

Návraty k počátkům. Filmové reflexe dávných filmových představení

Petr Mareš

Abstract: *Returns to the Beginnings. Cinematic Reflections of Former Film Performances.* – The cinema perpetually reflects (both explicitly and implicitly) its past and its evolution. The paper focuses on one form of this reflexion, namely the (re)construction and evocation of film performances from the silent era in sound films. Using four films from the second half of the 20th century as examples, the paper describes characteristic features and functions of the depicted performances. A relatively constant set of elements comes to the fore: manual handling of the projector, beam of light in the dark hall, accompanying music (piano, violin, gramophone), live narration. The performance constitutes a frame for the narrated story or it is component of this story. The presentation of the audience watching a film mirrors the position of the real audience.

Keywords: reflexivity, silent cinema, film performance, audience, frame, component of story

*

ÚVOD

Film jako médium i jako umění soustavně reflektuje sám sebe; stává se sebeuvědomělým a mnohdy sebereferečním, resp. autotematickým.¹⁾ Vyjdeme-li z návrhu podaného Kayem Kirchmannem,²⁾ můžeme rozlišit sedm základních typů filmové (sebe)-

¹⁾ Srov. např. Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1985; Ernst Karpf – Doron Kiesel – Karsten Visarius (eds.), *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg: Schüren 1996; Petr Szczepanik, *Filmy, které vidí vlastní vidění*. In: *Illuminace* 2000, č. 3, s. 41–63; Matthias Steinle – Burkhard Röwekamp (eds.), *Selbst/Reflexionen: Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg: Schüren 2004; Alicja Helman, *Autotematismus – „tvořivá zrada“ filmu*. In: Petr Mareš – Petr Szczepanik (eds.), *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: NFA 2005, s. 125–132.

²⁾ Kay Kirchmann, *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität: Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*. In: Ernst Karpf – Doron Kiesel – Karsten Visarius (eds.), *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg: Schüren 1996, s. 68–73.

reflexivity.³⁾ Předmětem reflexe se v první řadě může stát 1) filmové dílo jako estetický, sémantický a znázorňující (reprezentační), ale také technický fenomén (výrazové prostředky, konstrukce významů, způsoby narace, používané konvence, vlastnosti filmového materiálu, technické determinanty atd.). K tomu přistupuje jednak 2) tematizace filmové produkce a ekonomicko-průmyslových mechanismů, jež se tu prosazují, jednak 3) tematizace recepce filmů, situace diváctví a podmínek, v nichž se recepce realizuje. Samostatnou sféru pak v Kirchmannově pojetí tvoří 4) reflexe specifík vnímání filmu. Na obecnější rovině se uplatňuje 5) reflexe sociálních a politických souvislostí filmu a 6) jeho historických a vývojových aspektů. Zejména v posledních desetiletích se obrátila pozornost též k 7) relacím mezi filmem a novými audiovizuálními médii.

Historické a vývojové aspekty získaly pozici jednoho ze zásadních podnětů pro reflexi, i když jsou dějiny filmu v porovnání s dalšími médii a obory umění vlastně dosti krátké. Film se stále znovu vrací k dřívějším stadiím své evoluce a zapojuje jejich rysy do nového celku, vytváří napětí mezi současným a přehodnoceným „starým“. (Sebe)reflexivitu přitom nesporně podporuje vývojová diskontinuita. Éra němého filmu vystupuje jako „dávná“, uzavřená fáze historie; když se zvuková kinematografie etablovala a stabilizovala, stal se němý film východiskem pro stylizované odkazy, je rozmanitými způsoby připomínán a významově aktualizován v nových kontextech.

V tomto příspěvku se mohu zaměřit jen na malý výsek z dané problematiky. Na několika příkladech budu sledovat, jak jsou v rámci rozvinuté zvukové kinematografie (re)konstruována a evokována filmová představení z epochy kinematografie němé (spolu s tím, co mají na programu).

TEMATIZACE PROMÍTÁNÍ FILMŮ

Scény zachycující projekce filmů a jejich sledování, jak v „klasicismu“ kině, tak v jiném prostředí, jsou ve filmových dílech značně frekventované. Na obecné rovině výskyt těchto scén poukazuje

³⁾ Mezi badateli nepanuje shoda v názoru na to, zda je třeba komponent „sebe“ (resp. „auto“) speciálně uvádět, či zda reflexivita už ono vztážením k sobě implikuje.

na fakt, že návštěva filmových představení se stala příznačnou složkou moderního života, běžnou náplní volného času a zároveň událostí se sociálním a kulturním dosahem. Konkrétně se pak mimo jiné budují paralely a kontrasty mezi děním „na plátně“ a děním rozvíjeným ve fikčním světě díla, prostředí kina a divácké prožitky se stávají podnětem pro interakci mezi postavami apod. V dalším aspektu se takto modeluje a zrcadlí pozice reálného, empirického diváka; vnitrofilmové obecenstvo jej podněcuje k uvědomění si této pozice.⁴⁾ Konečně získává důležitost místo obrazu filmového představení ve struktuře narace: Toto představení může vytvářet rámec, do něhož je zasazen vyprávěný příběh (příklad 1, 2), nebo je přímo součástí daného příběhu (příklad 3, 4).

1. KOMPOZIČNÍ SVORNÍK PRO SOUBOR POVÍDEK

Film Oldřicha Lipského *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (1955) je v české kinematografii padesátých let druhou adaptací humoristických próz Jaroslava Haška; předtím vznikly *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952), které režíroval Miroslav Hubáček, a to ve spolupráci právě s Oldřichem Lipským. Haškovy texty byly tehdy brány především jako vhodné východisko pro karikaturní a zesměšňující ztvárnění „starého“ a „překonaného“ měšťáckého světa; možnost ideového působení posilovala popularita autora a divácká potřeba zábavy.⁵⁾

Zatímco první z filmů je prostým sledem čtyř samostatných povídek, ve *Vzorném kinematografu*, který opět zahrnuje čtyři povídky, bylo přidáno propojení v podobě představení v pouťovém kině, zřejmě z období krátce před první světovou válkou. Dění v kině a zvyklosti tehdejších představení, složených z rozmanitých

krátkých snímků, vytvářejí motivaci pro (v zásadě arbitrární) sdružení povídek do celku. Kino se přitom v souladu s celkovým zaměřením *Vzorného kinematografu* prezentuje jako organická součást onoho karikovaného měšťáckého světa, tedy jako atrakce, zdroj povrchního rozptýlení a také místo, kde se mohou návštěvníci „ukázat“ na veřejnosti. Zároveň se tak zřetelně používá na časové zařazení vyprávěných příběhů a vytváří se homogenní konstrukce minulosti.

Scény situované do kina – počátek a závěr představení, přestávky mezi projekcemi – procházejí celým filmem a člení jej na jednotlivé segmenty. Klade se důraz na proces obsluhy promítacího přístroje umístěného přímo v sále, na nedokonalý hudební doprovod (gramofon), na rozsáhlý slovní komentář (což umožňuje citování úryvků z Haškových próz) i na chování publika. Ústředním prvkem záběru se opakovaně stávají světelné paprsky procházející ztemnělou místností; jsou vyzdvíženy až na synekdochický odkaz k faktu promítání a symbol dané události. Zachovává se rovněž obvyklá struktura tehdejších představení, tj. před hlavním programem se uvádějí diapozitivy s reklamami a krátké dokumentární snímky (aktuality). Nechybějí ani očekávatelné technické nedokonalosti, jako je diapozitiv s nápisem nesprávně vložený do přístroje či obraz „vzhůru nohama“. Celkově evokace složek dobového filmového představení do značné míry odpovídá vzpomínkovým popisům toho, jak vypadal provoz prvních českých kin,⁶⁾ i když se zároveň projevuje tendence na jedné straně vyzdvihoval naivní půvab nedokonalých počátků a na druhé straně vyhrcovat znázorněné dění do grotesknosti.⁷⁾

Další komponenty filmu ovšem působí proti směřování k (byť humorně nadsazené) rekonstrukci reálií. *Vzorný kinematograf* se totiž neomezuje na zdvojení a zrcadlení situace filmového publika (reálným divákům se nabízí obraz diváků). Také v dalších aspektech dochází ke zdvojování zúčastněných subjektů, respektive jejich rolí, a v souvislosti s tím se překračují a rozmlžují

⁴⁾ Zrcadlení mezi reálně prožívaným a znázorněným diváctvím se pochopitelně v plné míře uplatňuje při tradiční návštěvě kina. S rozvojem nových, ne kolektivních forem sledování filmů se jeho účinek oslabuje.

⁵⁾ Srov. Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948 – 1958*. Praha: Academia 2007, s. 452. Výmluvné jsou v tomto ohledu formulace charakterizující *Vzorný kinematograf* v jubilejním článku věnovaném Lipskému: „zesměšnit prostředí a atmosféru školy starého rakouského mocnářství“; „Hašek [se] vysmívá poměrům v měšťácké rodině a manželství“; „kritika kapitalistické morálky“; „film mířil ostře na měšťáka“. Jiří Hrbas, *Oldřich Lipský. Cesta k filmovému humoru a k cirkusové klauziádě*. In: *Film a doba 1975*, č. 4, s. 190.

⁶⁾ Srov. Luboš Bartošek, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*. Praha: Orbis 1957, s. 60–69; Václav Wasserman *vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 13–38. Souhrnný výklad o podobě filmových představení v němě éře podává Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Casablanca / NFA 2013, s. 40–75.

⁷⁾ Odborným poradcem při natáčení byl znalec vývoje filmové techniky Jindřich Brichta.

hranice mezi různými rovinami narace a komunikace. Uplatňuje se tak fenomén, který Gérard Genette pojmenoval termínem *metalepse*.⁸⁾ Postavy z povídek jsou zároveň přítomny v hledišti, reagují na zobrazení svých tragikomických příhod a doslova přecházejí mezi světem na plátně a prostorem kina. Zároveň je do *Vzorného kinematografu* „vložen“ i mimofilmový autor adaptovaných próz Jaroslav Hašek. Zachovává si svůj status spisovatele (na to poukazuje závěrečná animovaná kresba), avšak vystupuje také jako majitel podniku a promítač, který předvádí a komentuje vlastní „oživená“ slovesná díla. Primárním impulzem pro uplatnění těchto postupů nepochybně byl komický efekt generovaný inscenovanou absurdní situací a na druhé straně možnost zesílit karikaturu a kritiku měšťáckých názorů a způsobů chování. K tomu se ovšem sekundárně připojuje intenzifikace reflexe, která se už netýká pouze dřívějšího stadia recepce filmů, ale též celkové struktury narace a komunikace i rolí spojených subjektů. To pak vede k určitému „přetížení“ zábavného filmu, jemuž také byla v recenzích vytýkána překomponovanost a samoúčelnost.⁹⁾

Evokaci dávného filmového představení narušuje rovněž podoba promítaných filmů. Adaptované povídky jsou prezentovány jako produkt rané éry kinematografie, avšak tehdejší technické možnosti a konvence jsou respektovány – či spíše imitovány a připomínány ve shodě s obecnou představou o nich – jen občas a náznakově: Na několika místech se objevují mezititulky, často jakoby neprofesionální a ručně psané, některé rysy hereckého projevu odkazují na zvyklosti němého filmu, využívá se zrychlení pohybu apod. Jinak se ale objevují slyšitelné dialogy a uplatňují se běžné prostředky rozvinuté zvukové kinematografie. Povídky, z nichž se skládá *Vzorný kinematograf*, tak charakterizuje oscilace mezi orientací na publikum kina z němé éry, jež je zde sugerována, a faktickou orientací na publikum z padesátých let, na jeho očekávání a preference. Takovouto oscilací se ostatně vyznačuje většina filmů pracujících s rámcem daného typu.

⁸⁾ Srov. mj. Gérard Genette, *Metalepse. Od figúry k fikcii*. Bratislava: Kalligram 2005.

⁹⁾ Jitka Vysekalová, *Oldřich Lipský. Cesta za humorem*. Praha: ČsFÚ 1984, s. 8.

2. OHRANIČENÍ PŘÍBĚHU

Dávné filmové představení jako rámeček pro vyprávěný příběh využil o několik let později polský režisér Tadeusz Chmielewski ve filmu *Pikový kluk* (1960). Zařazuje se do skupiny excentrických polských kriminálních komedií, které pracují s prvky absurdity a grotesky a jsou zasazeny do okázale stylizovaného, až umělého světa,¹⁰⁾ přitom ovšem je adaptací parodické detektivky českého spisovatele Zdeňka Jirotky *Muž se psem* (1944), jejíž překlad (*Człowiek z psem*, 1956), získal v Polsku čtenářskou oblibu.

V porovnání se *Vzorným kinematografem* je dění v kině znázorněno detailněji a možno říci pitoreskněji (napomáhá tomu situování sálu někam na městskou periferii), na druhé straně však mezi tímto děním a událostmi, jež diváci v daném kině na plátně sledují, nevznikají zřetelné spojnice.

Vstupní pasáž *Pikového kluka* bezesporu vyniká propracovaností a nuancovaností: Nejprve je zajištěno propojení reálného publika a jeho vnitrofilmového protějšku prostřednictvím oslovení, jež zaznívá při absenci obrazu, takže je potenciálně určeno oběma skupinám. Poté se rozvíjí řada drobných akcí: Vidíme promítače, jenž se ujímá obsluhy projektoru; spolu s úvodními titulky sledujeme vytváření hudebního doprovodu (mechanické piano a hra na balalajku) a také rozmanité interakce mezi diváky pojaté jako komické etudy (pískot při zastínění plátna přicházejícími opozdílci, posměšná reakce na polibek milenců sedících v jedné z předchozích řad, žádost o sejmutí dámského klobouku apod.). S koncem titulků se v záběru ocitá komentátor a potom slyšíme jeho hlas doprovázející obrazy, jež se snaží asociovat období němého filmu (frontálně snímané celkové záběry, zdůraznění fyzické akce, gestikulace a hry s různými předměty, zrychlený pohyb). Objevují se i aluze na konkrétní díla, jejichž identifikace může být pro (reálné) recipienty určitým kulturním bonusem: Otevírají se vrata, z nichž vychází osazenstvo továrny, vousatá „baleťka“ připomíná *Mezihru* (1924) Reného Claira. Po třech minutách ovšem tato „němá“ fáze ustává a *Pikový kluk* přechází

¹⁰⁾ K takto zaměřeným dílům dále patří například Chmielewského velmi úspěšný debut *Eva chce spát* (1957) či pozdější *Gangsteři a filantropové* (1962) Jerzyho Hoffmana a Edwarda Skórczewského.

k obvyklým prostředkům zvukové kinematografie. Němý film (a to v jeho velmi raném stadiu) je pak ještě modelován v několika vzpomínkových scénách.¹¹⁾ Po skončení projekce následuje krátká epizoda v už takřka prázdném kině, jež přece jen vytváří alespoň náznakovou analogii k milostné dějové linii promítaného filmu.

Propracovaný rámec tak má v zásadě jednoduchou úlohu: Primárně plní funkci „prahu“ či přechodového prostoru, který (reálným) divákům napomáhá při pronikání do onoho stylizovaného a umělého světa příběhu odehrávajícího se v neurčité minulosti a který pak vyznačuje jeho opuštění. Vazba na éru němé kinematografie vedle toho působí jako legitimizace neobvyklosti a bizarnosti příběhu i způsobu narace.

3. PRVEK DĚJE

Filmová představení z němé éry nejednou vystupují jako motiv, který je součástí řetězce motivů vytvářejících děj filmu. Příkladem může být sovětský film *Sviť, sviť, má hvězdo* (1969) Alexandra Mitty. K hlavním postavám příběhu situovaného do jihoruského městečka v době občanské války (1920) patří majitel putovního kina Paška, který postupně uspořádá tři odlišně pojatá promítání. Film a jeho předvádění se přitom zapojují do dvou sítí konfliktních vztahů. V prvním případě, na rovině sociální, mocenské a politické, jde o střetnutí armádně organizovaných seskupení, zastánců bolševické vlády (Rudých), jejich konzervativních odpůrců (Bílých) a konečně Zelených, banditů, kteří bojují proti Rudým i Bílým. Na rovině kulturní pak jde o antagonismus mezi novým a revolučním uměním (divadlo a výtvarný projev) a kinematografií, která ještě (v roce 1920) působí jako sféra povrchní a pochybné zábavy spjaté s minulostí.

V této souvislosti je důležité, že jediný němý film, který je ve *Sviť, sviť, má hvězdo* (opakovaně) prezentován, krátký snímek *Drama na moři*, vznikl jako *ad hoc* natočená napodobenina. Svou melodramatičností a akcentem na tragické vyústění děje

Drama na moři reprodukuje charakteristické rysy ruské předrevoluční kinematografie,¹²⁾ zároveň však tuto kinematografii implicitně znevažuje, neboť je pojato tak, aby jej cílové reálné publikum přijímalo jako výtvar zcela antikvovaný, neumělý, naivní a nezáměrně směšný.

Scény ukazující promítání filmu evokují příznačné rysy raných představení (ručně obsluhovaný projektor, hudební doprovod z gramofonové desky, živý komentář), přičemž zároveň kladou důraz na primitivnost podmínek, v nichž se produkce uskutečňuje (mj. výroba potřebné energie šlapáním na kole). V prvé řadě ovšem Mitta využívá možnosti a dosah mluveného komentáře, konkrétně jeho schopnost sugerovat různé, i protichůdné interpretace pohyblivých obrazů. Paška mění svůj mluvený doprovod k jedinému filmu, jež promítá, podle nastalých okolností a podle toho, co se mu jeví jako potřebné a výhodné. Ve své standardní podobě je komentář k jednoduchému příběhu o nevěře a o smrti dítěte přizpůsoben předpokládané mentalitě provinciálního publika („Městská dáma nezná žádný stud!“, „Zde přichází moskevský dandy“, „To je ta inteligence“), stává se ale také přímočarou propagandou Rudých („Buržoazní pijavice je u Černého moře“, „A takhle brzy utopíme barona Wrangela v Černém moři“), nebo naopak propagandou Bílých („Jak krásné, jak svěží byly růže a celá Rus“, „Otce i matku bude mučit Čeka. A tak je může Bílý rytíř všechny pomstít!“).¹³⁾ Tyto transformace podávaného komentáře mají komický, ale také ideologický efekt a zároveň z Pašky činí oportunistickou, směšnou a odsouzeníhodnou figuru, což podtrhuje ještě fakt, že další ústřední postavy, divadelník a výtvarník, zaplatí za své postoje životem. Ruská kinematografie vázaná na předrevoluční epochu tak ve filmu *Sviť, sviť, má hvězdo* vystupuje jako negativní protipól autentických a progresivních uměleckých projevů. *Drama na moři* je ovšem filmem ve filmu, je součástí „nadřazeného“ filmu *Sviť, sviť, má hvězdo*. Jejich vzájemné zrcadlení pak působí jako doklad vývoje a změny pozice tohoto druhu umění v rámci kultury.

¹²⁾ Srov. mj. Paolo Cherchi Usai et al. (eds.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908 – 1919*. London: BFI 1989.

¹³⁾ Je charakteristické, že se představitelé Rudých na rozdíl od Bílých od nejvyhrocenějších bodů komentáře distancují.

¹¹⁾ Jde tu o často uplatňovanou konvenci: diference mezi zvukovým a němým filmem poukazuje na diferenci mezi aktuálním a minulým.

4. FAKTOR OSOBNOSTNÍHO VÝVOJE

Poněkud odlišnou variantu využití motivu filmového představení jako dějového prvku nacházíme v dlouhometrážním debutu švédského režiséra Jana Troella *Takový je můj život* (1966). Troellova prvotina, která je založena na autobiograficky pojaté tetralogii Eyvinda Johnsona *Román o Olofovi* (1934–1937), pojednává o osudech chudého mladíka Olofa Perssona, který se ve druhé dekádě dvacátého století pohybuje po švédském venkově, prochází různými prostředími a hledá svou pozici v životě. I když práce v kinech tvoří jen jednu etapu Olofovy profesní dráhy (poprvé se o ní hovoří až v padesáté deváté minutě filmu), získává pro něj zásadní důležitost. Projekce filmů a události s nimi spojené se zapojují do proudu děje, primárně však vystupují jako složka protagonistovy individuální zkušenosti, jež výrazně ovlivňuje utváření a dozrávání jeho osobnosti. Charakteristický je tak vývoj od prodavače cukroví v sále kina po promítače, který navíc využívá volné chvíle v kabině pro četbu Homérovy *Odyssey*.

Vedle této subjektivně zaměřené linie buduje Troellův film i linii možno říci objektivní. Pečlivě rekonstruuje různé dobové podoby filmových představení – na jedné straně provoz městského kina, na straně druhé putovní kino venkovské. Zachycen je proces promítání, hudební doprovod (piano, housle) i publikum a jeho emocionální recepce autentických filmů. Dokumentární záběry (mj. výroba zbraní, vyznamenávání vojáků, oslavy konce první světové války) navíc připomínají dobu, do níž je zasazen děj, i uplývání času. Celkově opakované ukázky filmů promítaných na plátno vytvářejí určité pozadí, jež dokumentuje jednak kulturní kontext (vývoj a diferenciaci tehdejší filmové produkce), jednak kontext sociální a historický, který determinuje protagonistova rozhodnutí.

ZÁVĚR

Z podaných popisů (re)konstrukce filmových představení z éry němé kinematografie ve čtyřech vybraných zvukových filmech nelze činit dalekosáhlé závěry. Přesto se snad jeví jako zřejmé, že se konstituoval relativně ustálený soubor prvků, které se zde využívají a které udržují představu o tom, jak tato představení,

zvláště v opravdu raném stadiu, vypadala (podoba projektorů a jejich obsluha, hudba zaznívající během představení, projev přítomného vypravěče, chování a reakce publika). Tyto rysy do značné míry odpovídají vzpomínkám pamětníků i realizovaným výzkumům, přitom se ale uplatňují i komické efekty, důraz na pitoresknost či nostalgické nálady. Důležitá je také diference mezi využitím představení ve funkci rámce a jeho přímým zapojením do vyprávěného příběhu. Konečně znázorněné představení vstupuje do vztahu s reálným publikem, jehož pozici reflektuje a zrcadlí.

prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.

Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

Ústav českého jazyka a teorie komunikace

nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1

Česká republika

petr.mares@ff.cuni.cz