tomto případě film i komiks ukazují boj dvou rivalů o přitažlivou ženu. V každé scéně je jeden ze soupeřů doprovázející dívku napálen svým sokem, který se zmocní objektu lásky. Situace se poté opakuje s převrácenými úlohami. Když měl Porter již dostatečný počet scén a chtěl dojít k nějakému závěru, nechal dívku, aby pustila k vodě oba soupeře kvůli třetímu nápadníkovi. Tento skladebný princip opakovaní s drobnou variací vděčí za mnohé repetitivní struktury denně či týdně publikovaných komiksů a využíval se ve většině filmů, které se snažily dosáhnout komického efektu. Podobnou strukturu využívá i film společnosti Biograph *MR. BUTT-IN* (uveden v únoru 1906), založený na kresleném seriálu vycházejícím v *New York World*. Po nezbytném počtu příhod, v nichž se pan Otrava neustále vměšuje do cizích záležitostí, je zavřen do blázince, čímž končí jak sled rušivých událostí, tak i film samotný. K dalším dochovaným filmům využívajícím tuto strukturu patří *IF YOU HAD A WIFE LIKE THIS* (Biograph, únor 1907), *THAT FATAL SNEEZE* (Hepworth, červen 1907), *DIABLO NIGHTMARE* (Urban, říjen 1907), *SHORT-SIGHTED CYCLIST* (Eclipse, 1907) a *UNE FEMME VRAIMENT BIEN* (Gaugmont, 1908).

Také princip honičky sice využíval repetitivní strukturu, ale nové úrovně jasnosti dosáhl pomocí jednoduché opozice mezi pronásledujícím a pronásledovaným, kterou lze vyjádřit i kompozičně zdůrazněním nejprve jedné a pak druhé skupiny, a také pomocí pohybu, když se pronásledování a pronásledovatelé blíží ke kameře a mýjejí ji. Filmy společnosti Biograph *PERSONAL* (1904), *THE ESCAPED LUNATIC* (1903) a *THE LOST CHILD* (1904) jsou čistými příklady honičkových filmů. V letech 1906–7 byly již honičkové sekvence často integrovány do delších narativů: jako dva příklady mohou sloužit filmy *THE ELOPEMENT* (uveden v prosinci 1907 společností Biograph) a *KATHLEEN MAVOURNEEN* (Edison, květen 1906). Podobně jako řada jeho současníků, i Porter kombinoval honičky s jinými formami narativní redundance např. v komediích *THE TERRIBLE KIDS* (duben 1906) a *GETTING EVIDENCE* (září 1906). Snímek *THE TERRIBLE KIDS* začíná

řadou scén, v nichž dva společensky nepřizpůsobiví chlapci se svým psem obtěžují různé dospělé postavy až do okamžiku, kdy společnost (místní policie a oběti těchto dvou šprýmařů) reaguje tím, že začnou viníky pronásledovat a nakonec je dopadnou. Ve filmu *GETTING EVIDENCE* je soukromý detektiv zmlácen pokaždé, když se pokouší vyfotografovat mladý pár při polibku. A poté, co konečně uspěje, je „pronásledován davem, který jej po chvíli dohání a vymáchá v příbojové vlně“ (*VFI*, 10. 11. 1906: 3). Tato metoda narativní konstrukce byla jednoduchá a účinná a umožňovala produkci jednocívkových hraných filmů postrádajících komplexní příběh.

Jiné typy soběstačných narativů svazovala v období do roku 1907 poměrně tvrdá omezení. Jestliže šlo o neznámý a přitom komplikovaný příběh, jak měl divák vědět, zda následující záběr je z hlediska narativního času pokračováním, nebo návratem zpět? Tyto časoprostorové a narativní vztahy mezi různými postavami a liniemi akce byly často nejasné a v horším případě i matoucí. Vizuální vodítka např. v podobě opakování akce byla užitečná, ale často nebylo možné je použít. Producent příležitostně využíval mezititulky, ovšem tato praxe nedosáhla všeobecného přijetí. Celkově je možné tvrdit, že filmař musel buď vyprávět relativně jednoduchý příběh, nebo spoléhat na jeho objasnění ze strany provozovatele představení.

## Problém komplexního narativu

Třetí skupinu reprezentačních strategií využívali pro objasnění filmového narativu provozovatelé představení. Jak upozornil *Views and Film Index* v souvislosti se snímkem *KATHLEEN MAVOURNEEN*, jeden ze způsobů usnadnění diváckého porozumění představovaly zvukové efekty:

Nedávno byl k vidění film, v němž přes otevřený prostor přichází nějaký mladý pár. Náhle se oba zastavili a se sehnutými hlavami stáli několik sekund, než k údivu publika opět pokračovali v cestě. Ale při uvedení téhož filmu v jiném kině byla hádanka vyřešena: pár sekund předtím, než dvojice přerušila chůzi, se rozezněly zvony; a zřejmě poté, co je zaslechl, se pár zastavil se skloněnými hlavami. Šlo o pěkný a velmi dojemný moment realismu, který se zalbil a vyvolal občasně komentáře z publika (*FI*, 13. 10. 1906: 3).

Ve většině případů ovšem problém narativní srozumitelnosti nemohou řešit samotné zvukové efekty. *KATHLEEN MAVOURNEEN* a jiné ambiciózní Edisonovy projekty zpochybňují tvrzení Nicholase Vardaca, publikované ve *Stage and Screen*, podle něhož může být divadelní melodrama snadno adaptováno pro němý film díky tomu, že dialog není jeho nezbytnou součástí. Standardní verze textu divadelní hry *Kathleen Mavourneen* je značně upovídáná, a pokud jde o zásadní informace a linii příběhu, spoléhá na dialogy: absence slov byla silně vnímána výrobci, provozovateli představení i diváky.

Komentář doprovázející film představoval i nadále možnost využívanou mnoha putovními provozovateli filmových představení. Nejméně jeden z nich

přítom považoval za naprosto nezbytné, aby byl takový komentář připojen k Porterovu filmu DANIEL BOONE (prosinec 1906), 1000 stop dlouhému dramatickému snímku v hlavní roli s Florence Lawrenceovou (Lee, 1908: 9). Takovouto formu pomoci ovšem nenabízela všechna kina. Porter zřejmě předpokládal obeznámenost publika se zápletkami těchto filmů, protože jak KATHLEEN MAVOURNEEN, tak DANIEL BOONE vycházejí z dobře známých divadelních her. Je obtížné zjistit, zda v tomto případě Porter špatně odhadl situaci, když chtěl, aby film byl uváděn s komentářem, nebo zda neúspěšně usiloval o dosažení dostatečné míry soběstačné srozumitelnosti. Tento problém (se kterým se potýkala řada filmařů) zdůraznil v září 1906 autor písčíc pro *Views and Film Index*:

*Filmy — pro publikum, nikoli pro tvůrce*

Přestože byla uvedena řada dobrých filmů, jsou zde popravdě řečeno i takové, které jsou sice fotograficky kvalitní, ale přitom celkově velmi špatné, neboť výrobce obeznámený s filmem a jeho zápletkou nebere v úvahu skutečnost, že film nebyl dělán pro něj, ale pro publikum. Jeden takový nedávný případ byl velmi kvalitní po stránce fotografie a i zápletky se zdála být dobrá, nebyla ovšem srozumitelná pro publikum.

Větší množství informací o filmu by učinilo příběh srozumitelnějším. Za této situace došlo k tomu, že se část publika, unavená sledováním něčeho, čemu nerozuměla, zvedla ze sedadel. Přestože následující film byl poměrně dobrý, diváci na něj nečekali.

Výrobci by měli produkovat filmy snadno pochopitelné pro veřejnost. Nestačí, když zápletky rozumí filmař — filmy jsou určeny pro veřejnost (*FI*, 1. 9. 1906: 10).

Výrobní společnosti, které v té době procházely obdobím bezprecedentní prosperity, nepociťovaly potřebu na takovou kritiku reagovat. To se ale brzy změnilo.

Jakmile již mělo téměř každé město své místní kino, začala v polovině roku 1907 mizet hráz brzdící rozvoj *nickelodeonů*. Sítilo soupeření o zákazníky a v mnoha oblastech dosáhl počet kin bodu nasycení. Opojný optimismus a zdánlivě neomezený růst ustoupil nové nejistotě. Výrobci nevyhnutelně naráželi na rozpor mezi ustaveným modelem reprezentace a novým systémem masové zábavy. Každý měsíc vznikaly nové výrobní společnosti s cílem těžit z poptávky po hraných filmech. Společnosti jako Edison, Biograph či Lubin musely rozšířit produkci, pokud si chtěly udržet svoji pozici ve filmovém průmyslu. Výkonnost produkce a maximální zisk přímo i nepřímo souvisely s problémem narativní efektivity a filmových strategií.

Přítom se škála strategií využívaných na počátku *nickelodeonové éry* ukázala být nedostatečná. Narativní redundance neposkytovala přiměřenou rozmanitost pro vytváření dostatečného počtu příběhů, které by zároveň publikum nenudily. Společnosti sice v období let 1908–1909 i nadále pokračovaly ve využívání jednoduchých příběhů a variací na jediný gag coby základ filmového narativu, ale bylo zřejmé, že je třeba přiklonit se k produkci komplexnějších příběhů.

Prudký nárůst filmové produkce a rychle se zvyšující počet diváků ovšem také znamenaly, že spoléhání na diváky vybavené předběžnými znalostmi nedopovídalo nové situaci. Když koncem roku 1907 společnost Kalem produko-

vala film VESELÁ VDOVA, jednalo se o zhuštěnou němou verzi divadelního hitu z Broadwaye. Časopis *Variety* k tomu poznamenal:

Jedná se o film vynikající z hlediska fotografických kvalit, ale zdá se, že jeho největší hodnota by mohla spočívat v propagačních možnostech, které nabízí pro velkoměsta jako New York nebo Chicago, kde je popularita Savageova<sup>6</sup> představení všeobecnou záležitostí; otázkou ale zůstává, zda by měl vůbec nějakou hodnotu pro provozovatele filmových představení v průměrném městě („*The Merry...*“, 1911: 11).

Následující filmy společnosti Kalem byly dodávány provozovateli představení s komentáři, které poté vycházely v časopise *The Moving Picture World*. Tyto komentáře nebyly ale vždy využívány a *New York Dramatic Mirror* pokračoval v kritice filmů jako *LADY AUDLEY'S SECRET* (červen 1908, Kalem) za to, že „pokud někdo nečetl knihu a nezná zápletku, bude pro něj obtížné filmu porozumět“. Podobná kritika byla vznášena také vůči filmu společnosti Pathé DREYFUŠOVA AFÉRA (*NYDM*, 4. a 11. 7. 1908). Přestože v roce 1908 převládala odmítavý postoj k modu porozumění filmu, který je založen na předchozí obeznámenosti diváků, někteří režiséři za určitých okolností i nadále spoléhali na předběžnou znalost publika. Učebnicovou ukázkou problémů, které z toho plynuly, nabídl Arthur Honig ve svém rozboru divácké reakce na Porterův film *DEVIL* (září 1908). Honig viděl hru, z níž film vycházel, a byl tak schopen sledovat filmový narativ. Představoval si přitom jednotlivé promluvy a posuzoval herectví a výpravu ve srovnání s divadelní hrou, kterou mohl za svých pět centů znovu prožívat. Honiga film velmi potěšil, do kina ho ovšem doprovázel jeho „bystrý přítel“, který hru nikdy neviděl a který se začal Honiga vyptávat na základní linii příběhu, čímž mu vnucoval roli osobního vypravěče. Při absenci nezbytného referenčního rámce bylo pro Honigova přítele potěšení z filmu zmařeno (*FI*, 3. 10. 1908: 4).

Spoléhání na předběžnou znalost bylo odsouzeno k neúspěchu z dvojho důvodu. Za prvé, existoval jen omezený počet konkrétních příběhů, písňových hitů, úspěšných divadelních her či objektů všeobecné obliby, známých většinou Američanů, a ty už byly z velké části využity. A za druhé, tyto objekty měly obvykle omezenější publikum než jimi inspirované filmy. To představovalo problém pro nájemce filmů a provozovatele filmových představení, kteří obsluhovali masové publikum. Mezera mezi filmařovým očekáváním a skutečnou znalostí publika byla buď vyplněna provozovatelem představení, nebo vedla k nedorozumění. Existovala dvě možná řešení. Za prvé mohla být narativní srozumitelnost usnadněna provozovatelem zajišťujícím živý zvukový doprovod v podobě komentáře nebo dialogu za plátnem. Za druhé mohl producent využít filmových strategií zvyšujících srozumitelnost narativu i bez zapojení provozovatele představení.

<sup>6/</sup> Henry W. Savage byl producentem představení Lehárový operety *Veselá vdova*, která měla americkou premiéru 21. října 1907 v newyorském New Amsterdam Theatre. (Pozn. překl.)

## Komentář

Komentář, který byl vždy důležitou strategií v repertoáru provozovatelů filmových představení, se stal počátkem roku 1908 předmětem obnoveného zájmu. Ten byl dále posilován selháním strategií spoléhajících na diváky vybavené předběžnými znalostmi a usnadňován také novou rolí kin jako provozovatelů představení. Ředitel kina či nějaký jeho spolupracovník mohl interpretovat film, aniž by se nutně musely zvyšovat režijní náklady. Konkurence mezi malými kiny podněcovala moderní showmany k tomu, aby slovně objasňovali nesrozumitelné filmy. Byl to určitý způsob, jak mohli svému kinu dodat osobitost a udělat z vděčných návštěvníků své stálé zákazníky. W. Stephen Bush, který provozoval putovní filmová představení a často také přispíval svými články a recenzemi do *Moving Picture World*, považoval tyto komentáře za „kreativní podporu filmové zábavy“. Bush, který měl zkušenosti s kázáním ve službách církve, ve svém přístupu k filmu rozvíjel tradicionalistický přístup, kterým chtěl nejen pobavit, ale také poučit. Odsuzoval nevzdělané provozovatele představení, kteří předváděli filmovou podobu některé ze Shakespearových her bez jakéhokoli komentáře, a tak „mátli své zákazníky, kteří v případě vhodné prezentace díla jím mohli být uchvázeni a nadšeni“. Ve snaze potírat takovéto chyby Bush připravoval a nabízel k prodeji „speciální komentáře doprovázené návrhy hudby a efektů ke každému hranému filmu, který vyrobili držitelé licence Edisonovy společnosti“ (Bush, 1908: 136–7; 1909).

Společnost Kalem, jeden z držitelů této licence, začala s vydáváním komentářů, jejichž čtení mělo doprovázet její filmy, a to počínaje snímkem *EVANGELINE* (uvedeným v únoru 1908). *Show World* k tomuto filmu poznamenal: „I při běžném způsobu uvedení si tento snímek jistě zaslouží pozornost; ale poskytuje také vynikající příležitost pro komentátory schopné dodat mu na zajímavosti přednesem příslušných částí oné básně (která tak nenuceně doprovází zobrazenou scénu)“ (SW, 8. 2. 1908: 12). Porterův film *COLONIAL VIRGINIA* (vyrobený v květnu 1907, ale uvedený Edisonem až v listopadu 1908) *Dramatic Mirror* vlídně ohodnotil jako „zajímavý a poučný obraz raně koloniálního života ve Virginii“ (DM, 28. 11. 1908). Ovšem kritičtější recenze v *Moving Picture World* měla dojem, že tento film vyžaduje „uvádění s komentářem, aby divák lépe porozuměl předváděným scénám a mohl je ocenit“ (MPW, prosinec 1908: 398).

Stephen Bush tvrdil, že obratný komentátor by bohatě vynahradil náklady vynaložené na jeho plat zvýšením počtu návštěvníků a zvýšením obrátu. Provozovatelům filmových představení položil otázku:

Proč zůstává tolik diváků v kině a sleduje tentýž film dvakrát nebo dokonce třikrát? Je to jednoduše proto, že poprvé filmu nerozumějí; a tato skutečnost přitom rozhodně nepovídá nic o jejich inteligenci. Pokud je jim film nabídnut ve srozumitelné podobě, jejich zvědavost je uspokojena a přicházejí do kina rádi (Bush, 1908a: 137).

V jiném textu na téma „Důležitá role komentáře“ projevuje Van C. Lee údiv nad tím, že „provozovatelé si teprve nyní začínají uvědomovat skutečnost, že

komentář velmi přispívá k realismu filmu“. Podobně jako Bush, i on klade svým čtenářům otázku: „Jaký má vůbec film smysl, jestliže zůstane nepochopený?“ (Lee, 1908a: 93) Argumenty Bushe a Van C. Leeho byly přinejmenším v ekonomické rovině příliš zjednodušující, vezmeme-li v úvahu rychlou výměnu témat, nízkou marži provozovatelů představení a značné množství filmů srozumitelných i bez takovéto pomůcky. Jejich pozice představuje pokus rozšířit tradiční strategie předvádění filmů, často využívané v případech putovních představení s komentářem, i na novou formu masového provozu filmového představení.

## Mluvicí filmy (*talking pictures*) — herci za plátnem

„Mluvicí filmy“<sup>7</sup> coby způsob, jak propůjčit postavám na plátně živé dialogy, mají počátky již přinejmenším ve stereoptických „obrazových hrách“ (*picture plays*) jako *Miss Jerry*, pro niž Alexander Black změnil hlas podle toho, kterou z rolí právě ztvárňoval. Již v roce 1897 byl Lyman Howe úspěšný „především zásluhou dobře zaučených asistentů, kteří za plátnem obstarávali dialogy“ (MPW, 16. 5. 1908: 431). Porter, který se s tímto postupem seznámil v Eden Musée při projekci snímku *OPERA OF MARTHA* (1899), natočil *minstrely*<sup>8</sup> pro Havezovu a Youngsonovu show *Spook Minstrels*. Výslednému filmu nebyla sice nikdy přiznána autorskoprávní ochrana, ale nedávno se objevil ve sbírkách Muzea moderního umění. Havezovo a Youngsonovo představení mělo premiéru 9. ledna 1905 v Grand Opera House v Pittsburgu a o měsíc později bylo uváděno v Circle Theatre v New Yorku s touto recenzí:

Nespornou novinkou programu bylo první představení *Spooks Minstrels* Haveze a Youngsona, v němž je film využit novým způsobem. Ukazuje představení minstrelové kapely, přičemž v průběhu jednotlivých čísel realizují dané písně, žerty a taneční výstupy lidí, kteří stojí za plátnem a přesně následují pohyby postav na plátně. Toto originální a novátorské vystoupení bylo velmi dobře přijato (DM, 25. 2. 1905: 18).

Stejný princip byl využit v lednu 1907, když Porter natáčel pro Novelty Song Company novou verzi filmu *WAITING AT THE CHURCH*. Vesta Victoria byla zachycena, jak zpívá nejprve píseň „Waiting at the Church“ ve svatebních šatech, které patřily k jejímu vaudevillovému vystoupení, a poté píseň „Poor John“. V kině této společnosti měla nějaká zpěvačka stát za plátnem, zpívat synchronně s obrazem, a poskytovat tak publiku dojem, že je svědkem podivuhodně živě působícího vystoupení Vesty Victorie (viz NYC, 20. 8. 1907: 246).

Mluvicí filmy se ale v New Yorku staly opravdovou „módou“ až na jaře roku

<sup>7</sup> *Talking pictures* — termín používaný v dobových amerických obchodních časopisech pro označení filmových představení s dialogy pronášenými herci za plátnem i reprodukovánými prostřednictvím raných mechanických systémů synchronního zvuku. V této části studie Musser odkazuje jen k prvnímu významu tohoto termínu. (Pozn. překl.)

<sup>8</sup> Tzv. *minstrel show* byl zábavně hudební žánr americké populární kultury, jenž má počátky v první polovině 19. století. (Pozn. překl.)

1908. Jejich obhájci měli dojem, že „dialogy pomáhají těm méně inteligentním divákům plně pochopit zápletku, protože bez ohledu na obratnost zpracování se vždy najdou určité pasáže, které vyžadují pro úplné objasnění situace něco víc než pouhou pantomimu“ (MPW, 16. 5. 1908). V červenci 1908 již nejméně tři společnosti nabízely kinům filmy i s herci hovořícími za plátnem. Len Spenser, „průkopník“ systematického způsobu dodávání diapozitivů, zpěváků a technické obsluhy provozovatelům filmových představení, nyní mohl dodávat také zkušené a kvalifikované filmové herce zajišťující dialogy zpoza plátna (DM, 13. 6. 1908: 10). Společnost Humanova, vedená Willem H. Stevensem a vlastněná Adolphem Zukorem, udržovala v oběhu nejméně 24 takovýchto najímaných skupin (DM, 18. 7. 1908: 10). Členy jedné z nich byli také J. Frank Mackey a Theresia Rollinsová, kteří před svým přechodem k mluvicímu filmu často cestovali s putovními soubory, s nimiž připravovali divadelní komedie jako např. *Raffles the Burglar*. Mackey také vystupoval ve vaudevillových číslech ve dvojici Mackey a Clark nebo v trojici Quigg, Mackey a Nickerson — v obou případech jako hudebně-komediální umělec. U mluvicího filmu začínal se Zukorovou společností Humanova, ale osamostatnil se a vytvořil vlastní, „původní“ společnost Humanova s určitou zásobou starých filmů, a to včetně Porterovy CHALOUPKY STRÝČKA TOMA nebo Lubinovy imitace tohoto snímku. Program v jednom z kin<sup>9</sup> zahrnoval:

1. Bennettův orchestr
2. Némé filmy
3. Ilustrované písně<sup>10</sup>
4. Némé filmy
5. Mluvicí filmy  
Přestávka 5 min.
6. Némé filmy
7. Ilustrované písně
8. Mluvicí filmy
9. Bennettův orchestr

Poslední z této trojice velkých společností byla Actologue Company, kterou vlastnily National Film Company z Detroitu a Lake Shore Film and Supply Company z Clevelandu. K nejčastěji využívaným patřily Edisonovy filmy, zejména COLLEGE CHUMS (listopad 1907) a GENTLEMANLY BURGLAR (květen 1908).<sup>11</sup> Pro takovýto způsob uvádění, který od diváků nevyžaduje předběžné znalosti, byla zvláště vhodná Porterova filmová verze Molnárova *Dábla* (DM, 19. 9. 1908).

9/ Bennett Theatre, Programme, 1. března 1909 (?), Mackey and Rollins Collection, Harvard Theatre Collection.

10/ *Illustrated songs* byla zvláštní audiovizuální forma prezentovaná především v amerických *nickelodeonech* mezi lety 1904 a 1910. Tvořil ji tzv. *song-illustrator* (zpěvák), dále hudební doprovod (pianista) a kolorované diapozitivy promítané na plátno. *Illustrated songs* ale byly starší než *nickelodeony* — uplatňovaly se již v předcházejícím desetiletí ve vaudevillech. (Pozn. překl.)

11/ MPW, 4. 7. 1908: 9; srov. také „Motion Picture Notes“ z daného období v *Dramatic Mirror*.

Mluvicí filmy měly jistá omezení. Chyběla jim dostatečná míra standardizace — kvalita a efektivnost se v jednotlivých kinech lišila. *Dramatic Mirror* získal dojem, že

je nutné uznat určité možnosti, které tento postup, využívající zkušené herce a svědomitou přípravu, nabízí, ale způsob, jakým je realizován v podnicích navštívených zastupcem *Mirroru*, byl komický a poškozoval samotné filmy. Podivný dojem vzbuzovaný vyvolávacím,<sup>12</sup> který se snaží představovat více hlasů, z nichž některé mají patřit ženám, dětem, a v jednom případě dokonce psovi, může být zábavný jako jakési divadlo zrůd, ale sotva přispěje k lákavosti příslušného podniku (DM, 6. 6. 1908).

Jestliže náklady na zkušené herce a komentátory byly vysoké a jejich pomoc přitom nebyla vždy nutná a někdy ani žádoucí, samotným místním provozovatelům bránila obvyklá každodenní změna programu v tom, aby se dostatečně seznámili s nabízeným materiálem. Navíc pro zajištění dvanácti až šestnácti vystoupení denně nebylo ani dost lidí. Prestižní společnosti orientované na mluvicí filmy a také řada zkušenějších komentátorů pracovala mimo nájemní systém vytvořený půjčovnami. Poskytovali zvláštní službu, kterou nabízeli společně s určitými filmy v různých městech podobně, jako to dříve dělali provozovatelé putovních kin. Dodatečné výdaje sice mohly být kompenzovány vyšším vstupným zároveň s tím, jak byla ke „kultivovanější“ zábavě, lépe přizpůsobené potřebám zákazníků, přilákána střední třída, ale pro většinu krámských niklakových kin tyto mluvicí filmy nikdy nepředstavovaly reálnou alternativu.

### Mechanické mluvicí filmy (*mechanical talking pictures*) — synchronní zvuk

Jiný typ mluvicího filmu se spoléhal výlučně na mechanickou reprodukci. Tyto rané mluvicí filmy dosáhly v *nickelodeonové* éře nové úrovně technické sofistikovanosti a komerčního úspěchu počínaje Gaumontovým Chronophonem, který měl svou americkou premiéru v květnu 1907 v Cleveland's Family Theatre. Chronophone nabízel program sestávající z osmi vystoupení, včetně Zanetella, zpívajícího árii z Pagliacciho, tanečnice Saheret a Hogan Colored Quartette. Text publikovaný v *Billboardu* tvrdil, že „reprodukce zvuku i pohyb obrazu jsou naprosto dokonalé“ (*Billboard*, 25. 5. 1907: 14 a 28). Přestože byl tento vynález často vychvalován, na počátku roku 1908 se ve Spojených státech používaly jen čtyři přístroje (srov. „The Chronophone“, 1907: 440; *Billboard*, 25. 1. 1908: 17). Tuzemským konkurentem byla National Cameraphone Company se sídlem v Bridgeportu ve státě Connecticut, jehož studio se nacházelo na rohu 43.

12/ *Barker* (původně pouťový vyvolávač, nadháněč zákazníků) — dobové označení pro komentátora nápadně zdůrazňujícího svou přítomnost (hlasitým projevem, případně i okázalým kostýmem), potvrzujícího živý aspekt představení na úkor filmového narativu, a to narozdíl od zdrženlivějšího typu komentátora, umožňujícího divákům větší soustředění na diezezi filmu. (Pozn. překl.)

ulice a 11. třídy v New Yorku. Tuto společnost založil J. A. Whitman a činnost zahájila v zimě roku 1908. Neveřejná prezentace Cameraphonu v únoru 1908 vyvolala značný rozruch (*Billboard*, 14. 3. 1908: 11). Do července již tato firma uváděla mluvící filmy v 45 prestižních kinech a s dalšími 140 měla údajně uzavřenou dohodu. Představení obvykle sestávala z vaudevilových výstupů, úryvků divadelních her a hudebních čísel („Cameraphone...“, 1908: 7). Jeden kritik poznamenal, že

v případě projekcí vaudevilových výstupů a burleskních hudebních čísel je [Cameraphone] hodnotným doplňkem k filmovému programu, ale při uvádění hraných filmů s jejich melodramatickou mnohotvárností a u popisů zahraničních cestovatelských snímků (*travel pictures*) nemůže nikdy plně nahradit živý komentář, zvláště pokud je přednášejícím podán poučně a působivě (*Billboard*, 21. 3. 1908: 30).

Ovšem již v létě téhož roku vyrobila společnost Cameraphone své verze *Quo Vadis*, *Korsických bratrů*, *Hraběte Monte Christa* a dalších her. Stejně jako herci skrytí za plátnem, i reprodukováný dialog zvyšoval schopnost publika sledovat narativ. Tato výrobní společnost pochopila důležitost dialogu pro objasnění důležitých dějů a celého narativu.

V New Yorku neuváděla žádná představení až do konce listopadu 1908, kdy měla premiéru v Cameraphone Theatre v Brooklynu (*Variety*, 28. 11. 1908: 10), a v prosinci zahájila provoz také v několika kinech Keithova řetězce (*Billboard*, 2. 1. 1909: 32). Za těchto okolností pak společnost Cameraphone uváděla nejslavnější vaudevilové hvězdy, které vystupovaly před jejími kamerami a fonografy za odměny dosahující výše až 2.500 dolarů („Talking Pictures...“, 1908: 10). Nejúspěšnější byly pěvecké výstupy, které často sloužily jako jakási náhražka za ilustrované písně. Ovšem provozovatelé představení se nikdy nepokusili nahradit jimi běžně uváděné filmy.

Systémy Chronophone a Cameraphone soupeřily s řadou konkurentů: Auxetophone, American Theaterphone, Spoorův Phoneidograph a Synchroscope. Přestože synchronizace zaznamenaného zvuku a obrazu byla jedním ze snů Thomase Edisona již od časů kukátkového kinetoskopu, jeho společnost se do této nové fáze aktivně nezapojila až do konce roku 1909, kdy ve svém starém studiu na 21. ulici zahájila práci na sérii experimentů. Jejich výsledkem byl Kinetophone, který začal být používán ve velkých vaudevilových divadlech v průběhu února 1906 a setkal se s nadšenou odezvou, ale podobně jako předtím Chronophone a Cameraphone zažil jen krátké období komerčního úspěchu.

Rozšíření těchto zvukových systémů bránilo několik faktorů. Produkční praxi často zasahovala i technická omezení:

Obtíže doprovázející předběžnou přípravu fonografického mluvícího filmu jasně ukazují, že přinejmenším v současné situaci není filmové umění schopné úspěšně překonat formu krátkých scén, výstupů a písní. Potíž spočívá v tom, že fonografický záznam mluveného či zpívaného slova nemůže být uskutečněn ve stejném okamžiku, kdy je kamerou snímán pohyblivý obraz. Fonografický záznam je prováděn na krátkou vzdálenost, což by bylo zcela vyloučené při neustálém pohybu, který si vyžaduje film. Je proto obvyklé pořizovat nejprve fonografický záznam, a poté opakovat tutéž scénu pro kameru. V některých případech,

a dost možná že ve všech, je osoba hovořící do fonografu odlišná od té, která ztělesňuje danou postavu před kamerou. Výsledkem pak je často nevhodné spojení robustního hlasu s drobnou postavou, či naopak statné postavy se slabým hlasem.

Ovšem herec či herečka mající za úkol vystupovat před kamerou musí do posledního písmene následovat slova znějící z fonografického záznamu, a zatímco jsou snímáni kamerou, pohyb spojený s artikulací slov musí provádět v souladu s tímto záznamem. Výsledkem je dokonalé načasování slov a pohybu rtů, ovšem obtížnost tohoto procesu, praktického pokud jde o jednu či dvě postavy, se nesmírně zvyšuje s každou postavou navíc. Je zjevně téměř nemožné vytvořit věrohodnou dramatickou či operní scénu, která by dosáhla určité komplexnosti a obsahovala by větší počet postav.

Byla by to úplná hračka, pokud by vznikl fonograf zaznamenávající slova a ostatní zvuky ve stejném okamžiku, kdy pracuje i filmová kamera, ale dokud nebude něčeho takového dosaženo, nemusí divadelní producenti a herci trávit bezesné noci v hrůze z okamžiku, kdy je z jejich oboru vytlačí mluvící filmy (*DM*, 26. 12. 1908: 8).

Určité problémy představovala pro mechanické mluvící filmy také fáze uvádění. Často podřadná a dosti bídná kvalita reprodukce podvracela iluzi reality, kterou měl synchronní zvuk povznést na vyšší úroveň. Bolestně zjevně se to stávalo v okamžicích, kdy byl film promítán asynchronně — což se stávalo poměrně často.

Další důležitý faktor představovala cena. Bratři Milesovi nabízeli Auxetophone za 550 dolarů, zatímco Cronophone se prodával za 1000 dolarů (*Billboard*, 25. 1. 1908: 11). Společnost Cameraphone své přístroje neprodávala, ale nabízela místo toho kompletní služby včetně projektoru, zvukového systému, filmů a obsluhujícího technika. Nicméně cena materiálu a určitá omezení na trhu vedly k tomu, že mechanické mluvící filmy byly integrovány do systému produkce, distribuce a uvádění, ustaveného držiteli licence společností Edison a Biograph. Navíc byly omezeny na zobrazování poměrně jednoduchých, krátkých situací právě v době, kdy hlavní výrobci stále častěji využívali komplexních narativů. Alternativa v podobě herců za plátnem mohla poskytnout větší flexibilitu za podobně nenáročnou cenu, jakou nabízely mechanické mluvící filmy. Takže ani mechanické mluvící filmy nepředstavovaly pro většinu *nickelodeonů* reálnou alternativu.

Oba typy mluvícího filmu úzce souvisejí s tím, jaký důraz byl kladen na zvýšenou míru věrohodnosti, a to zejména v letech 1906–1908. Hale's Tours, které dosáhly náhlého úspěchu počátkem roku 1906, uváděly diváka do imitace železničního vozu, který se simulovaně otřásal a vydával příslušné zvukové efekty. (Fakt, že Adolph Zukor vložil kapitál do mluvícího filmu, není možná až taková náhoda, vezmeme-li v úvahu, že jeho prvotní kontakt s filmem je spojen právě s Hale's Tours.) Pathého proces ručního kolorování pomocí šablon a o něco později Kinemacolor Smithe a Urbana s první veřejnou projekcí v květnu 1908 dosáhly překvapivě naturalistických účinků — zejména oproti dříve užívanému ručnímu tónování, které dodávalo na intenzitě fantastickým prvkům takových filmů, jako *ALI BABA ET LES QUARANTES VOLEURS* a *CESTA DO NEMOŽNA*.<sup>13</sup> Tyto pokusy

13/ „Clippings“, Charles Urban Papers, sv. 1, Science Museum Library, Imperial College.

rozšířit sféru percepce tak, aby zahrнула i zvuk, barvu a tělesné počítky, dále posilovaly iluzi filmu jako transparentního média. Populární vnímání filmu se posunulo od důrazu na prvky filmické k zájmu o prvky profilmické, od pojetí filmu jako zvláštního typu představení laterny magiky k pojetí filmu jako zvláštního typu divadla.

Mluvicí filmy kombinovaly představu filmu jako transparentního média s profilmickými divadelními prvky za účelem zdůraznění potenciálních podobností filmu s jevištěm. Iluzionismus a divadelnost tak v kinematografii představovaly paralelní proudy, které se spojovaly v tomto specifickém modu uvádění. Jak napsal jeden nadšený přívrženec,

posláním filmů je nabízet podle svých nejlepších schopností iluzi života, která musí vždy zůstat nutně neúplná, ale není žádný důvod, proč by se nemělo o dokonalou iluzi usilovat v mnohem větší míře než dosud, a to za pomoci zvláštních inscenačních postupů (FI, 1. 8. 1907: 3).

Vzestup mluvicího filmu odhaluje mnohé o změnách, ke kterým došlo během tohoto období uvnitř kinematografické instituce. Shoduje se také s nástupem první vlny režisérů s divadelními zkušenostmi, jako byli J. Searle Dawley, D. W. Griffith a Sidney Olcott. K němu došlo v okamžiku, kdy film pro svá představení zabíral prostory seriálních divadel a kdy divadelní periodika jako *Dramatic Mirror* začala recenzovat filmy. V období let 1907 až 1909 tyto prvky redefinovaly film jako jakousi odrůdu divadla, nadřazenou v jistém ohledu tradičnímu jevišti (různorodost prostředí), třebaže v jiných směrech omezenou (zvuk, barva a trojrozměrný prostor).

Tento posun směrem k větší míře věrohodnosti a transparentnosti ve filmu zůstal ovšem podřízený narativnímu požadavku zábavy a potřebě vhodného modu filmové produkce a uvádění. Strategie k dosažení jakéhosi superrealismu byly opuštěny či přetrvávaly jen v podobě speciální nabídky, protože omezovaly filmaře v jeho svobodném vyprávění příběhů či zvyšovaly vstupné — popřípadě obojí. Mezititulky představovaly sice nejméně přirozenou strategii reprezentace, ale protože byly poměrně levné a zároveň vysoce efektivní z hlediska objasnění narativu, rychle se staly normou.

Původně byly titulky umísťovány na laternové diapositivu a často je vyráběl provozovatel představení s cílem oznámit názvy jednotlivých filmů. Přestože Edwin Porter následoval příkladu evropských výrobců a v období 1903 až 1905 titulky integroval do svých filmů, v následujících dvou letech této praxe v zásadě zanechal. Snímek společnosti Biograph A KENTUCKY FEUD (říjen 1905) použil mezititulky za účelem představení jednotlivých scén tak, aby se naznačil jejich děj: bez toho by film nebyl pochopitelný. Zdá se, že firma Pathé v letech 1906 až 1907 spoléhala na mezititulky více než jiné společnosti. Protože se její filmy prodávaly po celém světě, zajišťovala mezititulky v mnoha různých jazycích. Ačkoli *Film Index* požadoval po filmových výrobcích užívání mezititulků jako standardní postup již v září 1906, v následujících dvou letech se toto naléhání ozyvalo stále častěji a neodbytněji.

Edisonova společnost začala důsledněji používat stručné mezititulky počínaje filmem *FIRESIDE REMINISCENCES* (leden 1908). Ovšem *Dramatic Mirror* chtěl, aby byly v případě nutnosti používány ještě podrobnější titulky. Film *ROMANCE OF A WAR NURSE* z produkce Edisonovy společnosti (červenec 1908) sklídl ostrou kritiku za to, že „není vyprávěn v obrazech tak jasně, jak bychom uvítali (...) láska nakonec vítězí a všichni dojdou usmíření, ovšem musíme se přiznat, že jsme neodhalili, jak toho dosáhli a co bylo vlastně podstatou příběhu.“ Objevil se názor, že „Edisonova společnost by si mohla vést dobře v produkci komplikovaných dramatických příběhů tohoto druhu, pokud by na vhodných místech vkládala do filmu popisné poznámky tak, aby divák mohl nabýt potřebné informace o počínání herců“ (DM, 5. 9. 1908: 8). *Dramatic Mirror* vlastně reprezentoval nejmodernější trendy ve filmovém průmyslu. Konzervativnější kritici jako Stephen Bush filmy typu *ROMANCE OF A WAR NURSE* často vychvalovali. Co *Dramatic Mirror* považoval za matoucí, mohl někdo jiný vysoce oceňovat vzhledem k možnostem zásahů, které se tím otevíraly pro provozovatele představení. *Dramatic Mirror* tak například kritizoval Porterův film *DEVIL* za nedostatečné využití titulků: „Při vzniku tohoto filmu došlo sice ke zřejmému pokusu učinit jej srozumitelným vkládáním popisných poznámek, těch ale není tolik, aby mohly nějak výrazněji pomoci“ (DM, 19. 9. 1908). Podobným způsobem byly kritizovány filmy *INGOMAR* Edisonovy společnosti a *RICHARD III.* společnosti Vitagraph (oba ze září 1908) (DM, 26. 9. a 10. 10. 1908). Ačkoli bylo Griffithovo efektivní využívání titulků zřídka někdy nějak cíleně vyzdvižováno, představovalo důležitý prvek přispívající ke srozumitelnosti jeho filmů. Griffithův *BARBARIAN INGOMAR* (září 1908) byl oceňován za to, že se titulky „čtou divákovi stejně dobře jako tištěná kniha“ (DM, 24. 10. 1908).

Ve filmovém průmyslu docházelo ke změnám směřujícím k takové podobě vztahů mezi produkcí a uváděním, v níž má provozovatel roli obchodníka a sestavovatele programu a jen nabízí již hotový produkt výrobních společností. Porterovy filmy natolik odporovaly tomuto trendu, že představoval starou gardu filmového průmyslu. Spoléhal i nadále na provozovatele představení a na modus reprezentace spojovaný s přednickelodeonovou érou, což je zřejmě nejpatrnější na tom, jak se odmítal vzdát pojetí temporality, od něhož jeho současníci upustili.

Eileen Bowserová zorganizovala v newyorském Muzeu moderního umění rozsáhlou retrospektivu filmů vyrobených v roce 1907 a počátkem roku 1908 a zastupujících celou škálu výrobních společností. Tato retrospektiva jasně ukázala nápadný posun v chápání temporality, k němuž v tomto období došlo. Na počátku roku 1907 odrážely stav, ve kterém se nacházelo filmové vyprávění, Porterovy filmy *THE „TEDDY“ BEARS* nebo *LOST IN THE ALPS*. Jednotlivé záběry ještě stále tvořily samostatné jednotky, často se objevovaly vzájemně se překrývající akce, běžné bylo časové opakování, narativ byl nezřídka konstruován jen volně. V polovině roku 1907 začaly nejprogresivnější výrobní společnosti sledovat přísně lineární časový rámec. Tento proces měl dvě fáze. Za prvé došlo k eliminaci takových regresivních prvků, jako byly vzájemně se překrývající



akce. Ve filmu společnosti Vitagraph *THE BOY, THE BUST AND THE BATH* (červenec 1907) či ve snímku společnosti Pathé *DOINGS OF A POODLE* (1907) se objevují rychlé přestřihy mezi přílehlými prostory a na mnoha místech silné náznaky bežešvé lineární temporality napříč záběry. Není to ovšem zviditelněno pomocí takových strategií, jako je stříh vytvářející návaznost mezi částmi akce.<sup>14</sup> Plynutí času neodvratně směřující kupředu a často doprovázené mezititulky v případě těchto filmů znamenalo, že si divák již nemusel lámat hlavu, zda se akce probíhající v jedné scéně odehrává před, či po akci, která byla zobrazena předtím. Právě to představuje základ, na němž bylo možné vystavět modus reprezentace spojovaný s Hollywoodem.

Druhá fáze potom využila nových reprezentačních strategií, které byly na této nové formě temporality založeny. Film *CHEVAL EMBALLÉ* z konce roku 1907, natočený v Pathého společnosti, explicitně dodržoval lineární temporalitu využitím paralelní montáže. V dané fázi tento postup ovšem sloužil jako východisko pro sled triků:

1. záběr: Exteriér — muž na koňském povozu přijíždí před městský činžovní dům.
2. záběr: Muž vystupuje po schodišti.
3. záběr: Velmi vychrtlý kůň začíná žrát oves z pytle.
4. záběr: Muž vystupuje po schodišti.
5. záběr: Muž vstupuje do domácí jídelny a předává zásilku.
6. záběr: Kůň dál žere oves, kterého viditelně ubývá.
7. záběr: Doručovatel hovoří s mužem a ženou (týmiž jako v záběru 5) a odchází.
8. záběr: Doručovatel sestupuje ze schodů.
9. záběr: Doručovatel se zastavuje na kus feči s domovníkem.
10. záběr: Kůň nadále žere oves, kterého je v pytli mnohem méně.
11. záběr: Muž se loučí s domovníkem.
12. záběr: Doručovatel vychází z domu — kůň zapřažený za vůz je silný, zdravý a dobře vykrmený — vychází i majitel a zahání muže s koněm, ten s vozem rychle odjíždí.

Francouzský režisér byl schopen díky přestřihům mezi dvěma liniemi akce kontrolovat velikost pytle ovsa a nahradit vychrtlou herku statným koněm, aniž by se musel uchýlit k zastavení akce. Základem účinné komičnosti je pečlivě dodržovaný časový vývoj a rychlé střídání aktivit ve dvou různých prostorech. V dostupných filmech z období konce roku 1907 a začátku roku 1908 se již nic v takovémto rozsahu neobjevilo. Výjimkou je přestřihávání od sekvence, v níž nějaké děvče vstupuje do kanceláře Sjedenocného spolku charitativních organizací, domů k její nemocné matce a zase zpět do kanceláře, jež se objevilo ve filmu společnosti Biograph *OLD ISAACS, THE PAWNBROKER* (scénář napsal Griffith, film režíroval McCutcheon v březnu 1908). McCutcheon (a Griffith) vyjádřili intenzivní pocit lineární temporality, když simultánní akce ukázali spíše paralelně než sukcesivně. *OLD ISAACS* ovšem ještě nedospěl k pevné struktuře A-B-A-B, která tvoří paradigma paralelní montáže.

14/ Postup zvaný *match on action* (návaznost, souvislost akce a pohybu) je jedním z klíčových principů klasického kontinuálního stříhu, který spadá až do pozdějšího období dějin filmu. (Pozn. překl.)

Omezený soubor filmů zachovaných z období konce roku 1907 a počátku roku 1908 vyvolává dojem, že snímky *CHEVAL EMBALLÉ* a *OLD ISAACS* předjímají období, v němž budou strategie paralelní montáže či navazující akce snadno využitelné ze strany filmařů a akceptovatelné ze strany diváků. A zdá se, že tento okamžik nastal někdy v létě roku 1908, přibližně v době, kdy Griffith natáčel *THE FATAL HOUR* (červenec 1908). Tento film obsahuje prvek záchrany na poslední chvíli, kdy se plynutí času stává samotným tématem filmu díky tomu, že pistole je připevněna k hodinám a má zastřelit hrdinku, až minutová ručička dosáhne dvanáctky. *Dramatic Mirror* snímek charakterizoval jako „naprosto nevěrohodný příběh s celou řadou vzájemně si odporujících situací. Ale divoká záchranná akce probíhající zároveň s tím, jak se ručička pomalu blíží ke dvanáctce, přesto přináší vzrušení, které celý film zachraňuje.“ (*DM*, 29. 8. 1908) Je zde dosaženo mnohem větší emocionální intenzity než ve filmu *LOST IN THE ALPS*, který sice využívá podobný prvek záchrany, ale chybí mu narativní struktura založená na křížovém stříhu a tlak nevyhnutelně plynoucího času.

Ve filmech jako *ŽIVOT AMERICKÉHO HASIČE* či *LOST IN THE ALPS* se manipuluje s časem zejména pomocí profilmických prostředků, zkrácením akce odehrávající se mimo záběr. Ovšem ve snímku *THE FATAL HOUR* byl čas zrychlován filmickými prostředky, křížovým stříhem. Griffith mohl posunout hodiny kupředu při každém přestřihu na záchranný oddíl (právě tak, jako Zecca výrazně zmenšoval objem pytle ovsa při každém přestřihu na muže v domě). Přestože se v Griffithových filmech z roku 1908 objevují často obě strategie kondenzace času (filmická i profilmická), což se dalo v tomto přechodném období očekávat, Griffith stále více rozvíjel první z nich a postupně potlačoval tu druhou.

Griffithovy filmy z léta a podzimu 1908, zejména *BETRAYED BY A HANDPRINT* (srpen 1908) a *THE GUERRILLA* (říjen 1908), skýtají stále silnější dojem navazování akce mezi přílehlými prostory.<sup>15</sup> Nejpozději od snímku *DŮM NA SAMOTĚ* (duben až květen 1909) Griffith ve většině situací navazoval akce s relativní lehkostí. Způsob, jakým tyto postupy využíval, vymezoval přísnou lineární temporalitu. Ve filmech tohoto typu se záběr na všech úrovních přestával chovat jako diskrétní jednotka. Plně se podířil formátu jednocívkového hraného filmu, jeho narativu a lineárnímu toku informací. Akce se začala rozvíjet napříč záběry, nikoli jen v jejich rámci.

Využívání lineární temporality, paralelní montáže a navazující akce vyžadovalo, a zároveň také vytvářelo efektivnější narativní strukturu. Taneční výstupy, scény z rodea a banální příhody, které byly společně tolika filmům vzniklým před rokem 1907, postupně mizely nebo byly zatlačovány do pozadí. Řečeno terminologií Sergeje Ejzenštejna, filmaři stříhali na *dominantu* (ortodoxní montáž), přičemž takováto volba stříhu zdůrazňovala dramatic-

15/ Přibližně od roku 1903 filmaři příležitostně využívali navazující stříhy ve velmi speciálních situacích (přestřihy / *cut-ins*), změna úhlu kamery, apod.). Takoveto rané příklady lineární temporality existovaly vedle mnoha jiných případů nelineární narativní konstrukce.

nost narativu. Od konce roku 1907 rozvíjeli režiséři pracující pro společnosti Pathé, Vitagraph, Biograph i jiné takové strategie, které vytvářely základní rámec pro klasický narativní film. Ovšem Porter se na tomto posunu směrem k bežešvé, soběstačné, lineární narativní struktuře pravděpodobně výrazněji nepodílel.

Paralelní montáž a navazující střihy (*match cuts*) nebyly neslučitelné s komentářem nebo s dialogem za plátnem. Ovšem s rozvinutím těchto montážních strategií do technických postupů ztrácely zásahy provozovatelů představení na významu. Vzhledem k ekonomickému a kulturnímu systému, v němž působila americká a evropská kinematografie, bylo oslabování strategií vycházejících ze strany provozovatele sice postupné, ale nevyhnutelné. V důsledku se filmová cvička výrazně přiblížila k tomu, aby se stala čistou komoditou — tedy k cíli dosažitelnému pouze za předpokladu, že veškeré postupy uvádění (hudba, rychlost projekce) byly plně standardizovány a určovány výrobními společnostmi. K této mezní události došlo pochopitelně až na počátku zvukové éry.

V takto vymezeném historickém rámci je možné dojít k určitým závěrům. Za prvé, základem hollywoodského filmu je *nickelodeonová* éra, to, jak se po roce 1905 kinematografie velmi rychle ustavila jako forma masové zábavy. Jsem nucen vyslovit v některých důležitých detailech nesouhlas se svým kolegou Tomem Gunningem (Gunning, 1990: 336–347). Ten má sklon chápat přechod od strategií reprezentace užívaných do roku 1907 ke strategiím používaným po tomto datu tak, že tato změna byla zásadně ovlivněna touhou získat společenské uznání a přilákat potenciální zákazníky ze střední třídy. Podobně jako Noël Burch (Burch, 1978/79: 11–15), i Gunning chápe posun, který nastal směrem k buržoazní kinematografii, jako zcela zásadní pro toto období. Aniž bych chtěl popírat vliv, který uplatňovali reformátoři domáhající se respektu a výrobci doufající, že se jim podaří zaujmout diváky z vyšší společenské třídy, domnívám se, že jejich vliv nebyl zdaleka tak velký, jak tvrdí Gunning. Touha získat respekt nemůže vysvětlit vzrůstající popularitu komplexního narativu, ačkoli takové tlaky ovlivňovaly typ témat a způsob jejich zpracování a podněcovaly vznik adaptací divadelních her, poezie a děl vysoké kultury. Nemožou také podat vysvětlení filmových strategií, které nejúčinněji využíval Griffith. Například komentář získal podporu ze strany kritiků a reformátorů: poskytoval provozovatelům představení příležitost zdůraznit jasné morální poselství. Filmaři v roce 1908 ve skutečnosti využívali celou řadu různých přístupů k filmové tvorbě. Přestože přístup tradičně spojovaný s Griffithem zvítězil z celé řady různých důvodů, k nejdůležitějším faktorům patřily standardizace, narativní účinnost a maximalizace zisku.

Ve své analýze jsem transformaci modu reprezentace uvedl do dialektického vztahu s proměnou modu produkce, kterou zahájil nástup *nickelodeonů*. Došlo k určitému posunu od průmyslového (maloburžoazního) modu k modu založenému na masové produkci. Před i po roce 1907 jsou hlediska vyjadřovaná kinematografickým modem reprezentace primárně hlediska středních tříd: těch, které Harry Braverman nazývá starou střední třídou pro období do

roku 1907 a novou střední třídou pro období po roce 1907.<sup>16</sup> S rizikem určitého zjednodušení je možné říci, že právě to tvoří hlavní rozdíl mezi Porterovými a Griffithovými filmy, mezi jejich vlastními metodami práce a pro ně charakteristickými strategiemi reprezentace.

(Charles Musser: The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation. In: *Early Cinema. Space — Frame — Narrative*. Eds. Thomas Elsaesser — Adam Barker. London: British Film Institute 1992, s. 256–273; poprvé publikováno v časopise *Framework*, podzim 1984, přeložil Pavel Skopal.)

#### Citovaná sekundární literatura

- Allen, Robert C. (1977): Film History: the Narrow Discourse. *Film Studies Annual*, část 2, 1977, s. 9–17.  
 Bull, Peter (1970): *The Teddy Bear Book*. New York: Random House.  
 Burch, Noël (1978/79): Porter, or Ambivalence. *Screen*, Zima 1978/79, s. 11–15.  
 Gunning, Tom (1990): Weaving a Narrative. In: Thomas Elsaesser — Adam Barker (eds.): *Early Cinema: Space — Frame — Narrative*. London: British Film Institute, s. 336–347.  
 Musser, Charles (1979): The Early Cinema of Edwin Porter. *Cinema Journal*, podzim 1979, s. 1–38.  
 — (1981): The Edwin Musée in 1898: The Exhibitor as Creator. *Film and History*, prosinec 1981, s. 73–83.  
 — (1990): *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York — Toronto: Charles Scribner's Sons.

#### Prameny

- Billboard 25. ledna 1908, s. 11; 25. ledna 1908, s. 17; 2. ledna 1909, s. 32; 14. března 1908, s. 11; 21. března 1908, s. 30; 25. května 1907, s. 14 a 28.  
 Bush, Stephen (1908): Lecture on Moving Pictures. *Moving Picture World* 22. srpna 1908, s. 136–7.  
 — (1908a): [text bez názvu in] *Moving Picture World* 27. srpna 1908, s. 137.  
 — (1909): [inzerát in] *Dramatic Mirror* 9. ledna 1909.  
 Cameraphone Development. *Dramatic Mirror* 4. července 1908, s. 7.  
*Dramatic Mirror [DM]* 25. února 1905, s. 18; 6. června 1908; 13. června 1908, s. 10; 18. července 1908, s. 10; 29. srpna 1908; 5. září 1908, s. 8; 19. září 1908; 19. září 1908; 26. září 1908; 10. října 1908; 24. října 1908; 14. listopadu 1908, s. 11; 28. listopadu 1908; 26. prosince 1908, s. 8.  
*Edison Films*. Orange, NJ: Edison Manufacturing Company, červenec 1906.  
*Film Index [FI]* 1. srpna 1907, s. 3; 1. září 1906, s. 10; 3. října 1908, s. 4; 13. října 1906, s. 3.  
 The Chronophone. *Moving Picture World* 14. září 1907, s. 440.  
 Lee, Van C. (1908): The Value of a Lecture. *Moving Picture World* 8. února 1908, s. 9.  
 — (1908a): [text bez názvu in] *Moving Picture World* 8. února 1908, s. 93.  
 The Merry Widow. *Variety* 25. ledna 1911, s. 11.  
*Moving Picture World [MPW]* 16. května 1908, s. 431; 4. července 1908, s. 9; prosinec 1908, s. 398.

16/ Tím nemám na mysli nějaký posun v tématu sám o sobě, protože Griffithova ideologie vyjádřená v rovině příběhu náleží „staré střední třídě“, stejně tak jako Porterova. Podobně i filmy společnosti Biograph vyrobené před příchodem Griffitha obvykle hájí hodnoty určitých skupin, které náleží k nové městské střední třídě.

„Motion Picture Notes“ in *Dramatic Mirror* červenec 1908.

*New York Clipper* [NYC] 20. srpna 1907, s. 246.

*New York Dramatic Mirror* [NYDM] 4. a 11. července 1908.

*New York Evening Journal* [NYEJ] 3., 4. a 13. května 1907.

*Show World* [SW] 8. února 1908, s. 12.

Talking Pictures in New York. *Variety* 28. listopadu 1908, s. 10.

*Variety* 9. března 1907, s. 8; 28. listopadu 1908, s. 10.

*Views and Film Index* [VFI] 10. listopadu 1906, s. 3.

Bennett Theatre, Programme, 1. března 1909 (?). Mackey and Rollins Collection, Harvard Theatre Collection.

„Clippings“, Charles Urban Papers, sv. 1, Science Museum Library, Imperial College.

Smith, Albert E. (1913): Testimony, 14. října 1913, Equity č. 5–167, US Circuit Court, Southern District of New York, Printed Record, s. 1702.

### Filmografie

*Ali Baba et les quarantes voleurs* (Segundo de Chomón, 1907)

*Barbarian Ingomar* (David Work Griffith, 1908)

*Before the Nickelodeon: The Cinema of Edwin S. Porter* (Charles Musser, 1982)

*Betrayed by a Handprint* (David Work Griffith, 1908)

*The Boy, the Bust and the Bath* (červenec 1907)

*The Buster Brown Series* (Edwin S. Porter, 1904)

*Cesta do nemožna* (Voyage à travers l'impossible; Georges Méliès, 1904)

*College Chums* (Edwin S. Porter, 1907)

*Colonial Virginia* (Edwin S. Porter, 1907)

*Daniel Boone* (Edwin S. Porter, 1906)

*The Devil* (Edwin S. Porter, 1908)

*Diablo Nightmare* (Urban, říjen 1907)

*Doings of a Poodle* (1907)

*Dreyfusova aféra* (L'Affaire Dreyfus; Lucien Nonguet, 1907)

*Dům na samotě* (The Lonely Villa; David Work Griffith, 1909)

*Elephants Shooting the Chutes No. 2*

*The Elopement* (Biograph, 1907)

*The Escaped Lunatic* (1903)

*Evangeline* (1908)

*The Fatal Hour* (David Work Griffith, 1908)

*That Fatal Sneeze* (Lewin Fitzhamon, červen 1907)

*Fire and Flames, Luna Park*

*Fireside Reminiscences* (Edwin S. Porter, 1908)

*Gentlemanly Burglar* (Edwin S. Proter, 1908)

*Getting Evidence* (Edwin S. Proter, 1906)

*The Guerilla* (David Work Griffith, 1908)

*How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald 'Personal' Columns* (Edwin S. Porter, 1904)

*Chaloupka strýčka Toma* (Siegmond Lubin, 1903)

*Chaloupka strýčka Toma* (Edwin S. Porter, 1903)

*If You Had a Wife Like This* (Biograph, únor 1907)

*Ingomar* (Edison, září 1908)

*Inter-Collegiate Regatta*

*Kathleen Mavourneen* (Edwin S. Porter, 1906)

*A Kentucky Feud* (1905)

*Lady Audley's Secret* (1908)

*The Lost Child* (1904)

*Lost in the Alps* (Edwin S. Proter, 1907)

*Mr Butt-In* (1906)

*Nine Lives of a Cat* (J. Searle Dawley, 1907)

*Old Isaacs, the Pawnbroker* (Wallace McCutcheon, 1908)

*Opening Ceremonies, New York*

*Opera of Martha* (1899)

*Parade, N.Y. Fire Department*

*Pekelný sen* (Dreams of Rarebit Fiend; Edwin S. Porter, 1906)

*Personal* (Wallace McCutcheon, 1904)

*Richard III* (J. Stuart Blackton, William W. Ranous, 1908)

*The Rivals* (říjen 1907)

*Romance of a War Nurse* (Edwin S. Porter, 1908)

*The Seven Ages* (Edwin S. Porter, 1905)

*Short-Sighted Cyclist* (Eclipse, 1907)

*Štědrovečerní sen* (Night Before Christmas; Edwin S. Porter, 1905)

*The 'Teddy' Bears* (Edwin S. Porter, 1907)

*The Terrible Kids* (Edwin S. Porter, 1906)

*Une Femme vraiment bien* (Romeo Bosetti, 1908)

*Veselá vdova* (The Merry Widow; Kalem film, 1907)

*Waiting at the Church* (Edwin S. Porter, 1906)

*Waiting at the Church* (Edwin S. Porter, 1907)

*Wanted, a Dog* (1905)

*Život amerického hasiče* (Life of an American Fireman; Edwin S. Porter, 1903)