

4

1993

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/

1993-4

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 5
1993
číslo / No. 4 (12)

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ
(šéfredaktor / editor-in-chief)
MICHAL BREGANT
IVAN ŽÁČEK

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MAREŠ,
PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,
JIŘÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA,
JIŘÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

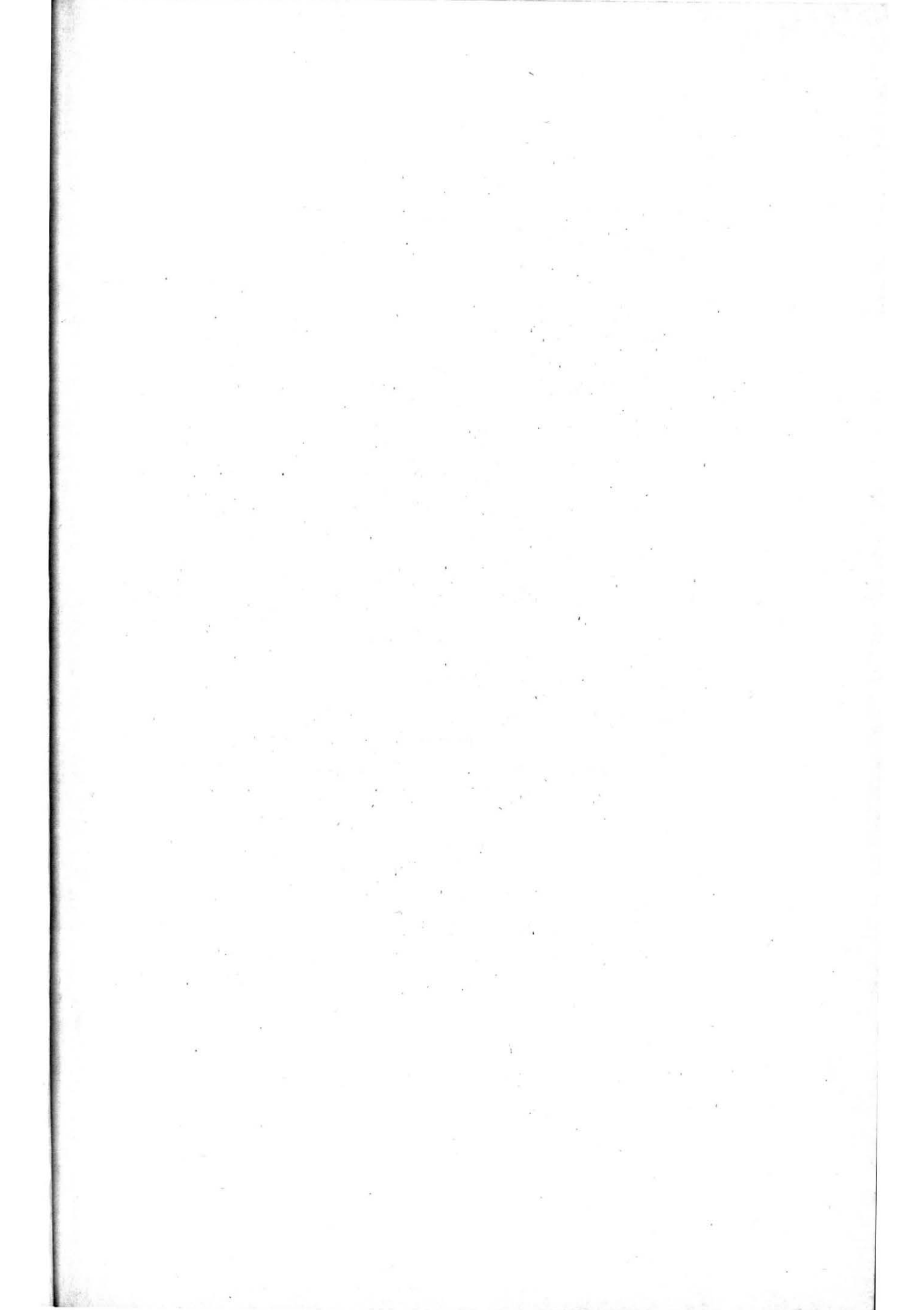
Národní filmový archiv
Hládkov 4
160 12 Praha 6
tel. (++)/42/2)352841

86707

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10086707 *Národní filmový archiv*



O B S A H

Články

Ivan Žáček: Felliniho loď stále pluje... Hudebně-dramatický plán
operní fresky 7

Michal Bregant: Bataliony 27

Rudolf Arnheim: Nový Laokoon. Spojení uměleckých prostředků,
zkoumané na příkladu zvukového filmu 87

Rudolf Arnheim: Dnešní umění a film 109

Edice a materiály

Václav Kofroň: Příběh básníka. Krátké uvedení do jednoho z filmových snů
Jiřího Voskovce a Jana Wericha 115

Jiří Voskovec – Jan Werich: Hej, pane králi 119

Jiří Voskovec – Jan Werich: Dva kumpáni mistra Františka 125

Literární obzor

Jan Lukeš: Mýtus a realita filmu 60. let (*Filmový sborník historický 4.*
Česká a slovenská kinematografie 60. let.) 143

Petr Mareš: Druhé číslo pušletníku Montage /AV 146

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 149

C O N T E N T S

Articles

Ivan Žáček: Fellini's Ship Is Going Forever...: Musical-dramatic Structure of the Operatic Fresco 7

Michal Bregant: The Two *Batalions* 27

Rudolf Arnheim: A New Laocoon: Artistic Composites and the Talking Film 87

Rudolf Arnheim: Art Today and the Film 109

Documents

Václav Kofroň: The Poet's Story. Short Introduction into one of the Film Dreams of Jiří Voskovec and Jan Werich 115

Jiří Voskovec – Jan Werich: Lo, Your Majesty 119

Jiří Voskovec – Jan Werich: Two Companions of Master François 125

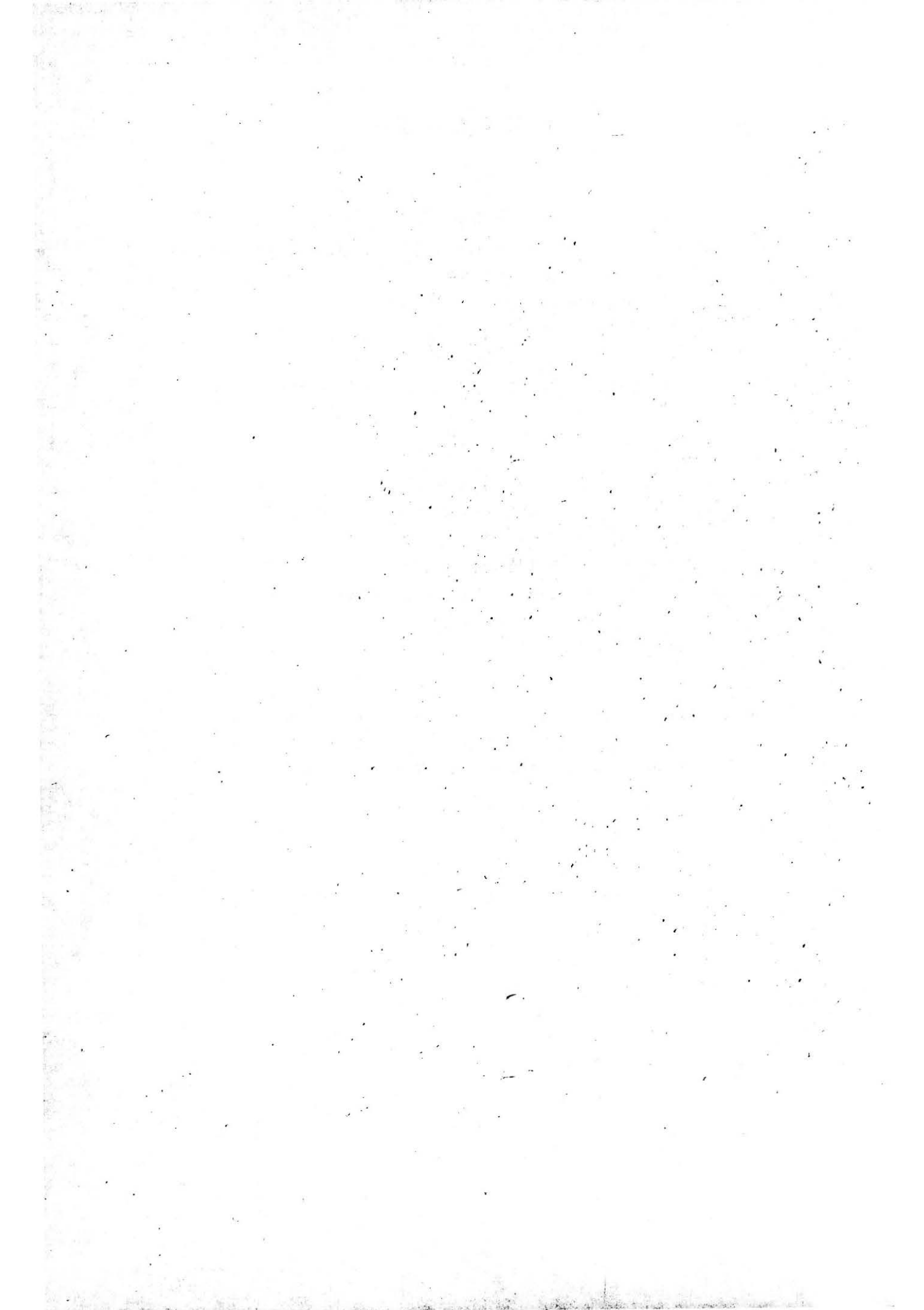
Reviews

Jan Lukeš: Myth and Reality of the 1960's Cinema (*Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let.*) 143

Petr Mareš: The Second Issue of Montage /AV 146

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library 149



Články

FELLINIHO LOĎ STÁLE PLUJE...

Hudebně-dramatický plán operní fresky

Ivan Žáček

Přes zdánlivě konkrétní dobové zasazení se Felliniho alegorická freska *A loď pluje* vymyká rámci běžného historického filmu. Touto svou klamnou historickou objektivitou se vnitřně odlišuje od svých druhových předchůdců, *Satyriconu* a *Casanovy*, přece jen založených na literární předloze a respektujících, byť v minimální míře, jisté historické danosti. (Již celé názvy – *Fellini* – *Satyricon* a *Casanova Federika Felliniho* naznačují silně osobitý přístup k historickému syžetu.) Pro snový příběh filmu *A loď pluje* je historická ambientace jen základním, mlhavě nadhozeným půdorysem, jakoby záminkou pro artikulaci mnohem univerzálnějšího poselství, jehož filozofie přibližuje tuto Felliniho chmurnou vizi spíše předchozí *Zkoušce orchestru*. Pohlédneme-li diachronně na Felliniho tvorbu přelomu sedmdesátých a osmdesátých let (*Zkouška orchestru* 1978, *Město žen* 1979, *A loď pluje* 1983), pak shledáme, že střední díl této trojice, *Město žen*, představuje svým vypjatým subjektivismem krajní kontrast k oběma sousedním dílům, u kterých autorská osobnost Felliniho vystupuje mnohem krotčeji, zkázněněji, služebněji vůči ideovému poselství zakódovanému v závěrech obou filmů. A velký mág světového filmu, tam i zde, adresuje svou výpověď, své varovné poselství vskutku univerzálně – celému lidstvu. Jestliže jsme o organismu orchestru ve *Zkoušce* řekli, že představuje synekdochu celé italské společnosti sedmdesátých let, a činí tím dílo jedním z nejpoličtějších Felliniho filmů, úzce spjatých s konkrétní dobou a jejími problémy, včetně sociálních (odbory apod.),¹⁾ pak lze metaforickou plavbu lodi *Gloria N.* chápat ještě univerzálněji. Zaoceánský parník vyplouvá na plavbu Jaderským mořem v červnu 1914, pár dní před sarajevským atentátem, a napjatá doba prvních dnů války se promítá i do katastrofického vyústění příběhu. Ale nemylme se – tyto historické reálie zde slouží obecnějšímu výkladu. Jde o plavbu korábu dějin, jakési lidské Archy, která má namířeno dále než jen k ostrovu Erimo a jejíž cíl, účel i smysl – byť mlhavě zastřený závěrečnou tragedií – je i cílem, účelem a smyslem lidských dějin. Ten se ostatně z jistého úhlu může jevit nejméně tak mlhavý jako onen zhoubný mrak ze závěru filmu, halící dějiště smrtelného zápasu na moři do těžko proniknutelného oparu. Ale jistě bude mít pravdu i ten, kdo bude chtít vidět v této podivné plavbě i cestu do tajemných hlubin jungovského podvědomí – i pro tuto možnost poskytl Fellini dostatek symbolické argumentace.

Kdo se to tedy plaví na této tajemné Arše? Nu, je-li toto reprezentativní vzorek lidstva, pak byl vybrán se smyslem spíše pro černý humor. Ale také s notnou dávkou nostalgie

1) Srov.: Ivan Ž á č e k, *Audiovizuální kontinuum ve Felliniho Zkoušce orchestru*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 31 – 44.

po něčem, co neodvratně zaniká. Ne, tato Archa nevyplouvá na úsvitu lidských dějin – její plavba, zdá se, směřuje vstříc prázdnotě a konci. Jako by byla předurčena k tomu, aby vyplula naposledy. Věští snad konec dějin, zánik civilizace či jen jistého historického období, jisté společenské třídy? Samé neživotné tváře, jakási starodávná operní elita, fosilní připomínky zaslých věků, společnost prožraná deviacemi všeho druhu...

Tonino Guerra s Federikem Fellinim pracovali na vlastním námětu i scénáři již od počátku osmdesátých let. Samotná práce trvala pouhé tři týdny, ale pak scénář dozrál tři roky a nutno říci, že byl pro pozdější natáčení podkladem jen velmi nezávazným, což je ostatně typické pro většinu Felliniho filmů: „*Ted, když je film hotov, už vlastně ani nedovedu říci, co jsem původně cítil. Existuje film, který jsem natočil; ten, který jsem původně chtěl natočit, se jakoby rozplynul. Vzpomínám si, že jsem tenkrát mluvil o postavách, které by měly mučivé kouzlo, asi jako fotografie neznámých lidí. Říkal jsem, že chci natočit film ve stylu prvních filmů, tedy celý černobílý či spíš poškrábaný, se skvrnami od vlhkosti, jako staříčkový snímek z filmotéky. Zkrátka padělek, právě to mě na tom tak lákalo, protože si myslím, že opravdový film by takový měl být. Nevím už, kolik z původních záměrů ve filmu zůstalo, poněvadž potom, když už se točilo, bylo jako obvykle všechno jinak. Možná jsem tentokrát vynaložil trochu víc času než jindy na výběr typů. Připadalo mi, že potřebuji tváře, které by věrohodně vypadaly jako tváře lidí, kteří už nežijí, odváte časem, ale které se nás dotýkají, budí v nás zvědavost, protože nám připadá, že tenhle dávno nepoužívaný účes, tyhle starodávné šaty, ten úsměv, ten pohled navždy ztracený v dálce jako by nám poodkrývaly smysl nějakého příběhu, vyprávění o něčím životě. Myslil jsem proto, že možná herci z jiné země, z jiné společnosti, s jinými způsoby a zvyky by mohli lépe vyjadřovat tuhle vzdálenost v čase, tuhle vzrušující cizost. To je myslím ten pravý důvod, proč vedle italských herců uvidíte ve filmu herce anglické, francouzské, německé, kteří působí věrohodně i proto, že představují postavy těchto národností.*“²⁾

Budeme tedy kontinuálně sledovat **hudebně-dramatický** plán filmu a zaměříme se přitom převážně na vybrané, sémanticky nosnější sekvence. V ohnisku našeho zájmu bude, jak paralelismus obou plánů, linie **hudební** výstavby a linie **narativního** rozvoje, tak jak je zrcadlena v **příběhu**, ovlivňují integrální, výslednou rovinu **filmové** sémantiky, s cílem zodpovědět otázku: je zde hudba kvůli filmu nebo film kvůli hudbě? Co je zde prvotní a co odvozené? Tedy zda to byly speciální zákonitosti operního žánru (či jeho hudební složky), anebo naopak naratologické principy, které se promítly do výsledného filmového tvaru, do jeho stavby.

* * *

Prolog

Na molu v jednom přístavu (snad Neapoli) se na palubu velké zaoceánské lodi Gloria N. právě naloduje jakási vybraná, ezoterická společnost. Vůdčí osobnosti operního

2) Federico F e l l i n i, *A loď pluje*. „Film a doba“ 30, 1984, č. 3, s. 133.

světa Evropy i Ameriky, přátelé a ctitelé fenomenální sopranistky Edmey Tetuy, která náhle zemřela v zenitu svých sil, se tu shromáždili, aby splnili její poslední přání: rozptýlit její popel v okolí ostrova Erimo, kde se narodila.

Jednou z významných koncepčních změn je i to, že Fellini upustil od svého úmyslu natočit celý film jako němý, černobílý, s mezititulky, takříkajíc v prehistorickém stylu. Nakonec se k tak drastickému omezení svých výrazových prostředků prostě neodhodlal. Iluzi historické patiny se mu nicméně podařilo navodit velmi zdařile a s obvyklým šarmem. Zpočátku je tato iluze dokonalá, včetně poškrábání staříčké kopie, zrychlené frekvence, nechybí ani slabé vrčení projekčního přístroje. Úvodní záběr představuje skupinový výjev na molu, zcela ve stylu starých fotografií. Krátce po sobě přijíždějí auta s význačnými osobnostmi. To vše za jásotu dětí, produkce cirkusáků, houslistů, nedůvěřivých pohledů strážníků, jakoby vystřiženo z dobové kroniky, v lehce sépiovém tónu. Fellini se v maximální míře snaží o to, aby se přechod k plnému výrazivu moderního filmu děl co možná nenápadně, plynule, nepostřehnutelně. Iluze je, po úvodních asi třech minutách, nejprve narušena takřka váhavým nástupem **zvuku**, a sice zatím jen jeho **ruchové složky**. Při detailnějším ohledání odhalíme sofistikovanost řešení i v tom, že zatímco předchozí akce – nakládání těžkých břemen, radostné pobíhání, výskání dětí, produkce houslistů, příjezdy aut (kterým viditelně „střílí“ z výfuku) byly přímo těhotné zvukem, ostrým až agresivním hlukem, a němé ticho rušené jen tichým vrčením přístroje tedy tím více vynikalo, první, váhavě nastupující **ruchy** (skřípění povozů a slabé troubení lodi kdesi v přístavu) jsou realizovány jako fakultativní asynchronní ruchy mimo obraz, které bychom mohli i postrádat. Teprve poznenáhlu nabývá **zvuk** na váze a synchronizuje se v dalších záběrech s **obrazem**.

Vizuální složka celého filmu je vysoce stylizovaná, *mise en scène* představuje velmi rudimentární, ale také velmi uvážlivý výběr, je snímáno zpočátku jakoby neumělou kamerou, s četnými podexponovanými záběry, s trhavými skoky ve střihu – později, v průběhu celého filmu pak kamera naopak překvapí svou, u Felliniho nezvyklou, staticností – ale naopak s výrazně, od samého počátku ostentativně uplatňovanou ateliérovostí, umělým až kaširovaným charakterem staveb. Fellini si tady, jako už tolikrát, „udělal z nouze ctnost“ a dosahuje, zcela adekvátně mystickému, snovému, symbolickému ději, nejen působivého výtvarného řešení, trochu ahistoricky estetizujícího, ale vytváří i účinný kontrast k tragikomickému ladění příběhu, který by jinak byl v reálných exteriérech zřejmě nemyslitelný. Jeho volba je esteticky zdůvodnitelná (byť ovlivněna patrně i finančními důvody – *A loď pluje* je Felliniho nejméně nákladným „historickým“ filmem), i když vede mimo jiné k takovým důsledkům – jeden příklad za všechny –, že jeho mystický, nejzazší symbol, moře, na které se nyní konečně odhodlal v šedesáti třech letech vyplout, se promění v umělé, nabarvené plachty, nadouvané umělým větrem. Vsadit na toto řešení u filmu, jehož ústřední motiv – plavba po širém moři, ať už fyzická či metaforická – vyplňuje příběh od začátku až do konce, si může dovolit opravdu jen tvůrce Felliniho formátu.

Gloria N. je představena v prvním VC záběru, spíše jako abstraktní symbol lodi. Konvence je – z hlediska realismu – uzavřena s divákem vskutku brutálním způsobem: Tato velká, latexová, (zatím ještě) načernalá obdélníková plocha s přikresleným mohutným oblakem kouře, vycházejícím ze dvou komínů, bizarně se tyčících proti domalovanému horizontu v pozadí, bude představovat v tomto mém filmu loď, říká tvůrce divákovi s notnou dávkou sebejistoty až jízlivé. Moře pak buďtež polyetylenové modré

plochy, posypané polystyrénovými kuličkami, nadouvané proudem vhněněného vzduchu. Divákovi nezbývá než tuto hru přijmout a – ejhle! – přijme ji rád a s okouzlením, neboť vypravěčem tohoto neobyčejného příběhu je sám velký mág Fellini.

Do prvního záběru na slavnou primadonu vystupující z automobilu se vtipně proloune vysoko čnějící věže nákladních jeřábů s mořem v pozadí, jako odlesk v okénku auta, skrze které se na ni díváme, což je nejen úsporně předaná informace o prostředí, ale i estetická kvalita sama o sobě, navíc zajímavě konotující protiklad mezi „novou“ technikou, beznadějně vytlačující „starý“ svět opery. Jedním z následujících záběrů – detailem na sopranistku, která hovoří se svým manažérem – se manifestuje přetrvávající absence **dialogu**: Fellini chce ještě chvíli prodlévat ve své iluzi. Pitvorně zrychlené hemžení davu kolem jakéhosi záhadného zahaleného monstra, jež je jeřábem zdviháno na palubu a z nějž se má později vyklubat jeden z klíčových symbolů filmu, tuto iluzi dále dotvrzuje, spolu se secesně stylizovanými **mezititulky**, jimiž nás vypravěč Orlando, uskakující, k nelibosti fotografa, před vodní sprchou, uvádí do základního rámce příběhu. „Proč se na molu shromáždila jednoho červnového jitra roku 1914 tato nevšední společnost?“ S příjezdem pohřebního vozu (začátek rituálu) nastupuje **hudba** a vytlačí tak konečně vrčení projekčního přístroje. Zároveň se poznenáhlu znormalizuje **obrazová frekvence**. Mág se vzdává své iluze viditelně nerad.

Panoramou objíždíme všechny přítomné, kteří, jakoby v reakci na první klavírní akord, který dosti překvapivě zazní, se všichni otočí směrem k pohřebnímu vozu, aby se účastnili rituálu předávání schránky s urnou. Z hlediska hudebně-dramatického plánu je to klíčový okamžik. **Hudba** se poprvé ujímá slova výrazným základním tématem, jež bude jedním z hlavních strukturálních prvků hudební výstavby. Jde o pomalou, výrazně introdukčně založenou větu v schubertovsko-schumannovském stylu (**a**), která je vystřídána kontrastním, hybnějším středním **dílem (b)**, s pravidelným návratem **malé reprízy (a)**, tedy celkově o **malou třídílnou formu**, zakládající **velký díl A**, který bude v hudebním plánu, spolu s následným operním blokem (**velký díl B**), vytvářet celý úsek **expoze**. To však již zní současně první **dialog** – jde o obřad předávání popela zemřelé zpěvačky.

K totalitě filmu už tedy zbývá jen **barva**. Její nástup je velmi rafinovaný, Fellini si k tomu vybral celkový záběr na bok lodi, který vyplňuje celou plochu plátna. Tak, jak palubní důstojník Partexano po schodech stoupá napříč černou plochou, se tato pozvolna vybarvuje, až sytá modř dominuje celému obrazu. Divákovo nejasné podezření, že se snad něco stalo s kopií, je rozptýleno hned v dalším záběru na shromáždění: teď přistoupí i zbylé barvy spektra. Není jich však moc, co do pestrosti ani intenzity. Tento film nebude hýřit barvami, speciální laboratorní technikou bylo dosaženo tlumeného barevného ladění s převahou teplých, hnědočervených tónů.

Film tedy nyní dokončil svou gramatickou i estetickou výbavu, dokončil své postupné vyzbrojování zvoleným arzenálem – i loď nabrala vše potřebné, včetně popela pro ceremoniál i uhlí pro kotle, jež se popelem teprve stane, proměňví se v pohyb: Můžeme vyplout. Na plavbu mořem lidských dějin i bezbřehým mořem lidské psychiky, vstříc hlubinám podvědomí. Pravda, ještě něco chybí. Truchlící pozůstalí.

V celém díle je dvakrát užito hudby slavných italských operních árií, pospojovaných autorem hudby k filmu, Gianfrankem Pleniziem, v jakési **potpourri**. Užití opery má konotovat patos, ironii, fosilnost. První operní blok (**B**), jak už řečeno, je zahrnut do **expoze** a bude též v závěru reprízován. Nyní díky němu dostává nalodování dosud



1. Loď vyplouvá. „Andiam, andiam!“ zpívá sbor chlapů v kotelně.
Scéna parodující jistá klišé italských operních sborů.

chybějících pozůstalých oficiální lesk a pompu. V **repríze** pak budou operní árie svým očištným patosem korunovat závěrečnou katastrofu.

Všechno to vlastně vypadá přirozeně: jde o reprezentanty operního světa, slavné sopránistky a tenory; není logičtější řešení, než je při nalodování nechat zpívat árie a tak charakterizovat jejich původ, inklinace, ba takřka světový názor a navíc dodat obřadu slavnostnosti. Po úvodním tenorovém sólu a belliniovském sboru, („Amici, cantiamo“) (c), si tvůrci připravili krutý žert: nechají pěvce vystupovat po strmých schůdcích, což je činnost, jak stará divadelní moudrost praví, vždy pramálo důstojná, zvláště je-li zde navíc snímána velmi netaktním nadhledem, zato do taktu s hybnými šestnáctinami ústředního tématu Síly osudu (d), z něž je vystaven úvodní díl ouvertury a je i základním prvkem celého Verdiho díla. To audio-vizuální spojení je dosti komické – a přesně to měli tvůrci na mysli. Z téže opery pak zazní ještě úryvek Alvarovy árie z 1. dějství (e) a Leonoriny árie z 4. dějství (f) – v novém otextování básníkem Andreou Zanzottem. Nový text, šitý na míru potřebám scénáře, zde evokuje ducha i zjev slavné heroiny. O mrtvých jen dobré. Celý blok uzavírá opět úvodní sbor (c) s vtipnou kódou parodující typické postupy sborové italské operní tradice („Andiam, andiam!“): kvartový **progresi** mužského sboru představovaného polonahými topiči v kotelně (obr. 1). Tak tedy, plnou parou vpřed!

Celkový záběr na plovoucí loď, sledovanou z odstupu na nočním moři a zvuk lodní trouby se bude pravidelně opakovat a rozčleňovat děj na Prolog, 6 epizod a Epilog.

1. epizoda

Hemžení kuchařů a číšníků v lodní kuchyni (opět ve zrychlené frekvenci) (obr. 2) je doprovázeno hudbou z Čajkovského baletu Louskáček (g), která zde má funkci introdukce uvádějící nás do typické dobové taneční hudby (C), produkované salónní kapelou v obraze. **Diminuendo** a **ritardando** má svůj vizuální korelát v postupně se normalizující frekvenci, tak jak číšníci vcházejí do salónu, aby obsluhovali vzácné hosty a my jsme se mohli s nimi při té příležitosti blíže seznámit. Při hudbě ze Saint-Saënsova Karnevalu zvířat (Labuť) (h) je nám vypravěčem Orlandem představována Ildebranda Cuffari, slavná sopranistka, věčně druhá za svou sokyní Edmeou Tetuou, nyní tedy první diva operního světa, dále narcisistní tenor Sabatino Lepori, jeho manželka a advokát, intelektuální komik Ricotin s matkou a producentem, intendant londýnské Covent Garden sir Reginald Dongby s chotí Violetou a tajemníkem. Za zvuků salónně změkčilé mazurky (j) pak Orlando přechází k dalším stolům a představuje intendanta milánské Scaly, jeho kolegu z římské opery a tajemníka nadaného schopnostmi média (později využitými), infantilního dirigenta von Rupperta, primitivního tenora Aureliana Fucilletta, dva bratrance, stařícké choreografy z Vídně, ruského basistu Zilojeva („nejhlubší bas na světě“), mezzosopranistku Terezu Valegnani a sopranistku Ines Ione, učitele zpěvu, bratry Rubetti, energického dirigenta Albertiniho, který se již uvedl v úvodním operním bloku a mnoho dalších.

Nový vzruch přinese racek, který vtrhne do sálu – a straussovské valčíky (K). Nemůže mezi nimi samozřejmě chybět ten nejslavnější – Na krásném modrém Dunaji. Zde z něj zatím zazní introdukce a hlavní valčík. Racek je konečně vypuzen, přichází velkovévoda von Herzog (slovní hříčka), se svou slepou sestrou Teolindou a dvorní suitou, a postará se tak o náhradu již poněkud obehnaného tříčtvrtového taktu řízným sudým metrem, ztělesněným v rozkošném rakouském vojenském pochodu (L). Až nyní se dozvídáme vlastní účel cesty: rozprašení popela božské Edmey u ostrova Erimo. Celý blok salónní předmětné hudby (C) dospívá k repríze úvodního valčíkového dílu (K) (opět Na krásném modrém Dunaji, ale později se mihne i Vídeňská krev). Na kóde demonstuje slepá Teolinda svou unikátní schopnost „barevného slyšení“. Trochu již upozaděná „Tafelmusik“ se tak přesouvá do centra pozornosti a takt po taktu dostává od Teolindy přidělen barevný význam, což vyvolá živou debatu o této otázce, zvláště, když dojde i na vrcholné číslo produkce, barevnou identifikaci hlasů všech přítomných. Scéna prezentující Teolindino téměř rentgenové vizeonářství je střižena ostře, takže valčíkový proud je náhle přerušen.

Ocitáme se v kapitánově kajutě, kde opět vrčí kličkou kameraman se svým staříckým aparátem a natáčí Orlanda, který hovoří trochu popleteně o cíli cesty, takže jej kapitán de Leonardis musí neustále opravovat. Spolu s ním a sirem Reginaldem, který nemá stání, pak procházíme celou lodí. Podivně vzrušený intendant totiž marně hledá svou nymfomanickou choť, která se již v úvodních záběrech filmu cítila přitahována mužnými zjevy námořníků. Dongbyho radostně rozdychtěné tušení je správné. Fellini nám v celém díle s neobyčejným gustem servíruje nejrůznější typy abnormalit – tato odumírající operní společnost je vskutku vybraná. Uvidíme postupně pestré panoptikum sexuálních deviantů: nymfomanku, homosexuála, transvestita a fetišistu, pedofila. Ale tohle je – dovolí-li laskavý čtenář malé sexuologické extempore – opravdu něco speciálního a dosti vzácného. U našeho sira Reginalda se jedná o čistý typ kandaulis-



2. Zrychlený „balet“ v kuchyni na Čajkovského hudbu z Louskáčku

mu, charakteristického tím, že deviant netouží se objektu svého erotického zájmu zmocnit sám, nýbrž apetuje a vzrušuje se situacemi, kdy to za něj učiní jiní muži. Lady Violet není k nalezení, ačkoli sir Reginald prohledal celou palubu...

To však již zaznívají zevnitř lodi jakési podivné zvuky. Je to produkce bratří Rubettiových, kteří, doplnění na kvartet, vyluzují na skleničky naplněné vodou jakýsi hudební kousek. Je to Schubertův Moment musical f moll op. 94/3 (d). Rozkošný hudební vtípek sklídí velký úspěch, jen sir Reginald v pozadí fackuje číšníka. Lady Violet již zřejmě není neznámá.

Poetického účinku dosahuje Fellini celkem banálním ateliérovým efektem ve scéně, kdy se na večerní obloze zjeví slunce i měsíc současně. Levá polovina horizontu je zalita modrou září měsíce a pravá načervenalým světlem slunce – a na rozhraní obého přichází Ildebranda Cuffari – vznešená, ale vnitřně odumřelá fosílie operní primadony – vítaná obřadně dirigentem Albertinim. Jako přízrak objeví se náhle mladá dívka Dorothea, která Orlandovi učaruje. Její světlý, trochu tajemný zjev, je hudebně podbarven lyrickou klavírní improvizací (e), s přimíchanými poryvy lehkého větru. Je to jakýsi samostatný ostrůvek v hudební tkáni celého díla, epizoda předtím ani později již netematizovaná.

2. epizoda

Střih do následující sekvence rozhovoru v jídelně je hudebně přemostěn přetrvávající klavírní improvizací (e). Přátelé se baví o tom, jaká Edmea vlastně byla, ale je to jen tříšť osobních, vzájemně se vyvracejících vzpomínek, orientovaných vlastně egocentricky.

Účastníme se kandaulisticko-nymfomanické scény v ložnici sira Reginalda, který předtím s rozčilením sledoval, jak z jeho kajuty vycházel nějaký námořník, a nyní žádá po své choti, alespoň ex post, pikantní detaily. Fetišista hrabě di Bassano si zase promítá na improvizované plátno ve své kajutě obraz zbožňované pěvkyně, a aby nostalgické vzpomínky byla dokonalá, je to podbarveno impresionistickým klavírním preludováním, asi na způsob filmových produkcí na počátku století. Celý hudební úsek (f) je striktně vázán na promítaný obraz, takže s vypnutím přístroje je vypnuta i hudba. Tento hudební úsek se stane později základem zkoušeného oratoria.

V Orlandově filozofující digresi je možno spatřovat autorské stanovisko. „O čem to vlastně vyprávím? O plavbě po moři? O cestě životem? Ale o tom se nevypráví. Žijeme, a to stačí. Banální, co? Že už to bylo řečeno, a lépe? Bylo. Jenomže všechno už bylo řečeno.“

Scéna v kotelně (G) je vybudována s mistrovskou, typicky felliniovskou nadsázkou. Lze si stěží představit absurdnější prostředí pro produciování operních pěvců: obrovskou lodní kotelnu, kde pro hluk strojů téměř není slyšet vlastní slovo a kde se pro dusno stěží dá dýchat (obr. 3). Podélným řezem v podobě plošiny se zábradlím je naznačeno horizontální rozdělení scény na 1. a 2. třídu či, chcete-li, na jeviště a hlediště. Nelze, pro vtipnost, Fellinimu zazlívat, že se snaží, seč může, představit operu z té vůbec nejhorší, pokleslé stránky: primadonství a vokální idiocie pěvců, ješitná samolibost, se kterou soutěží o co nejvyšší tón, to vše bizarně kontrastuje s upocenou dělností chlapů tam dole, ve výhni kotlů. Samozřejmě, že se tenoři nedají dlouho vybízet. Následují úplné orgie vysokého c, s hudbou to samozřejmě nemá společného nic, už proto, že pěvci se trumfují samotnými závěry slavných árií, bez jakékoliv hudební souvislosti. Nejprve Fuciletto nasadí lašku svým „...vicino al sol!“ z úvodní Radamovy árie z prvního dějství Aidy. Pak kontruje Lepori závěrem květinové árie Dona José (2. dějství Carmen), „La fleur que tu m'avais jetée“. Fuciletto odpoví proslulou Manricovou strettou z Trubadúra (3. dějství), „All' armi!“ . Vypoulené oči, svědčící o enormní námaze, forzírování se snahou o co nejefektnější forte, které by překrylo hukot strojů, bel cantové manýry toho nejhoršího rangu – to vše vyvolává trochu rozpačitý údiv u polonahých, zpocených siláků u pecí. Tereza přispěchá s pomstychtivým Azuceniným „...sei vendicata, o madre!“ ze závěru Trubadúra. Ani největší hvězda, Ildebranda, neodolá patosu chvíle: Violetino vyznání lásky z Traviatty v jejím podání by jistě vyvolalo u každého italského melomana přímo frenetické ovace; v kontextu strojovny, téměř překryto hlukem turbín, však působí až surrealisticky nesmyslně. Nakonec trumfuje Fuciletto notoricky známou árií vévody ze čtvrtého dějství Rigoletta, „La donna è mobile“. Následují závěrečné pěvecké orgie, během kterých musíme spolu se zděšenými topiči naslouchat, jak se pěvci dostanou z c“ (resp. c[”]) na cis“ (resp. cis[”]), až konečně všechny porazí na znak Ildebranda svým omračujícím d[”].

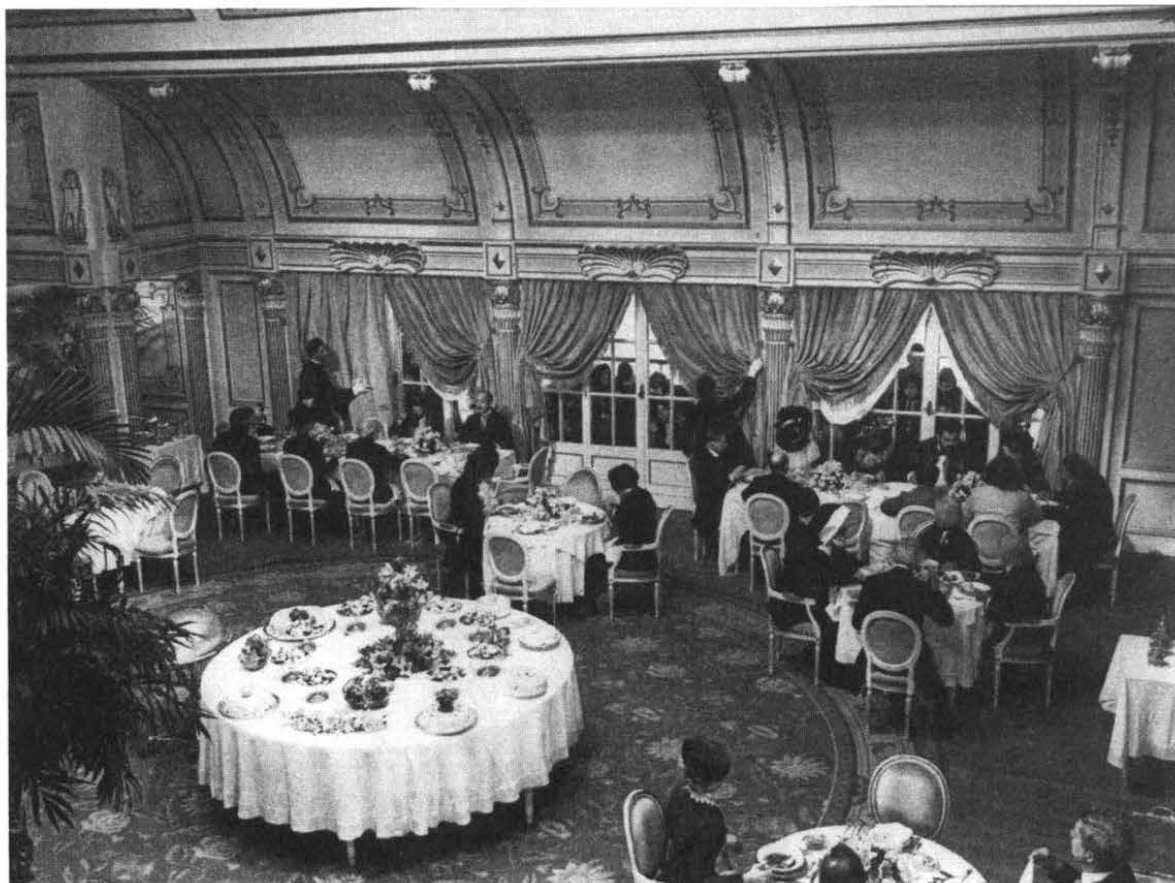


3. Felliniho Wartburg – souboj pěvců v kotelně

3. epizoda

V této epizodě nás zaujme scéna, kdy dirigent Albertini zkouší v hudebním salónku s Ildebrandou u klavíru, zatímco na palubě se fotografují pasažéři. Nejprve manželé Dongbyovi, a pak velkovévoda s doprovodem. Hudba zkoušky (f), kterou již známe z projekce u hraběte di Bassana, proniká i na palubu a po chvíli se postupně vytrácí, vytlačena větrem, ve chvíli, kdy společnost odchází do kuchyně, aby se účastnila další zajímavé produkce - uspávání slepice basistou Zilojevem. K všeobecnému údivu se mu na třetí pokus, kterým dosáhne velkého *es*, konečně podaří uspat nejen nebohou slípku, ale i vypravěče Orlanda.

Následujícího dne dochází opět ke zkoušce oratoria (F). Obdobně se i my, po několika záběrech v hudebním salónku, ocitáme na palubě, kde Dorotea hádá věk Orlandovi, stále za vzdálených zvuků oratoria. Poté navazuje Domine Deum (F) v podání soupeřících tenorů Fuciletta a Leporiho. Zkouška je však po krátké době přerušena pro nesnesitelný zápach, který se odkudsi šíří celou lodí. Za přihlížení všech je vytažen na denní světlo páchnoucí nosorožec, aby byl očištěn od výkalů. Mohutná nakládací mašinerie, snímaná v celkových záběrech, typicky felliniovská hra: stín nosorožce vrhaný na palubu, který předchází záběru na objekt sám, výkaly dopadající na palubu, očištná lázeň této obludy, násilím vytažené na světlo z hlubin podpalubí (či podvědomí), polonazí námořníci, kteří využívají proudu vody, aby se rovněž umyli, čímž



4. Ani Saint-Saěnsova sladká Labuť nezabrání tomu, aby hostům pod hladovými pohledy Srbů nezhořklo sousto v ústech.

vzbudí živou pozornost homosexuálního komika Ricotina – to vše představuje v rovině sémantického výkladu jednu z nejvýznamnějších sekvencí filmu.

4. epizoda

Ildebranda se chce v rozhovoru s učitelem zpěvu, bratry Rubettiovými dopátrat tajemství hlasu božské Edmey, ale dozvídá se jen, že pěvkyně si při zpěvu představovala spirálu, zpodobenu v závitěch mořského šneka.

Ani při spiritistické seanci nedojde k odhalení žádného zásadního tajemství ze života fenomenální pěvkyně. Médium zprostředkuje vlastně její jedinou odpověď. To když na otázku kolegyně Terezy – Která opera ti byla nejprotivnější? – spadne z poličky kniha a otevře se na straně s da Vinciho Monou Lisou, řečenou Giocondou. Vskutku pádná odpověď - co chtít více?³⁾ Je to typická averze hýčkané primadony, postrádající v této dnes už, alespoň mimo Itálii, trochu pozapomenuté, preveristické opeře efektní, technickou bravurou vyšperkovaný part, který by jí posloužil k exhibici krásného hlasu. Ještě během seance jsme svědky výbuchu nezkrotného transvestismu u hraběte di Bas-

3) Domnívám se, že obrázek „tajemné“ Giocondy neodkazuje „jednoznačně k hádance, k tajemství“, jak soudí Zdeněk Zaoral (*Federico Fellini*. Praha 1989, s. 212), ale je prost veškeré záhadnosti: odkazuje pouze ke stejnojmenné Ponchielliho opeře, to je vše. Na přímou otázku přímá odpověď.

sana, který se zjeví k úžasu přítomných a nevoli média v ženském převleku, jako sama Edmea, aby všechny zesměšnil, ale je Fucilettem dopaden a odhalen.

Malá srbská holčička, kterou bratři Rubettiové objeví ráno na palubě, konečně uvádí do hry konfliktní srbský prvek, vyvolávající zápletku v zatím až příliš poklidně probíhajícím expozičním ději. Naloděním srbských trosečníků (přes protesty bohatých pasažérů) dostál kapitám sice kodexu námořnické cti, ale soužití na lodi tím bylo vážně narušeno. Srbové přihlížejí za okny opulentní večeři bohaté smetánky (obr. 4), tentokrát probíhající jaksi stísněně (Albertini: „Pod jejich pohledy mi hořkne sousto v ústech.“), ba ve spěchu. I muzikanti jsou nesví – dnes žádné valčíky: jde vlastně o kusou reprízu salónní hudby (c), nyní obsahující jen Saint-Saënsovu poetickou Labuň. Kontakt s hudbou v sále ztrácíme v okamžiku, kdy vycházíme vstříc hladovým Srbům spolu s dobročinnou lady Violet, která jako jediná neváhá nabídnout jídlo ze svého stolu těm potřebnějším. Zálibné pohledy, které přitom vrhá na statné mladé Srby, svědčí o tom, že popravdě nepůjde u ní ani tak o dobročinnost...

Po důrazných protestech hraběte von Huppernacha a policejního šéfa, hraběte Kuntze u kapitána Glorie N: jsou Srbové vykázáni na zád, kde je nataženým lanem nemilosrdně vytýčena demarkační čára mezi oběma světy. Evropské mocenské zájmy se promítají i sem, do tohoto mikrosvěta lodi.

V kajutě, před níž hlídkují ozbrojené strážce, zpívá Teolinda při partii šachu svému bratrovi jakousi německou ukolébavku („Es waren zwei Königskinder“) (h), kterou jej chce zbavit jeho strachu, či spíše temné předtuchy věcí příštích.

5. epizoda

Zde se odehrává nejrozsáhlejší hudební scéna filmu (J), představující významové těžiště celého středního, **evolučního** úseku hudebního plánu (C d e f G F c h J). Architektura lodi, s její horní a dolní palubou, poskytuje Fellinimu možnost horizontálního dělení scény. Na horní palubě se pohybují, večeří či popíjejí svůj večerní drink reprezentanti operního světa a dolní paluba ožívá stále více a více lidovou zábavou, srbskými zpěvy a tanci, tak jak se jižní Slované dostávají postupně do varu. Hudební produkci zahajují strunné tamburašské nástroje (bugarie, brače a kontrašice) a housle. Do této instrumentální přede hry zaznívají rozhovory zeshora, z „prvního balkónu“. (Orlando: „V pátém století přišli Srbové na Balkán, obsadili Epeiros a Thesálii – ti tak určitě zůstanou na zádi!“) Vroucí lidový zpěv (ženský dvojhlas v sextách a terciích) (m) se stává stále výraznějším a přistupuje k němu později i mužský hlas. To se již prostříhem dostáváme na chodbu, kde probíhá „spiklenecký“ rozhovor von Huppernacha s Teolindou. Dlouhým polibkem je naznačen jejich, trochu záhadný, milostný poměr. Vracíme se opět doprostřed tanečního reje, který, zatím dosti spatra – doslova i obrazně –, sleduje operní smetánka. Rozpoutává se právě další taneční číslo, jakési vířivé „srbské kolo“, jehož neodolatelný temperament postupně zvedá ze židle přihlížející operní profesionály. Nutno říci, že z originální hudby Gianfranka Plenizia je právě toto číslo jistě ve všech směrech nejvýraznější a představuje hudební vrchol filmu. Charakteristické užití cikánské durové stupnice s **frygickou** sekundou, modulační celotónový pokles, pravidelně se opakující v průběhu taneční věty, nepravidelné střídání sudého a lichého metra ve středním dílu taneční formy, předsta-

vující jakési **prosté malé rondo (n o p n o p n)** a samozřejmě použití typických tamburašských nástrojů – to vše dodává hudebnímu výrazu nezaměnitelný etnický kolorit.

Profesionálové postupně roztávají a opouštějí horní plošinu, aby se stali součástí vířivého tanečního reje dole na parketě. Dva staří choreografové z vídeňské opery, vedoucí dosud teoretickou polemiku o tom, zda jde o sakrální pohanský tanec, jehož smyslem je přivolat déšť, či o odvozeninu z maďarského čardáše, neodolají jako první a sestupují dolů, vnést osvětu mezi primitivní Srby. Následuje basista Zilojev, který se zhlédl v hezké Srbce. Orlando tančí s Doroteou, mezitím sir Reginald se svým svérázným způsobem vzrušuje pohledem na lady Violet, která jde dole z náruče do náruče. Tereza i Ines tančí spolu uprostřed veselí tak nevázaného, že ani božská Ildebranda nakonec neodolá a počíná se „odvazovat“. Jejím tanci však sekunduje jen její ctitel Albertini. Polodetailem na zcela opilého hajduka tato velká taneční scéna končí.

Je noc, začíná pomalu svítat a poryvy skučícího větru jako by věštily cosi nedobrého. Na zádi všechno po prohýřené noci spí (panorama v C), jen dva bdící Srbové (jeden z nich je Mirko, pozdější atentátník) hledí upřeně k obzoru. Zahlédli již to, co ostatní zatím netuší: rakousko-uherský křižník plující pod plnou parou za nimi. Ticho protne dětský pláč – i ostatní se již probouzejí a přicházejí k zábradlí.

Na Glorii N. je nejvyšší pohotovost. Když jsou obě lodi na dohled, začnou si vyměňovat vlajkovou řečí svá poselství. Rakušani jsou nekompromisní: žádají okamžité vydání Srbů. Kulatým okénkem vidíme, že kapitán s důstojníky se snaží telegraficky se spojit s Římem. Rozhodují se celou věc co nejdéle protahovat. Po odmítavé reakci kapitána Glorie N. však zazní varovný výstřel (následný VC paluby dobře dokládá zděšení Srbů). Na kapitánský můstek přichází velkovévoda von Herzog, vloží se do věci a dosáhne odkladu. Glorii N. je povolena plavba k ostrovu Erimo a vykonání obřadu.

Poslední interpunkce mezi epizodami je řešena pomocí kódu, který je v celém filmu užít právě jen jednou, zde: **fokus**, jako funkce diachronního záběru. Plynulé přeastřování začne nastupovat v okamžiku, kdy zprava poznenáhlu připlouvá do záběru v popředí Gloria N. a tak jak postupně překrývá rakousko-uherský křižník v pozadí, kamera přeastřuje ze vzdálenějšího objektu na bližší. Protože odstup křižníku od Glorie N. je značný, a to i v reálných rozměrech ateliéru (pokud jde o prostorovu sugesci, má vyvolávat dojem jistě několika námořních mil) a protože zvolená **hloubka ostrosti** je relativně malá (ve filmu je často užíváno nižší hladiny osvětlení a spíše otevřené *clony*), je přesun ostrosti velmi dramatický: křižník v pozadí je nejprve rozostřen až na nezřetelnou skvrnu na horizontu a poté „převálcován“ masívní, homogenní černou hmotou Glorie N. Fellini zde tímto kódem dosáhl přesvědčivé sémantiky záběru: Gloria N. v této vlajkové, diplomatické bitvě zatím vyhrála a dosáhla svého. (Víme však, že pozdější vývoj přinese strašlivé konsekvence: v celkovém střetnutí nebude vítěze...)

6. epizoda

Temná čerň Glorie N. tedy ovládne celou plochu plátna, aby se následně prolula se záběrem na ostrov Erimo, zahalený v mlze.

V hudebním plánu dochází nyní ke klíčovému okamžiku, k **repríze** celého úvodního **expozičního úseku (AB)**. Nejprve tedy klavírní **malé formy (ab)**, která otvírala první

scénu filmu. Obrazový kontext je stejný, opět příprava pohřebního ceremoniálu. Z labyrintu chodeb se noří, jeden po druhém, účastníci pohřbu. **Repríza (A)** je zkrácená, neboť neobsahuje uvnitř malé formy návrat **dílu a**. Na palubě zatím vzpomíná sir Reginald na to, co mu kdysi o sobě řekla slavná pěvkyně: „Někdy mám skoro jistotu, že ten hlas vlastně není můj. Já jsem jen čípek, bránice, dech. Nevím, odkud se bere ten hlas. Jsem jen nástroj, obyčejné děvče. Mám z něj dokonce strach. Celý život mě nutil dělat, co sám chtěl.“ – Je to zásadní autorská explikace, pokud jde o motivickou linii tajemného hlasu božské Edmey. V celkovém záběru na shromáždění čte pastor Žalm Davidův. V celkovém audiovizuálním plánu sekvence jsou obsaženy zřetelné rysy podporující třídílný dojem reprízovosti. Je to možné proto, že příběh ve svém rozvoji dospěl k analogickému místu jako v **expozici** a nastolil dramatickou situaci, která umožňuje komplexně motivickou reminiscenci (pohřební obřad). A opět – je to jakési lyrické spočinutí, přímo volající po tom, aby bylo naplněno a umocněno operní hudbou. Všechny ceremoniální povely jsou si navlas podobné, vítr šumí, jako při nalodování, smysl základní situace je týž. Vše se opakuje o spirálu výš.

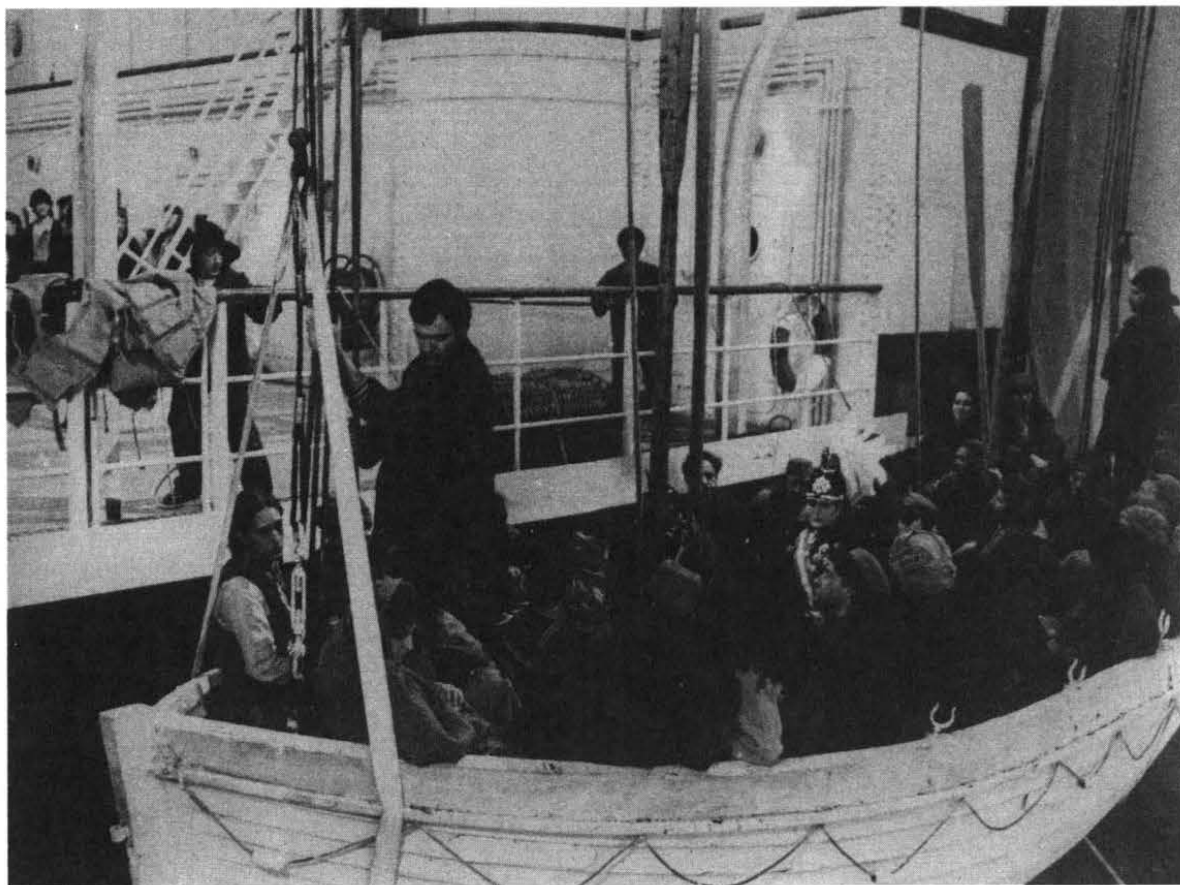
Popel zesnulé je větrem pomalu rozprašován, za zvuků Aidiny árie z 3. dějství Aidy (**O**) (zde je výjimečně zachován originální text), ve které si otrokyně v egyptském zajetí uvědomuje nemožnost návratu, vzpomíná na svou vlast, na to, že ji už nikdy nespátří („O, patria mia, mai più, mai più ti rivedrò!“). Dojetí se zmocňuje všech. Božský hlas se nese z trouby gramofonu a rezonuje v myslích všech přítomných, zatímco hromádka popela se pomalu tenčí. Hlas zanikne (uprostřed árie) zároveň s poslední částí popela, kterou vítr odnese na moře. Bezprostředně po obřadu je zatčen hrabě von Hupernach (v okolí velkovévody, zdá se, není místo pro dojetí). Stalo se tak na příkaz Teolindy. Význam jidášského polibku se nám tím zpětně ozřejmí.

Prvním z výrazně cizorodých, zcizujících prvků užitých v závěru filmu je Orlandovo rozebírání různých možností vyústění příběhu. Odkládá své svršky, uvažuje s námi nahlas: „Bylo by bývalo krásné, kdyby se dojetí dotklo i srdcí Rakušanů. Jenže se tak nestalo. Chtěli Srby, a jak! A bylo by bývalo ještě krásnější, kdybychom my, tváří v tvář té zpupnosti, byli řekli: Ne, my je nedáme!“

Ano, to by bylo jistě krásné, ale tato varianta je možná jen v opeře, v její patetické nadsázce. Aby mohla fungovat tak, jak po ní tvůrci žádají, v nových souvislostech jejího příběhu, je však nejprve nutno, před implantací sem, do synkretické struktury filmu, ji zbavit jejího původního příběhu, původního libretního kontextu.

Sbor řízený Albertinim se v nově otextované rovině následujícího operního bloku (**B**) staví na rozhodný odpor: „Ne, ne, my je nedáme!“ Povšimněme si, že se zpívá na hudbu z Aidy (**p**), nejprve z 1. obrazu 1. dějství, kdy egyptský sbor vyhlašuje nesmiřitelně válku nepříteli („Guerra! Guerra!“) a dále na oslavný pochod z 2. scény 2. dějství, kterým Egypt vítá návrat vítězného vojska s Radamem v čele.

Ke všemu odhodlaný sbor pokračuje „nesmrtelným hitem“ z Nabucca („Va, pensiero, sull' ali dorate“) (**q**) a do toho, už polonahý, Orlando: „Křižník ovšem Srby zatknout musel. Byl to rozkaz a na palubě byl velkovévoda, který představoval Rakousko-Uhersko.“ A tak, zatímco nasloucháme podmanivému zpěvu židovského sboru v babylónském zajetí (opět motiv srdceryvné vzpomínky na tak vzdálenou vlast!), jež nový text stále žene do nesmiřitelnosti vůči rakouskému ultimátu, pozorujeme, jak se velkovévoda naloduje s celým svým doprovodem do záchranného člunu (obr. 5). Uhrančivé, nám již známé téma z ouvertury Síly osudu (**d**) přímo srší nesmlouvavou



5. *Felliniho paralela: Srbové jsou vydáváni všanc Rakušanům za zvuků sboru Židů z Nabucca teskně vzpomínajících na svou vlast („Leť, myšlenko, na zlatých křídlech...“).*

energií, jenže co je to platné, když v simultánně probíhající „reálné“ akci jsou do dalšího člunu nakládáni Srbové, aby byli Rakušanům vydáni na milost a nemilost. Fucilettův dramatický výkřik („Ahimè!“) vyzní jen jako prázdné operistické gesto. Z dalšího tématu *Leone* katarze ze 4. dějství *Síly osudu* (f) zní již smířlivá rezignace. To se k Mirkovi, nastupujícímu do člunu, vrhá Dorotea, jeho vyvolená. Fellini cítí potřebu tento okamžik akcentovat ještě v pětinásobné (!) transfokaci z různých úhlů, zřejmě aby bylo jasné opravdu každému, že jde o rozhodný zlom v ději. (Nemyslím si, že by to bylo šťastné řešení. Těch zcizujících efektů je již nějak příliš...) Do nalodování Mirka a Dorotey zní velmi bizarní vertikální kombinace (p/k) odhodlaných výkřiků („Guerra! Guerra!“ z *Aidy*) a příznávek *Strauss*ova valčíku, vyznívající trpkou ironií. Dokonalý hudební obraz schizofrenní rozpolcenosti!

Oba zamilovaní odplouvají s ostatními Srby v jednom člunu, směrem ke křižníku a mají oči jen pro sebe. Polyetylénové plachty se mocně vzdouvají pod nápory ventilátorů a ohnivě rossiniovské *stretto* (r).⁴⁾ Opět návrat k *Síle osudu* (d), jejíž energické téma je přehlušeno výbuchem granátu, který v zoufalém odhodlání vrhl Mirko proti křižníku. Do reprízy *Leone*ovy árie (f) s námi Orlando opět diskutuje: „Snad to zavinil neuvážený čin mladého teroristy. Je však možné, aby taková primitivní ruční bomba

4) Autorovi se v tomto případě nepodařilo identifikovat, ze které *Rossini*ho opery citovaný úryvek pochází.

vyvolala dějinnou katastrofu? Hodil ji opravdu onen srbský mladík? Jestliže se právě zamiloval, vrhal by se skutečně vstříc zkáze? Zdá se, že ano.“ A do toho vidíme, pro větší názornost, třikrát zpomalený záběr vrhání granátu. Orlando, nyní již celý v plaveckém úboru a se záchranným pásem: „Podle jedné bomba padla do útroh křižníku a vybuchla přímo pod hlavní jednoho děla. Dělo pak automaticky vystřelilo a to zřejmě vyvolalo řetězovou reakcí střelbu celé baterie.“

Nábytek v salónu se kácí, zkáza se šíří i ve vnitřku lodi, kterou Orlando spěšně opouští a přitom pokračuje: „Jiní však říkají, že terorista a bomba jsou nesmysl a že křižník chtěl tak jako tak vyvolat mezinárodní konflikt.“ S další verzí se nám ani nemá odvahu svěřit. V následujících záběrech vidíme konečně ony tolikrát diskutované výstřely křižníku: ostošest pracující lidská obsluha u střílející baterie by spíše dávala za pravdu teorii č. 2. Na palubě potápějící se lodi se ještě zpívá Rossini (r), část pěvců přitom spěšně nasedá do posledního člunu, který ještě zbývá. Albertini s hrstkou věrných zůstává na lodi.

Všechny procesy konverze mezi moderním a historickým filmem budou nyní probíhat v opačném smyslu než na začátku. Nejprve se začíná opět zrychlovat frekvence, což vidíme dobře na zmateně pobíhajících postavičkách na palubě. Ale zpívá se i v kotelně, která je již zpola zatopena. Podobně jako chodby vnitřku lodi, kde za klavírní improvizace na téma ze Síly osudu (f) plavou kufry pasažérů. Hrabě di Bassano až do poslední chvíle točí klíčkou svého přístroje a promítá si obraz milované Edmey.

Slavnostním pochodem z Aidy (2. scéna 2. dějství) (s) celý operní blok (B), obsahující **malé díly (o p q d f p/k r d f r f s)**, končí. Albertiniho neúnavné gesto burcuje ty, kteří tu ještě zbývají – na lodi se zpívá až do samého konce. Titanic, o dva roky dříve, se prý také potápěl za zvuků opery... – tvrdí ti, kdož přežili. Závěrečná katastrofa je však univerzální. Ne, není v ní místa pro žádného vítěze. Prudký výbuch zachvátí i rakousko-uherský křižník, patrně se stal obětí vlastní zuřivé palby. Potápí se i člun s velkovodou.

Je dobojováno. Je dozpíváno. Zní už jen příroda. Poryvy větru. Vzaly za své – všechny ty tak lidské zvuky: zvuk děl i hudba vyšších sfér. Zde nikoli platónských.

Epilog

Panoramující kamera, ukazující poslední smrtelný zápas těch, kteří zbyli na Glorii N., se na hraně boku lodi nezastaví, pokračuje ve svém pohybu dál a Fellini se tak ocitá, mimo hru svého příběhu. Následují, dnes již proslulé, záběry na technické zařízení ateliéru, zatímco božské operní melodie jsou již jen rozměňňovány v dozvucích improvizujícího klavíru (f). Ale přece jen si opět najedeme do objektivu kamery a vstoupíme ještě naposled do našeho příběhu, teď již traktovaného opět černobíle a se škrábanci staříčké kopie. Orlando nás ujišťuje, že mnozí z našich známých našli spásu – člun Aurora byl zachráněn hydroplánem a člun Severní hvězda doplul zázrakem do Ancony. A pokud jde o něj – on na to vyžrál: veze si v člunu nosorožce, ono tak pracně očištěné podvědomí, jako jediný hmatatelný výdobytek celého příběhu. Zdalipak prý víme, že nosorožec dává výborné mléko? Rychlým odjezdem se vzdalujeme a zanecháváme tuto prazvláštní Archu s jedním vzorkem přeživšího lidstva na horizontu. Vrčení projektoru a kruhová stíračka jsou definitivní tečkou filmu.

* * *

Po zevrubném, diachronně vedeném, prozkoumání celého **hudebně-dramatického děje** v jeho audiovizuálním paralelismu je dobře patrné, že ve Felliniho fresce *A loď pluje* je dramatická stavba do značné míry heteronomní, řízená zvnějšku, příběhu transcendentními, extradramatickými principy. Počáteční scenáristický nápad, oživit tento prazvláštní, snově založený příběh operními scénami či výjevy, vedl ve svých důsledcích k tomu, že opera se stala nejen kořením, ironickým symbolem dávných, již zašlých či zacházejících věků, ale, nevyhnutelně, i základním stavivem a nosným pilířem dramatické stavby díla.

Před tvůrci filmu, kteří se rozhodli takto, nutno říci způsobem dosti nezvyklým a objevným, zapojit operu do filmového příběhu, vyvstal nemalý dramaturgický problém. Operní dílo je, stejně jako film, povahy **synkretické** a jako komplexní, **syntetický** celek je do struktury filmu pochopitelně nelze implantovat. Důvody jsou více než zřejmé: v obecné rovině je to principiální, **druhov**á **nekompatibilitost** obou poetik – operní drama mimo jiné zcela odlišným způsobem dávkuje dramatický obsah do času, rytmus operní narace s jeho pravidelným zhušťováním a zředováním děje je pro film prvkem heteromorfním a těžko stravitelným – a pokud jde o rovinu našeho příběhu, věru těžko pro něj, byť i jen pro jeho dílčí motivy, hledat nějaké analogie v operních syžetech, (zvláště chtěli-li tvůrci filmu, jako praví Italové, zůstat omezení výhradně na národní italskou operu).

Bylo tedy nutno odoperovat to vše nepřenositelné, co tvůrci pro účely svého, dosti bizarního scénáře nemohli potřebovat, a použít onen vhodný zbytek, totiž hudbu. Netřeba snad příliš zdůrazňovat, že ze živoucího organismu celku takto vypreparovaná **dílčí složka** naprosto není schopna samostatného života.⁵⁾ Budiž přičteno k dobru tvůrcům filmu, že si toto dobře uvědomovali a svůj labilní, křehký výtěžek, operní hudbu, zbavivše ji původního dramatického kontextu, neprodleně vybavili kontextem novým: naroubovali ji na novou kostru svého příběhu. Kupodivu tato problematická a velmi choulostivá operace dopadla celkem uspokojivě a štěp se ujal. Není to ani tak zásluha tvůrce hudby, Andrey Zanzotta, jako zejména zdařilé, citlivé celkové práce **hudebně-dramaturgické**.

Tvůrci si vytvořili dobré předmostí již tím, že respektovali **hudební** zákonitosti takto podvojně založeného příběhu. Učinili operu takřikajíc jeho hlavním hrdinou a bystře pochopili konsekvence, ke kterým toto řešení vede: její hudební složka, byť i zbavená svého kontextu, přesto, nebo spíše právě proto, diktuje příběhu své imanentní zákony. Nepřestává totiž být hudbou a její tektonické zákony se tedy musely promítnout do linie **narativního** rozvoje, do roviny výstavby **příběhu**. Děj Felliniho filmu *A loď pluje* je tedy, od samého základu, vnitřně strukturován tak, aby byl **funkcí hudby**, tj. aby vyhověl **ryze hudební potřebě třídlílného reprízového zarámování**. Základní nosné

5) Že se až příliš často dějí nesmyslné pokusy oživit tento ubohý pahýl, zacházet s tímto skomírajícím odřezkem, jako by to byl smysluplný, samostatný celek, je věc jiná. Věru smutný je často způsob existence operních árií v našem kulturním životě: jsou rozměňovány a neorganicky přesazovány do prostředí, jemuž nebyly určeny a jemuž se svým charakterem bytostně vzpírají, tj. mimo divadlo; tím hůře, že zde nemohou fungovat jako původní celky, a to jak po paradigmatické, tak syntagmatické ose, s vertikálním a už vůbec ne s horizontálním dramatickým kontextem, se kterým nicméně ve své kusosti, co složky, důsledně počítají. Ale to do naší úvahy už opravdu nepatří.

situace jsou v *expozici* i *repríze* typově shodné a jejich funkcí je umožnit nasazení zamýšleného bloku operních árií, což vyšlo bezezbytku, neboť jsou již samy o sobě, jako lyrické oázy uprostřed dramaticky se odvíjejícího příběhu, založeny latentně operně. Upřesněme tedy poněkud své předchozí tvrzení v tom smyslu, že to není ani tak opera (jako komplexní, syntetický žánr), ale již čisté hudební zákonitosti, co se promítlo a ovlivnilo rozhodujícím způsobem dramatickou stavbu díla. Za největší úspěch tvůrců filmu pak považují, že se jim podařilo, byť měli na mále, proplout se svou lodí mezi oněmi proslulými skalisky, Charybdou a Skyllou, a navíc vytvořit svérázný příběh, suggestivně tlumočící naléhavé, obecně lidské poselství. Dokázali sloučit téměř neslučitelné: **zákony ryze hudební tektoniky** i, stejně tak nepominutelnou, **aristotelskou poetiku dramatu** – starou ostatně téměř jako ty dvě pořouchlé skály. Velký, moudrý mág Fellini si počínal jako zkušený, vyzrálý lodivod – a jeho loď mezi nimi proplula se zdarem. A že byly tentokrát proklatě blízko u sebe – a moře, (ač z polyetylénu), bylo velmi bouřlivé! Neradno, komukoli, zkoušet ho napodobit. Tento ojedinělý tvůrčí čin zůstane patrně v dějinách kinematografie osamocen. Fellini byl jen jeden. Že byl? Ne, on je. Jeho loď stále pluje...

Poznámka autora

Tato studie byla dokončována právě ve dnech, kdy se mistr ocital možná již v jiné lodi, té Chárónově, a mířil kamsi na druhý břeh. Budiž tedy přijata jako skromný hold velkému umělci, který nám tolikrát dokázal z filmového plátna učarovat.

PhDr. Ivan Žáček (1952)

Vystudoval hudební vědu na Filozofické fakultě UK v Praze. Zabývá se otázkami filmové hudby a vztahem obrazových a zvukových složek filmového díla. Působí rovněž jako překladatel a úpravce dialogů ve filmovém a televizním dabingu. V současné době pracuje v oddělení teorie a dějin filmu NFA.

(Adresa: Národní filmový archiv, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

ILUMINACE

Ivan Žáček: Felliniho loď stále pluje...

A loď pluje (E la nave va)

132', barva, produkce Itálie - Francie (RAI + Vides Roma - Gaumont Paris), 1983.

Námět a scénář: Federico Fellini a Tonino Guerra. **Režie:** Federico Fellini. **Kamera:** Giuseppe Rotunno.

Výtvarník: Dante Ferretti. **Kostýmy:** Maurizio Millenotti. **Hudba:** Gianfranco Plenizio. **Texty písní:** Andrea Zanzotto. **Střih:** Ruggero Mastroianni. **Produkce:** Franco Cristaldi.

Hrají: Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari - zpívá Mara Zampieri), Peter Cellier (sir Reginald Dongby), Norma West (lady Violet), Jonathan Cecil (Ricotin), Pina Bausch (princezna), Antonio Vezza (kapitán), Sarah Jane Varley (Dorotea), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto - zpívá Giovanni Bavaglio), Fred Williams (Sabatino Lepori - zpívá Carlo Di Giacomo), Maurice Barrier (Zilojev - zpívá Boris Carmeli), Elisa Mainardi (Teresa Valegnani - zpívá Nucci Condo), Linda Polan (Ines Ione - zpívá Elizabeth Norberg Schulz), Paolo Paolini (Albertini), Franco Angrisano (kuchař), Franco Ressel (lékař), Janet Suzman (Edmea Tetua), Fiorenzo Serra (velkovévoda), Philip Locke (ministrský předseda), Colin Higgins (policejní šéf), Roger de Bellegard (generál), Luigi Uzzo (třetí důstojník), Pasquale Zito (hrabě di Bassano), Claudio Ciocca (druhý důstojník), Alesandro Partesano (palubní důstojník), Domenice Pertica (pastor), Ginestra Spinola (sestřenice Edmey), Umberto Zuanelli a Vittorio Zarfati (bratři Rubettiové), Aisha Bragadin (žena Leporiho), Franca Maresa (matka Dorotey), Roberto Caporali (otec Dorotey), Elizabeth Kaza (kameraman), Ugo Francareggi (barman), Wolf Gaudlitz (sekretář Ildebrandy).

Schematický přehled hudebního plánu

<i>rozměr velké formy</i>	<i>rozměr malé formy</i>	<i>funkce</i>
A B	a b a c d e f c	expozice
C d e f G F c h	g h j k l k	evoluce
A B	a b O p q d f p/k r d f r f s f	expozice

S U M M A R Y

FELLINI'S SHIP IS GOING FOREVER...

Musical-dramatic Structure of the Operatic Fresco

Ivan Žáček

A continuous and detailed exploration of the selected parts of the **musical-dramatic** plan in its audiovisual parallelism was made in this study and it became obvious that in the Fellini historic fresco *E la nave va*, **the dramatic construction is, to a great extent, heteronomous**, ruled from outwards by extradramatic principles. The original dramaturgical idea, to enliven this specific dreamy story by operatic scenes, led in the end to the more drastic consequences: the opera became not only flavourings, ironic symbol of the bygone days, but also the essential building material and the central pillar of the dramatic construction of the whole work.

A considerable problem arose before the authors who decided to integrate, in such a surprising and revealing way, the opera into the dramatic stuff. The opera work in itself is, similarly to the film, **syncretistic** but it can not be, notwithstanding, as a **synthetic complex whole**, implanted into the film structure. The reasons are more than obvious: generally speaking, it is **the principal incompatibility** of the both poetics, either of them being of a very specific kind – in case of the opera drama, the dosage of the dramatic contents into the operatic time is quite different from that of the film, the typical rhythm of the opera narration, with its regular condensation and dilution of story is an heteromorphous element for the film – and, as for the specific level of our story, there are hardly any, even particular, motives out of it that could find any analogy in operatic sujets (especially, when we consider the liberate dramaturgical limitation of the film authors within the realm of the national Italian opera).

It was then necessary to amputate everything that was intransferable and, in terms of the rather bizarre scenario, useless, and to use that convenient remnant, i.e. the music. There is no need to stress the principal inability of this partial component, cut out of the complex organism, as for its independent life. Good for the authors, Fellini and Guerra, that they realized this contextual dependency of the musical component of the opera. Having cleared the labile, fragile yield of their operation, the music, of its original dramatic context, they provided it immediately with the new one: they grafted the music on the skeleton of their story. We must say, strange and odd as it may seem, that the result of this problematic and delicate operation turned out to be quite satisfactory and the graft took well. It is the result of the successful, fine work on the musical dramaturgy rather than on the original film music (including musical transitions connecting the selected excerpts of the Italian arias – prevailingly from the operas of Verdi, Bellini and Rossini) which was composed by Andrea Zanzotto.

The authors created solid bridge-head in their dramaturgy by respecting **musical** laws of this dual-based story. They made the opera its main hero, so to say, and anticipated the consequences of this approach: its musical component, even if cleared of its context – or, maybe, the more so – impresses its own immanent laws to the story. It truly is still music – the music with its **purely musical tectonic principles** and it is quite natural that these principles **were projected into the horizontal level of the narrative, into the construction of the story**. The story of the Fellini's film *E la nave va* has then a very specific inner structure, in accordance with its being **a function of music**, its correspondence with **pure musical demand of the three-part reprise scheme (A X A')**. The basic vehiculum of the both dramatic situations in exposition and reprise are essentially equal and their function is to enable the use of the proposed opera arias sections (a kind of potpourri) which was fully successful since the both situations in themselves have **latent operatic basis**, as **lyrical oases** amidst the **dramatically** evolving story. The middle **evolutional section** of the film (X) is represented by almost the whole voyage of the mystical ship, with the emergence of the plot, and the great serbic dance as the central musical scene of the film which leads to the collision. The reprise of the opera section is then reserved to the final catastrophe and it is the pathetic strength of the opera that gives the work its cathartic purport.

The résumé of the study could be then, in short, put in this way: **the dramatic construction of the film was impressed considerably by synthetic opera principles and, specifically, by pure musical tectonic laws. The opera poetics influenced the main character and the closing of the both great sections – that of introductory embarkment and of the funeral ceremony leading to the final catastrophe – and the abstract musical scheme projected itself into the overall dramatic framing of the whole work.**

English by Ivan Žáček



Články

BATALIONY

Michal Bregant

Úvod

Otázka umělecké hodnoty v nevelkém prostoru prvních tří dekád českého filmu jako by zůstávala stále nepoložena. Zajisté to – alespoň zčásti – způsobuje intuitivní i zkušenostní obava, že bilance může být nápadně chudá. Navzdory tomu se domnívám, že tato otázka je palčivá a zřejmě bude muset být kladena byť i s bolestivou důsledností.

Dosavadní obsáhlejší historická ohlédnutí, ať už z pera Myrtila Frídy, Zdeňka Štábly, Luboše Bartoška nebo Pavla Taussiga a dalších otázku umělecké hodnoty většinou vůbec nekladou – a když, tak jen zlehka, v duchu jakéhosi zamyšlení, které se pak ovšem traduje jako výsledek hlubokého badatelského zaujetí. Současně s tím, jak budou v mezioborovém dialogu zpřesňovány postupy historického výzkumu, bude nutné intenzivně včlenit do metodologické soustavy rovněž aspekty uměnovědné.¹⁾ Naším cílem při tom zajisté nebude – beztak marné – vylepšování uměleckých výsledků české filmové tvorby němé éry. Budeme-li usilovat o aktivní kritické poznání, které překonává stadium pozitivistického nadšenectví, můžeme se inspirovat např. přístupem Noëla Burche, jenž odmítá jakýsi metafyzický proces zrání filmové řeči, ale naopak studuje složitou soustavu faktorů, které se spolupodílejí na genezi „instituce“ filmu.²⁾ Instituce v Burchově pojetí je široký pojem, který zahrnuje „filmový proces“, „kinematografickou soustavu“, tedy všechny jevy a skutečnosti, které formují přítomnost filmu a kinematografie v životě společnosti. Historický aspekt tu přirozeně nabývá mimořádné váhy. Vzhledem k tomu, že se nepohybujeme na pevné terminologické půdě, bude třeba zdůraznit, že ona „instituce“ zahrnuje kromě celého řetězce od autorství přes výrobu až po exploataci filmu také technické možnosti kinematografu v té které době a – nikoliv v poslední řadě – způsob zobrazování reality a s tím spojenou diváckou schopnost přijímat pohyblivé fotografie výseků skutečnosti jako obraz světa, jako zobrazení děje, jako výpověď, jíž lze rozumět.

Předchozí řádky určitě neulehčí můj vlastní pokus podrobit kritické analýze dva české filmy, které svým způsobem věrně reprezentují dobu svého vzniku. Dva filmy, které čeští filmoví historici hodnotí už po několika generacích vlastně beze změny: němý *Batalion* Přemysla Pražského (1927) vychází stále podstatně lépe než zvukový *Batalion* Miroslava Cikána (1937). Ačkoliv se remake objevuje v české kinematografii dvacátých a třicátých

1) Do jaké míry může být tento přístup produktivní, ukazují některé novější odborné publikace: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. 1985 (1. vyd.); Noël Burch, *Life to those Shadows*. London 1990; Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1992 (2. vyd.).

2) Noël Burch, c. d. Srov. Michal Bregant, *V objetí Instituce*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 137 až 145

let velmi často,³⁾ největší pozornost autorů přitahovaly právě dva *Bataliony*. Volba tématu tedy není smělym krokem do neznámých prostor české kinematografie, ale spíš výrazem snahy vyzkoušet vlastní možnosti analýzy z hlediska historické poetiky.⁴⁾

1. Námětové variace

Základní dějová osnova *Batalionu* je vcelku známa: pražský advokát doktor Uher zjistí, že mu je žena nevěrná s licoměrným důstojníkem. Hluboce zraněn odchází do *Batalionu*, vykřičené putyky, aby tu našel své poslání jako „advokát chudých“ a do měšťáckého světa společenské přetvářky se už nikdy nevrátil. Po letech alkoholického živoření v trudných podmínkách doktor Uher umírá.

Tato dějová látka se v různých obměnách rozprostírá do téměř stovky let moderní české kultury, přesněji řečeno do té její vrstvy, kterou bychom mohli označit jako městský folklór. Uhrovské téma se poprvé objevilo na počátku devadesátých let minulého století – tedy více než dvacet let po smrti skutečného Františka Uhra. Stalo se tak zásluhou Františka Leopolda Šmída, význačné osobnosti pražských šantánů a zpěvních síní z přelomu století.⁵⁾ Jeho „obrázek z ovzduší alkoholu“ *Batalion* byl v oné době vnímán jako svého druhu hra faktu. Doktor Uher skutečně patřil mezi známé pražské figurky, které se na přelomu století stávaly jakousi groteskní obměnou staropražských legend, ale zaujímal mezi nimi poměrně zvláštní místo.⁶⁾ Na jeho příběhu fascinovala především beznadějná osudovost společenského pádu a následný filantropický vztah k příslušníkům čtvrtého stavu: městským chudákům a „lumpenproletářům“. Zdání autenticity tu hrálo mimořádně důležitou úlohu a stalo se také vděčným východiskem pro filmaře.

Byl to patrně F. L. Šmíd, kdo vytvořil prostřednictvím svého krátkého divadelního kusu uhrovskou legendu tak, jak ji známe dodnes. Po Šmídovi přišli další autoři, kteří látku zpracovali po svém, případně rozšířili. Prvním z nich byl Karel Ladislav Kukla, zkušený novinář a znalec nejužší části spektra pražského života. V jeho rukách získala uhrovská látka na atraktivnosti: především tím, že autor zdůraznil motiv společenského pádu váženého občana a že na postavu zchátralého Uhra, jemuž navíc přiřkl dva pokusy

-
- 3) Tvůrci a zejména výrobci se ve třicátých letech snažili vycházet co nejvíce vstříc vkusu lidového publika, a tak se často natáčely nové (zvukové) verze úspěšných (němých) filmů. (Např. *Páter Vojtěch* podle románu Jana Klecandy vznikl v režii Martina Friče roku 1928 a pak znovu v roce 1936.) Při případném intertextovém zkoumání bude nutné brát v úvahu tento praktický (producentický) aspekt a velmi chabé vědomí kontinuity v tehdejší filmařské obci.
 - 4) Lákavá představa, že porovnání němeého a zvukového *Batalionu* mi dovolí nahlédnout hlouběji do vyjadřovacího systému němeého a zvukového filmu, stála rovněž na počátku mého zájmu o tyto dva filmy. Meze možností onoho porovnání se však ukázaly už během příprav diplomní práce *Vyjadřovací možnosti němeého a zvukového filmu na příkladu dvou adaptací Batalionu*, kterou jsem obhájil na podzim 1987 na katedře divadelní a filmové vědy FFUK v Praze. Z diplomní práce jsem vycházel při psaní této studie.
 - 5) František Leopold Šmíd (1848 – 1915), šantánový herec, režisér, autor, „manager“. Redaktor a publicista (*Besední listy*, *Národní pěvec*, *Napověda*, *Český artista*). 1892 se ujal zpěvní síně *U zlatého soudku*, kde měla koncem následujícího roku premiéru jeho hra *Batalion*. Po roce 1910 vystupoval v kabaretu *Lucerna*, ale měnící se styl kabaretní zábavy už nedokázal přijmout. Velmi populární byly jeho sólové výstupy – *Pražský Pepé*, *Průvodce po Praze ad.* Zemřel jako majitel biografu.
 - 6) O tom, že ve Šmídově době se zdál být Uhrův příběh ještě příliš živý, svědčí fakt, že titulní postavu autor přejmenoval na *Ungra*.

o sebevraždu, pohlížel intimněji.⁷⁾ Kongeniálního druha získal Kuklův Uher v postavě básníka Václava Šolce,⁸⁾ jehož autor přivedl také do Batalionu, a z obou mužů udělal nerozlučné přátele.

Ještě za Šmídova života a zejména po jeho smrti Kukla rozpoutal velké dohady stran původnosti námětu Batalionu. V souvislosti s uvedením prvního filmového *Batalionu* se pak – stejně jako Šmídova dcera – hlásil o autorská práva.⁹⁾

Zřejmě nejvýznamnějším zpracovatelem uhrovské legendy byl Josef Hais Týnecký, který svou novelu *Batalion* zařadil do třetího svazku Karlovských povídek.¹⁰⁾ Hais do značné míry vycházel z Kuklovy verze, rámec příběhu se však pokusil dofabulovat, a tak jeho novela začíná Uhrovým odkrytím nevěry. Odtud Hais Týnecký vede Uhrův tragický pád, který končí smrtí krátce po posledním sentimentálním pokusu o návrat domů. Hais Týnecký nevyličil Uhrův příběh v dramatické kontinuitě: je tu řada rušivých odboček, které jako by prozrazovaly autorovu příslušnost spíše do sféry kolportážního psaní. Je to patrné např. v diskontinuitě příběhu, způsobené neuváženými přechody z jednoho prostředí do druhého (např. z atmosféry v *Batalionu* při policejní razii do karlovského chorobince, kde momentálně Uher působí jako kostelní varhaník). Výrazná tvarová nesourodost je nápadná v Haisových „autorských“ vstupech – jsou to vzpomínkově laděné, téměř vlastivědně naučné odstavce o staré Praze a jejím „bosáckém“ koloritu.

Hais od Kukly (resp. Šmída) částečně převzal a přeuspořádal příběhy epizodických postav, z nichž některé přejmenoval. U Šmída najdeme zárodky těchto osobních příběhů, většinou ovšem pouze v náznaku, navíc narativně (nikoli dramaticky) zprostředkované. Například když na konci Járy upadá do agónie v náruči Staré Báry, vedle níž dlouho v *Batalionu* žil, dovídáme se, že byl jejím zapíraným synem. (Narodil se v „tajném oddělení“ v Kateřinkách.) U Haise jako by měla postava Járy získat tragickou dimenzi, když je Jára zastřelen ranou z policejní pistole. V mírně obměněné podobě se Jára objevuje také v obou filmech.

Uhrovskou legendu podstatně rozšiřuje postava básníka Šolce. U Haise je to romantický rozervanec, bohém a platonický obdivovatel Uhrovy choti – tedy postava s poměrně výraznými rysy. Právě Šolc, vůdce batalionské komuny před Uhrem, zahlédl náhodou Annu v objetí s obrlajtnantem Hojerem a Uhra varoval. Šolcův příběh končí marným pokusem o návrat do normálního života v rodné Sobotce – a nezbytnou smrtí na tuberkulózu.

Hais převzal z Kuklova zpracování karlovskou epizodu (tj. pobyt dr. Uhra v chudobinci na Karlově), která celou legendu rozšířila, podtrhla její sentimentalitu a fatálnost jejího ladění. Stala se pak významově i vizuálně nosnou součástí obou filmových adaptací.

Popularita uhrovského příběhu byla značná, není tedy divu, že Hais svou prózu dvakrát

7) Kukla hojně využíval svou znalost Prahy a jejích skrytých příběhů; jejich literárnímu řešení však nevěnoval valnou pozornost. Platí to i o nepříliš vydařeném pendantu k *Batalionu*, o divadelní frašce nazvané *Večernice*, v níž pojednává o nedostudovaném medikovi, který po uhrovsku náleží do krčmy *Stoletky*, ale narozdíl od Uhra nekončí tragicky.

8) Václav Šolc (1838 – 1871) – autor intimně lyrických, národně patetických aj. veršů; známý především jako autor sbírky *Prvosenky* (tiskem 1868).

9) Srov.: Karel Ladislav K u k l a , *Praha neznámá*. Sv. 1. Praha 1926, s. 17 – 24.

10) Josef H a i s T ý n e c k ý , *Karlovské povídky*. Sv. 3. Praha 1922.

zdramatizoval.¹¹⁾ Ve své hře o pěti obrazech Batalion – ještě výrazněji než ve stejnojmenné novele – věnoval Hais hlavní pozornost titulní postavě a jejímu dramatickému vykreslení. Uher se zde stal jednoznačně slabochem, což je v závěru hry jakoby objektivizováno jeho smířlivým odchodem vstříc smrti. Autor nově rozvinul motiv Járy (zde přejmenován na Lojzicka), kterého Uher přivedl do Batalionu (náznak Uhrovy sentimentální filantropie). Lojzicek pak umírá ranou z pistole komisaře Petrascheka. Starou harfenici pak Uher identifikuje jako matku právě umírajícího Lojzicka. A v Petraschekovi harfenice poznává svého svůdce – Lojzickova otce. Z melodramatického motivu se tak vinou nedostatečné dramatické i psychologické motivace stává běžný kýč.

Kolem rozpracované postavy policejního komisaře se rozvíjí motiv anarchismu svobodné, nespravedlivými zákony relativně nespoutané, ale společensky zcela degradované batalionské komuny. Motiv anarchismu, tematizovaný v promluvách básníka a ortodoxního revolucionáře Šolce, dokresluje Uhrovy svérázné názory na uspořádání společnosti. Ani anarchistický motiv v Haisově hře neodolal degradaci do výrazně melodramatické podoby. Policejní komisař tu nepředstavuje jen mocenskou sílu, vůči níž se batalionisté bouří, on také brání lásce své dcery Olgy k nápadníku Hoškovi – ti totiž mimochodem projevují vůči „anarchistům“ a „revolucionářům“ své sympatie. K manželství jim pak dopomůže právě Uher, který využije Lojzickovy smrti, aby donutil policejního komisaře ke svolení se sňatkem. Je pozoruhodné, že stejně jako ve všech starších variacích uhrovského příběhu tu není akcentován motiv politický (protirakouský), který se přímo nabízel a který se také ve dvacátých a třicátých letech poměrně stereotypně opakoval. Dominantní byla stále sentimentální milostná zápleтка s jistými rysy společenské kritiky, která byla teprve ve filmových adaptacích doplněna o motivaci politicko-společenskou.

Dobová kritika chválila text Haisovy hry a zvláště karlovskou epizodu. Nicméně autorská sebevážnost a falešná literárnost odsouvá Haisův Batalion na samu hranici umělecké tvorby. Platí to rovnou měrou i o další Haisově variantě, již je jednoaktovka Vůdce Batalionu. Tento nenáročný text představuje Uhra čekajícího na Karlově na příznivou odpověď od Anny a odmítajícího návrat do Batalionu. Dostane však dopis, v němž se s ním Anna definitivně loučí a Uher se zlomen vrací do osudné krčmy. Haisova jednoaktovka, ve které jsou základní dějotvorné motivy jen letmo zmíněny v dialogu, počítala s širokou popularitou uhrovské legendy. Osud doktora Uhra se díky mnoha zpracováním totiž skutečně stal obecně známým. A jako takový přímo vybízel k dalším a dalším exploatacím.

Krátce po Kuklovi a Haisovi Týneckém vstoupil do uhrovské legendy Ignát Herrmann, a to průzkumem pravděpodobnosti samotného příběhu.¹²⁾ Zjistil, že vyprávění o doktoru Uhrovi vychází sice z reálných základů, ale slzavý oblouk, který nad nimi vyklenuly pozdější fabulace, je zcela smyšlený. Výsledky svého pátrání Herrmann publikoval postupně v časopiseckých fejetonech (později i knižně) – a tak se veřejnost mohla dozvědět, že Uher nebyl advokátem, ale jen písařem a nějaký čas koncipistou, že když se ve svých šestatřiceti letech ženil s šestnáctiletou Annou Smutnou z Chrasti u Chrudimi, myslel především na její věno, které mohlo zapravit jeho dluhy. V době sňatku Uher už

11) Týž, *Batalion*. Praha [1930]. Týž, *Vůdce Batalionu*. Praha [1930]. V předluvě k prvnímu knižnímu vydání své hry *Batalion* Hais Týnecký píše: „V únoru r. 1930 byl jsem vybídnut ředitelem vinohradské zpěvohry p. J. Skřivanem, abych *Batalion* zdramatizoval pro vinohradskou scénu. Pustil jsem se radostně do práce...“ (s. 3) Předmluva je datována 3. března 1930.

12) Ignát Herrmann, *Před padesáti lety*. Sv. 2. Praha 1924.

dost pil. Záhy začal svou ženu bít a zbytky jejího věna propíjel s přáteli. Tím také skončilo jeho funkční období jako poslance na Zemském sněmu.¹³⁾ Po krušných sedmi měsících manželství přijel pro Annu Uhrovou do Prahy její otčím a odvezl ji zpět do Chraští. Uher se živil pokoutní advokací a žebrotou, dále se upíjel. Dvakrát byl léčen, na rok přijat do chudobince v karlovském klášteře (ale že by tu hrál při mších na varhany, jak tvrdí legenda?) a odtud 1870 propuštěn. Zemřel 18. září téhož roku v nemocnici Milosrdných bratří na Františku.¹⁴⁾

Nedílnou součástí uhrovské legendy je Batalion, krčma na rohu Platnéřské ulice naproti domu U zelené žáby. Otevřen byl ale nejdříve počátkem osmdesátých let minulého století, více než deset let po Uhrově smrti – ještě v roce 1880 byl na tomto místě vetešnický krámek.¹⁵⁾ Díky tomuto zjištění víme, že Uher nemohl nikdy do Batalionu vstoupit a rozpor mezi skutečností a legendou se zvětšuje. Je sice možné, že se skutečný František Uher vytrvale uchýlil do jiného podniku, ale Uher jako vůdce batalionské komuny desperátů a alkoholiků je jen výplodem fantazie F. L. Šmída nebo jeho neznámého předchůdce.¹⁶⁾ Skutečnost, že příběh Františka Uhra je jen vykonstruovanou legendou, mající se skutečností pramálo společného, nic nezměnila na jeho popularitě u autorů i diváků a čtenářů. Navíc to dokazuje citlivou orientaci adaptátorů ve světě lidové kultury. Potvrdil to už úspěch Šmídovy hry, stejně jako úspěšná zpracování divadelní a filmová.

Batalionský syžet se v různých verzích měnil především v závislosti na talentu jejich autorů. Šmíd mohl být schopným šantánovým entertainerem, ale sotva by obstál v dramatickému tvaru širším, než je sólový výstup či jakási scénická causerie. Kukla pak byl zručný žurnalista, který dokázal na základě daných faktů poutavě vyprávět a fabulovat. Z Uhrova života nevytvořil tragédii, jak by se žádalo, ale rozsáhlejší larmoyantní historku s nezbytnou dávkou melodramatičnosti. Josef Hais Týnecký, nazývaný už dobou kritikou „lidovým dramatikem“ a „figurkářem“, relativně zdokonalil syžet aktualizací motivu ženiny nevěry, který byl dříve pouze součástí pretextové historie, a přispěl k obohacení personálního obsazení uhrovské legendy. Současně se však přičinil o petrifikaci žánrových stereotypů, které se k samotné legendě vízí.

Není náhodou, že úspěch Batalionu v jeho již klasickém zpracování spadá nejprve do devadesátých let minulého století a pak do dvacátých let století našeho. Druhou vlnu úspěchu předznamenala inscenace Batalionu v Revoluční scéně (režie Emil Artur Longen) z roku 1921. Byl to jeden z prvních příznaků zvýšeného zájmu o sociální problematiku a městský folklór, který byl výrazem snahy o začlenění „čtvrtého stavu“ do námětového spektra uměleckého ztvárnění.¹⁷⁾

13) František Uher (nar. 23. 12. 1825 v Bystré neboli Bystřici [něm. Waltersdorf], okres lanškrounský), vystudoval gymnázium sv. Jiří v Bratislavě, studoval filozofii v Litomyšli, práva v Olomouci a v Praze. Promován byl na doktora práv 1856. Autor spisu *Nový živnostenský řád a jak se mu má rozumět* (Praha, Kober a Markgraf 1860). Poslancem na Zemském sněmu českém se stal roku 1861. 1864 byl vyloučen, protože se bez omluvy přestal na zasedání dostavovat. Kromě toho při zasedáních pil.

14) Zpráva o Uhrově úmrtí: „Národní listy“ 10, 21. 9. 1870, č. 257, příl. Podle memoárového svědectví Ignáta Herrmanna znělo lékařské vysvědčení o zdravotním stavu dr. Uhra už z roku 1869 takto: „Trpí následkem přílišného požívání nápojů lihových dočasným onemocněním mozku, které se jeví všeobecným ochrnutím celého těla, zvláště třesením údů a již značně pokročilou nezhojitelnou blbostí.“ I. H e r r m a n n, c. d., s.

15) Srov.: Václav C i b u l a, *Pražské figurky*. Praha 1985, s. 109 – 110.

16) Např. František Mathesy (*Pohledy ze staré Prahy*. Praha 1946) tvrdí, že Uher navštěvoval hospodu U zelené žáby.

17) Srov.: Jiří O p e l í k, *O jedné slavné látce české literatury*. In: Josef H a i s T ý n e c k ý, *Batalion a jiné povídky*. Praha 1973, s. 207 – 221.

S žánrovými kořeny uhrovské legendy dokázali polemizovat až autoři mnohem pozdější. Nejprve Jiří Šotola ve své hře *Padalo listí, padala jablčka*; zde došlo k výrazným fabulačním a zejména syžetovým posunům, neboť autor zpracoval legendu opačně než jeho předchůdci – to znamená z aspektu Anny Uhrové.¹⁸⁾ Naproti tomu Přemysl Rut a Nina Tiliu se ve scénáři *Například doktor Uher* nechali původní legendou jen volně inspirovat k napsání dramatického pamfletu proti touze po úspěchu, kariéře a světské slávě.¹⁹⁾ Uhrův příběh je tu nazírán dynamicky, z více stran. Téma i struktura textu odkazují k obecnějším otázkám morálních hodnot a kritérií, které zde nejsou kladeny a zodpovídány se šmídovskou nebo haisovskou jednoznačností, ale jsou znepokojivě problematizovány. Vytratila se tak bezprostřední romantizující melodramatičnost, jež je pro všechna starší zpracování (do jisté míry včetně Šotolova) určující. Krutý osud doktora Uhra dnes už postrádá onu pikantnost přímého spojení se životem. Příběhů napsaných či natočených „podle skutečné události“ vzniká mnoho – je to zvláštní typ díla, které jako by stvrzovalo mediální hyenismus, smířlivěji řečeno divácký hlad po vyprávění o životě (a neštěstí) druhých. Doktor Uher v kulisách konce devatenáctého století by dnes z tohoto aspektu neobstál, ale osobní i sociální drastičnost jeho osudu se zdá být variací archetypální bázně a vrženosti, což bezpochyby činí z uhrovského příběhu námět snadno oživitelný.

2. Němá adaptace

V létě 1916 otiskla Národní politika kusou zprávu o připravovaném natáčení *Batalionu*.²⁰⁾ Myšlenka zfilmovat Šmídův Batalion pravděpodobně vznikla už o rok dříve, svědčí o ní ale pouze dobová vzpomínka Jaroslava Horáčka, který údajně slíbil F. L. Šmídovi, že jeho Batalion „upraví pro film, aby byl zvěčněn Šmídův doktor Uher, Sodomův Vondra a stará tulačka paní Sodomové, vesměs pozoruhodné typy. Šmídova předčasná smrt zmařila i tento plán!“²¹⁾ Autorem scénáře z roku 1916 byl pravděpodobně spisovatel Josef Mifek, který vycházel rovněž ze Šmídovy hry. Novinová zpráva s výčtem velkých jmen herců Národního divadla, kteří se měli ve filmu objevit (Marie Hübnerová, Karel Želenský, Evžen Wiesner, Jiří Steimar, Libuše Odstrčilová), je však tím jediným, co z celého záměru zbylo.

O deset let později se v tisku objevila první regulérní zpráva o vzniku filmového *Batalionu*²²⁾ – ovšem v režii Přemysla Pražského, tehdy již poměrně zkušeného režiséra třinácti filmů. Od první zprávy o natáčení do premiéry uplynul více než rok – celý projekt

18) Jiří Šotola, *Padalo listí, padala jablčka*. Praha 1985. (Původní název byl *Batalion naruby*.)

19) Přemysl Rut – Nina Tiliu, *Například doktor Uher*. Strojopis. 40 s. (Měl jsem k dispozici jen pracovní verzi tohoto scénáře, která je *de facto* jen orientačním vodítkem, a nebyla ještě určena k inscenování.)

20) „Děj této hry, jenž vymyká se zcela z rámce běžných kinematogr. her, bude (...) přijat v těchto dnech do filmu společnosti »Bohemian-Artistic-Films« v Praze...“ *Praha do filmu*. „Národní politika“ 34, 2. 7. 1916, č. 181, příloha s. 4.

21) Jaroslav Horáček, *Pražský zpěvák lidový*. „Národní politika“ 33, 20. 8. 1915, č. 230, s. 1 – 2 (cit. s. 2).

22) „Český filmový zpravodaj“ 6, 1926, č. 43, s. 5. Dvoustránkové reklamy, které snad měly Pražskému pomoci při přípravách na natáčení, se objevovaly pravidelně na stránkách Českého filmového zpravodaje od října do poloviny prosince 1926 (č. 40 až 47) a sporadicky i během roku 1927.

byl pro režiséra a producenta v jedné osobě (firma Přemysl Pražský, Praha) zřejmě poměrně náročný.

Toto Pražského *opus magnum* se v podobě, která se dochovala ve sbírkách Národního filmového archivu a která je v současné době jediná k dispozici, poněkud vzpouzí analýze a interpretaci. Ve Státním ústředním archivu, ve fondu Ministerstvo vnitra – filmová cenzura, je totiž uložen spis z roku 1935,²³⁾ který obsahuje mj. cenzurně schválenou titulkovou listinu němého *Batalionu* – a díky ní víme, že dnes známá verze Pražského filmu je patrně značně odlišná od autentické verze z doby premiéry.²⁴⁾ Mé tvrzení o neautentičnosti dnešní kopie se zakládá především na porovnání mezititulků a syžetové stavby nám známého němého *Batalionu* s originální titulkovou listinou, která prošla cenzurním řízením.²⁵⁾ Dnešní kopie mohla být upravena v roce 1935, kdy *Batalion* znovu uvedl František Čvančara, nebo předtím – když byl film v majetku brněnského Standard-filmu, případně ještě dříve, a to rukou samotného režiséra. Anebo v padesátých či šedesátých letech.²⁶⁾ Vzhledem k tomu, že grafické a technické řešení mezititulků neodpovídá zvyklostem úprav z padesátých či šedesátých let,²⁷⁾ je pravděpodobnější, že byl film upraven a opatřen novými, oproti titulkové listině jednoduššími mezititulky již dříve. V tom případě by ovšem zřejmě byla v jinak vzorně vedeném cenzurním spisu ve fondu SÚA i nová (Čvančarova?) titulková listina.

Je nejisté, do jaké míry se mohl Pražský odchýlit od cenzurou schváleného znění mezititulků, nicméně v dochované verzi filmu jen necelá polovina titulků odpovídá cenzurou schválené a jazykovým revizorem korigované titulkové listině. Příčinou tak výrazné odchylky snad mohla být časová tíseň, protože jazykovou revizí prošla titulková listina jen jedenáct dní před premiérou filmu a vlastní cenzurní povolení bylo uděleno dokonce až v den premiéry.

-
- 23) SÚA, MV-FC, k. 131, č. 1107. Spis obsahuje titulkovou listinu filmu *Batalion* z roku 1927 (razítko jazykové revize ze 16. 12. 1927), dopis brněnské firmy Standard-film cenzurnímu oddělení ministerstva vnitra z 20. 8. 1935, jímž se potvrzuje, že F. Čvančara zakoupil od Standard-filmu film *Batalion*, a dále žádost firmy F. Čvančara (adresát týž) z 11. 9. 1935 o vystavení nového cenzurního povolení pro film *Batalion*, „který původně k censuře podal Julius Schmitt, Praha“.
- 24) Původní povolení k veřejnému předvádění vydalo na žádost Julia Schmitta (distributora filmu) ministerstvo vnitra dne 27. 12. 1927 (den premiéry!) pod č. 81286. (SÚA, MV-FC, tamtéž.)
- 25) Dále beru v úvahu informaci (byť ne zcela spolehlivou) o původní metráži, která podle údajů v cenzurním spisu činila 2750 metrů, kdežto kopie uložená ve fondu NFA má pouze 2213 metrů. Nedostatek dalších pramenů nás ovšem nutí rezignovat na podrobnější stopování geneze celého díla. Patrně se nedochoval ani scénář němého *Batalionu* a neznáme ani pozůstalost Přemysla Pražského. Analýzu jsem tedy prováděl na základě znalosti citovaných archivních pramenů, několikerého zhlédnutí filmu a dlouhodobé práce s videozáznamem.
- 26) Podle sdělení Vladimíra Opěly (Praha, 13. 12. 1993) byl v letech 1957 – 1959 ve Filmových laboratořích posuzován technický stav velkého počtu kopií českých němých filmů. Kopie však nedoznaly žádných vážných změn, odborníci pouze vybírali technicky nejlepší kopii, s níž pak bylo možné dál pracovat. Patrně koncem padesátých a počátkem šedesátých let však byla řada českých němých filmů z fondu Filmotéky ČSFR vystavena neodborným zásahům, motivovaným – jak se traduje – snahou vylepšit obraz českého němého filmu a poněkud přizpůsobit staré filmy vnímání moderních diváků. Tehdy např. vznikaly nové úvodní titulky a mezititulky, které však originál nahrazovaly jen přibližně. V některých případech dokonce docházelo k novému sestřihu filmu, například režisér Miroslav Krňanský, tehdy pracovník filmotéky, prý při této příležitosti své starší filmy výrazně „vylepšoval“.
- 27) O grafickém a technickém řešení nových titulků z padesátých a šedesátých let vypovídají v našem případě úvodní titulky němého *Batalionu*, které z oné doby pocházejí. (Přesnější data ani autorství této úpravy nebylo možné prozatím zjistit.) V nových úvodních titulcích se mj. dočteme, že výrobcem filmu byl Julius Schmitt. Z cenzurního spisu však vyplývá, že výrobcem filmu byl Přemysl Pražský a Julius Schmitt pouze jeho distributorem.

Cenzurní zásahy samy rovněž stojí za pozornost. V roce 1927 byl film povolen „s vyloučením osob mladistvých“ a ovšem s vyloučením několika mezititulků.²⁸⁾ Ve scéně setkání Vondry s klepnami (sekv. 8) cenzor zatrhl dva mezititulky, které se mu zdály příliš vulgární (viz Příloha 2, t. 26 – 27), podobně jako v závěru filmu titulek č. 145. Další dva zásahy jsou zajímavější: Ve scéně návštěvy prezidenta soudu u doktora Uhra v Batalionu (sekv. 25) se Uhrova útočná řeč snad zdála být společensky nebezpečná (Příloha 2, t. 122); pasáž ze soudního přelíčení ovšem nepřímo útočila na cenzuru samu. Pražského záměr využít důsledně dobovou módu, totiž simulovaný novinový text, se nevydařil – v dnes známé verzi filmu z něj zbylo jen torzo. Podle titulkové listiny se zdá, že Pražský chtěl i v mezititulcích dokreslit obvyklý uhrovský motiv společenské angažovanosti, a to tak, že v jednom „novinovém“ mezititulku měl být text přerušen bílou plochou, v níž se čte ono cenzurní „zabaveno“ (Příloha 2, t. 88 – 89). Je snad zákonité, že cenzor tu nenechal svou červenou tužku zahálet. Rozdíl mezi originální titulkovou listinou a mezititulky v dochované verzi je tedy bez ohledu na celkem mírné zásahy cenzury kvantitativní (titulková listina obsahuje o šedesát čtyři titulky více!) i formulační. Kromě toho některé titulky známé z dochované verze na titulkové listině nenajdeme ani v přibližně podobném znění. Navíc je tu patrný zásadní rozdíl dramaturgický, který lze být omezeně posoudit na základě porovnání originální titulkové listiny se soupisem sekvencí.²⁹⁾ Vezměme samotný začátek filmu: podle titulkové listiny měl být na začátku v mezititulcích text písně Pryč a pryč je všecko (Příloha 2, t. 1 – 11),³⁰⁾ zatímco v dochované verzi filmu děj začíná krátkým zastavením doktora Uhra s neznámým mužem a následuje spěch domů, kde Uher zastihne svou ženu při nevěře. Tato pasáž (sekv. 1 až 2) tedy tvoří expozici pro následující sled obrazů ze života doktora Uhra a dalších batalionistů. Podle originálních mezititulků lze soudit, že po úvodním songu následoval děj odpovídající sekvencím 5 – 9 (event. 3 nebo 4 – 9) a teprve poté byl zpřítomněn motiv zrady Uhrovy ženy, jak jej lze odečíst z titulkové listiny pod čísly 30 a 31. Je možné, že motiv zde byl řešen jako retrospektiva, čemuž by nasvědčovala formulace „pro tebe jsem pracoval – namáhal se – a tys ze mne udělala kořalu!“ (Příloha 2, t. 31). V titulku pod číslem 30 čteme oslovení „Zdenko“, což je ve starším Šmídově zpracování jméno Uhrovy ženy. Oba titulky tedy náleží k motivu manželské nevěry, resp. Uhrových výčitek. Na originální titulkové listině však postrádáme první mezititulek z dochované verze filmu („Má ráda život – nedivte se jí –“), jímž je Uher upozorněn na nevěru své ženy. Proto nelze určit, kam byla původně umístěna celá úvodní pasáž dochované verze. Podívejme se dále, co je zřejmé i z dnešní kopie *Batalionu*. V úvodních titulcích se píše, že námět vychází z povídky Josefa Haise Týneckého.³¹⁾ Pražský od něj převzal chronotopické určení, které není ve filmu tak zřetelné jako v novele. Režisér ale mohl počítat s tím, že v diváckém povědomí je uhrovský příběh časově ještě poměrně pevně zakotven – navíc se mu podařilo pomocí dramatické atmosféry dobu děje ve výsledném filmu zpřítomnit.

28) V edici originální titulkové listiny v Příloze 2 jsou mezititulky, které cenzura v roce 1927 nepovolila, vyznačeny kurzívou.

29) Protokol sekvencí němého *Batalionu*, jak jej známe dnes, je uveden v Příloze 1 této stati.

30) Vzpomínka Julia Schmitta svědčí o tom, že tomu tak vskutku bylo. Srov.: Julius Schmitt, *Batalion*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, I. pololetí, s. 88 – 89.

31) Vzhledem k tomu, že Hais napsal své drama *Batalion* až roku 1930, musel Přemysl Pražský vycházet z novely (v originálních úvodních titulcích stojí „povídka“) knižně vydané roku 1922.

Akcentace sociálních motivů, jak ji známe z novely, ve filmu poněkud ustoupila ve prospěch kolektivního příběhu (batalionisté) i ve prospěch sentimentality společenského pádu hlavní postavy. O němém *Batalionu* tedy nelze mluvit jako o sociálně kritickém obraze. Významová osa Pražského adaptace – stejně jako literární předlohy – byla napjata mezi larmoyantní romantiku a obecně humanistickou ideu. Poměrně výrazný byl snad ještě náznak bohémského anarchismu, který je však pouhým autorsky nezvládnutým odleskem motivu politicko-společenského, neseného postavou doktora Uhra. Linii vyšší společenské vrstvy, která by měla být v opozici vůči batalionskému světu, zpřítomňují prezident soudu, jeho dcera Olga se snoubencem Alfredem, obrlajtnant Hojer a vlastně i nevěrná Anna – vesměs reprezentanti měšťáckých stereotypů a sociální apatie. Tato obecná ideová charakteristika je, myslím, přijatelná i pro dnes neznámou originální verzi. Každý další analytický krok je však nutně hypotetický. Kupříkladu společenské rozpory nebo konflikty, které jsou tradičně považovány za výrazný leitmotiv němeého *Batalionu*, můžeme posoudit pouze s platností pro dochovanou verzi, neboť stavba a vedení leitmotivu je především záležitostí montáže – a v této věci nelze o originální verzi soudit zhola nic. Nicméně v nám známém *Batalionu* je konfliktní vztah jedince a společnosti, tedy významově nosný motiv, který hraje výraznou roli už v předloze, pojednán staticky, bez hlubší motivace. Doktor Uher tudíž jako by stál na místě žalobce pouze z vůle autora, nikoliv s oprávněním psychologickým či dramatickým. Nejlépe je to patrné na motivu zastřelení Edy, motivu, který vrcholí při soudním procesu, když ruka autora, nikoli osudu, udělí Uhrovi příležitost k obžalobě společnosti.

Uher byl staršími autory pojednáván v tradici legendy jako tzv. slabý člověk. Pražský se k této tradici přihlásil už v podtitulu svého filmu. V titulkové listině čteme: „Obraz života slabého člověka o 7 dílech.“ V samotném filmu byl však tento rys jeho povahy spíše druhotný. Větší pozornost je upřena na Uhrovy pozitivní povahové rysy, z nichž čest a smysl pro spravedlnost stojí – demonstrativně – na prvním místě. Předpokládám, že v originální verzi musel být tento motiv ještě výraznější, neboť Uher zde byl strukturně prezentován patrně nikoli jako hlavní postava, jíž děj začíná, ale jako jeden člen batalionské komuny, jenž se stává oním „vůdcem“.

Pražský zřejmě převzal od Haise téměř všechny dějotvorné motivy spojené s postavou doktora Uhra. Eliminoval jen epizodu jeho setkání se Šolcem v hospodě Kajsrovce, která v novele souvisí se strukturálně poměrně složitým objasňováním Šolcova odhalení nevěry. Ostatně Pražský do scénáře postavu básníka Šolce nepřevzal, čímž dramatický personál ochudil o výraznou a zpestřující figuru. Současně si usnadnil práci, protože romantický Šolc, jehož jednoduchý příběh na sebe strhuje velkou pozornost, by mohl vážně konkurovat poněkud statickému Uhrovi.

V duchu látky (a do jisté míry i v duchu předlohy) Pražský připsal některé postavy, které zpřesňují obraz Uhrova okolí. Usiloval o širší, epický pohled do světa společenských vyděděnců, a tak se nechal vydatně inspirovat Kuklovou verzí příběhu – povídkou *Batalion*.

Fabulační a personální změny spolu v Pražského adaptaci patrně bezprostředně souvisely. Jednak přibyly postavy prezidenta soudu, jeho dcery Olgy a jejího snoubence Alfreda, které reprezentují svět „lepšíh lidí“, a jednak byly dokresleny postavy bývalého herce Muška a „papšáka“ Vondry. Batalionské dno společnosti dokreslují ještě mimo-pražská nevěstka Tonka, jejíž příběh se motivicky pojí s příběhem Edy, dále zedník Rokos a jeho rodina a zcela epizodická, ale výrazná postava opilce (sekv. 3).

Motivické řady byly pravděpodobně tvarovány do relativně uzavřených celků, které na sebe epicky navazují. To platí zejména pro dramaturgicky primitivní *entrée* herce Muška a dalších, zároveň tu ovšem sledujeme snahu o dramatické prostupování a motivické vazby. Kupříkladu poměrně nevýrazná a dramaticky téměř pasivní postava zedníka Rokose je syžetovým pojítkem mezi postavou doktora Uhra a téměř naturalisticky nazíraným motivem morálního poklesku Rokosovy dcery Lojzky. Lojzka a její chlapec Frantík se poprvé objeví jen v druhém plánu ve scéně na trhu (sekv. 9). Pozornost k nim obrátí teprve záběr bezprostředně následující, který se zprvu jeví jako dramaticky neopodstatněná vsuvka. Z hlediska stavby příběhu však jde o filmově zručnější uvedení postav do děje než v případě batalionistů, s nimiž jsme se seznámili dříve. V rámci postupného prolínání motivických řad získá příběh Lojzky a Frantíka větší prostor: nejprve se s oběma postavami seznámíme (sekv. 9), pak se staneme svědky Lojžčina osudného svedení (sekv. 11 a 13), fatální lehkomyšlnosti (sekv. 15 a 20), marné naděje na záchranu (sekv. 23 a 29), Lojžčina neštěstí (sekv. 32) a šťastného návratu k milujícímu Frantíkovi (sekv. 36). Z originální titulkové listiny vyplývá, že v původní verzi byla tato dějová linie utvářena podobně. Jde tu o samostatný příběh bez zřetelného významotvorného vztahu k ústřední linii Uhrovy postavy. Pro dramatickou stavbu němeého *Batalionu*, zejména jeho originální verze, je to příznačný způsob dotváření personálního, dramatického a významového (totiž sociálního) kontextu, nikoliv čistě pyramidální konstruování dramatického personálu. Dramaturgický pokus o propojení Lojžčiny a Uhrovy dějové linie najdeme ve zmíněné deváté sekvenci, ale Uher se ve skutečnosti setkává s Lojzkou jen v jedné scéně – když se probouzí u Rokosů a Lojzka ho jde marně prosit o příspěvek na domácnost (sekv. 7).

S relativní samostatností se rozvíjí rovněž linie Edy a Tonky, která je významově „symetrická“ s linií Lojzky a Frantíka. Jde tu o symetrii jednak personálně obsahovou (Tonka je prostitutka, Lojzka se jí stane aspoň na čas), a jednak atmosférotvornou (prostituce jako součást velkoměstského folklóru). S Edovým životem je Uher svázán poměrně těsně: pokusí se ho v rámci svých možností „finančně zajistit“, pak nesouhlasí s jeho nerozumnou svatbou s Tonkou a nakonec ho posílá „k Žábě na polívku“ – a Eda hned za dveřmi *Batalionu* padá kulkou z policejní pistole. Jde tedy o linii, která je ve struktuře syžetu částečně aktivující a s linií ústřední je umně dramaturgicky propojená. Naproti tomu rozvedení Lojžčina sentimentálního pádu je stejně jako epizody Muška, Vondry nebo Byliny dramaticky uzavřené, strukturálně nespojitě a významově „soběstačné“.

Pražského adaptace *Batalionu* je svým způsobem odvážným pokusem o překonání jednoduché lineární stavby syžetu. Souběžné (symetrické) dějové linie však postrádají vnitřní dramatické opodstatnění, nejsou komponovány do soudržného tvaru – lze tedy říci, že *Batalion* trpí absencí pevného dějového kontinua, které by vytvářelo psychologické zázemí příběhu.



Tvůrci zvukového Batalionu (1937) – nahoře zleva: Jan Roth, R. Ehrlich, Josef Hais Týnecký, František Smolík, Julius Schmitt; dole zleva: Miroslav Cikán, Helena Bušová, Osvald Kosek, Hana Vítová, ?.

3. Zvuková adaptace

Scénář³²⁾ k *Batalionu* Miroslava Cikána napsali Jaroslav Mottl a Josef Neuberg ve spolupráci s Juliem Schmittem, který se podílel na vzniku němé verze.³³⁾ Režisér Cikán dostal text, který se svými poměrně vysokými ambicemi a mírou propracovanosti poněkud vymyká dobovému průměru. Zásadní východisko, přesněji řečeno stupeň osobní zaujatosti, jímž musí námět v genezi díla projít, formuloval za scenáristy Julius Schmitt: „Neuberg a Mottl, podobně jako já, mají o českém filmu představu velmi neodchýlnou, před-

32) V knihovně NFA je uložen jak výtisk technického scénáře (sign. S 49), tak kopie rukopisu, která je datována „duben 1937“. Až na zanedbatelné detaily není mezi rukopisnou a tištěnou verzí scénáře žádný rozdíl.

33) Přestože je velmi těžké poznat skutečný autorský podíl jednotlivých scenáristů, můžeme říci, že s výjimkou Vančurova filmu *Před maturitou* (1932) nevznikaly podle scénářů, na nichž se Schmitt autorsky podílel, nijak mimořádné filmy. Jako producent ovšem Julius Schmitt vynikal neobyčejnou kulturou a vzácnou ochotou investovat do nekomerčních projektů. Dosvědčují to nejen vzpomínky Ludmily Vančurové (*Dvacet šest krásných let*. Praha 1967, s. 105), ale zejména další Schmittova spolupráce s Vančurou na filmu *Na sluneční straně* (1933) a na nedokončeném a zatím ztraceném filmu *Burza práce* (1933). Srov.: Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 80 – 83.

stavu slovanské lyričnosti – slovanské zádumčivosti.³⁴⁾ Když vezmeme v úvahu žánrové, herecké, režijní a dramaturgické stereotypy českého filmu třicátých let, vidíme, že mezi „slovanskou lyričností a zádumčivostí“ a laciným melodramatismem je velice křehká hranice.³⁵⁾

Scenáristé ve stručné explikaci tvrdí: „Nehledali jsme tu žádných vtíravých tendencí. Chtěli jsme především, aby náš scénář chmurný námět rozjasnil novými výjevy, které by líčily ssedlé prostředí ne jako beznaděj, nýbrž [jako] noční útulek lidí ubohých a slabých, z něhož vede cesta na slunce a svobodu. Dr. Uher je memento »Batalionu«. Vůle vzchopiti se jest u mnoha našich figur prokázána činem. [...] Náš scénář má i povahu sociální. Leckteré pravdy doby pozdější i dnešní jsme tu záměrně anticipovali, ale bez újmy dobové pravdivosti.“³⁶⁾ Komerční nároky a žánrová kazajka se ukázaly být těžko překročitelné. Příběh doktora Uhra neaspiroval na velký rozpor spravedlnosti a zrady. Byla to spíše tklivá c. k. historka – sice jakoby „věčná“ díky motivu nevěry, ale takřka operetně zakotvená v době bezpečně minulé.

U Pražského je uhrovský příběh veden v rovině konkrétního, individuálního osudu, v němž se odráží kritický vztah jedince ke společnosti. O deset let později je sice spravedlnost konkretizována (a tematizována!) jako společensky aktuální problém, a to ve smyslu sociálním i justičním, ovšem v mantinelech modelového melodramatu. Téma doktora Uhra se ve scénáři zvukového *Batalionu* nechce stát romantickou apoteózou individuálního osudu, jak k tomu směřuje Pražský. Je už jen vykleštěnou alegorií ideje demokracie.³⁷⁾

Scenáristická adaptace Mottla, Neuberga a Schmitta má k předloze Josefa Haise Týneckého velmi volný vztah. Do scénáře přešel jen námět se základním vedením hlavní motivické řady a osnova zápletky.³⁸⁾ Vznikla tedy zcela nová syžetová stavba, v níž zákonitě zanikla řada starších dějotvorných motivů a objevily se nové. Tak například zdůraznění postavy básníka Šolce (ve scénáři přejmenován na Šulce) vedlo ke kvantitativnímu rozvinutí její dějové linie. Strhuje na sebe pozornost v začátku, kde je Šulc prezentován jako muž vlasteneckého přesvědčení, ovšem významově nosný motiv anarchismu, který je v Haisově hře prezentován na počátečním konfliktu mezi policejním komisařem Petraschekem a Šolcem, tu byl zredukován. Ve hře má Šolcova postava bezprostředně aktivující funkci v motivu příprav na maškarní ples. Tento motiv ve scénáři nenajdeme – Šulc jen náhodou oblékne kostým zrádného Hojera a tak odhalí Anninu důsledně plánovanou nevěru. Scenáristé dofabulovali osud postavy po svém. Po významotvorné expozici (Šulc zpívá na veřejnosti protirakouskou píseň a je zatčen) vstoupí do děje postava doktora Uhra jako zatím druhořadá (jen obhazuje Šulce), ale od počátku je

34) J. S c h m i t t, c. d., s. 88 – 89.

35) Zřejmě si toho byli vědomi i autoři scénáře: „Psali jsme a dávali pozor, aby film nevyzněl sentimentálně. Všude, kde bylo nebezpečí rozcitlivělých scén, lámali jsme je bezohledně prostými, třeba i cynickými pointami.“ Tamtéž, s. 89.

36) Jaroslav M o t t l – Josef N e u b e r g – Julius S c h m i t t, *Batalion. Scénář zvukového filmu*. Praha [1937], s. 3. (Dále jen Scénář.)

37) V této souvislosti lze mluvit o „melancholické rezignaci“, která je citelná nejen ve scénáristickém zpracování látky, ale prostupuje ideově tematický základ díla a evokuje dobovou politizaci demokratických iluzí. Srov.: V r a t i s l a v E f f e n b e r g e r, *Obraz člověka v českém filmu*. „Film a doba“ 14, 1968, s. 345 – 351.

38) „Pro *Batalion* jsme psali takový scénář, až jsme měli zprvu vážný strach z Hais Týneckého, bude-li spokojen s naší koncepcí, která si vlastně vzala jen námět, několik scén a ostatní tvořila samostatně, úplně ze svého.“ J. S c h m i t t, c. d., s. 89.

k ní směřován hlavní zájem, aby se vzápětí ukázala jako ústřední. Postava Šulcova se zatím ztrácí v pozadí za postupně představovanými batalionisty, kteří se soudního líčení účastní jednak jako svědci, jednak jako diváci. Pak se pozornost člení do dvou vzájemně se podmiňujících a následně i prostupujících linií: otevírají se charaktery postav batalionistů a zdůrazňuje se dějová linie Uhrova (soudní síň – probouzející se Anna – vztah Anny a Uhra), k níž je připojen motiv Šulce. Paralelně se rozvíjí motiv obrlajtnanta Hojera, který zde působí jako anticipující dramatický prvek. Rozhodující dějotvorný moment (Uhrovo zklamání v ženě) je tak dramaturgicky (montážně) předpovězen.

Doktor Uher je od počátku konkretizován jako člověk vysokých morálních kvalit: hájí Šulce nejen proto, že je mu blízký (Šulc u Uhrů za studií bydlel), ale proto, že jeho demokratické smýšlení ho staví na stranu nespravedlivě utiskovaných a odmítá respektovat společenské bariéry. Ví, že se Hojer Anně dvoří, ale ve své dobrácké naivitě nepomyslí na nejhorsí. Postava básníka Šulce je zatím náznakově dokreslena motivem pretextové historie (láska ke zpěvačce Mimi), ale stále zůstává jakoby navěšena na hlavní dějovou linii. V okamžiku, kdy se pozornost přenáší na spojení motivu Anny a Hojera, je Uhrova postava vystavena náhlé změně. Uher je stržen podezřením, předčasně se vrací z cesty, nenajde doma Annu – a jde najisto k Hojerovi, jen aby se přesvědčil o tom, o čem už nemůže být pochyb.³⁹⁾ (Je to zlom až příliš prudký, leč v podání Františka Smolíka přece jen uvěřitelný.) Když Uher u Hojera Annu objeví, reaguje s nápadným klidem.⁴⁰⁾ Zde je ukázána Uhrova pasivita: Hojer má strach, že Uher bude reagovat energičtěji, ale podvedený muž mu jen mlčky hodí k nohám klíče od bytu. V tomto okamžiku nastává dramatická proměna postavy. Z Uhra se stal rázem muž bez budoucnosti, jenž byl zbaven i své minulosti. Z hlediska syžetové stavby bychom řekli, že se stal statickým středobodem, k němuž se dostředivě pojí další motivy.

Oslabený vývoj Uhrovy postavy ve scénáři směřuje k monolitické (pseudo)tragičnosti – Uhrův osud postrádá hybnou dramatickou sílu. Příkladem budiž průběh soudního procesu s Uhrem po zastřelení Lojzika. V němém *Batalionu* je Uher žalářován až poté, co jako svědek obžaloval celé c. k. trestní právo. Ve scénáři Cikánova filmu však Uher napadne policejního inspektora („Odpravili jste člověka, který na světě nikomu neublížil. [...] Na tento čin můžete být opravdu hrdí, vy pochopové rakouské policejní justice.“); v obraze soudního procesu pak ilustruje svůj mravní kodex: „Mám právo – jako každý jiný občan – býti pobouřen, když chudým a utiskovaným se veřejně děje něco nespravedlivého. Nemohl jsem státi na straně těch, kdož beztrestně zabíjejí. Bezohlednou persekucí a karabáčem slavná c. k. policie bídu ze světa nezprovodí. Pořádek se udrží ne násilím, ale rozumem a láskou člověka k člověku. Spravedlnost je základem státu...“⁴¹⁾ Tyto dvě patetické repliky jsou „doloženy“ spojujícím záběrem zdi nad Uhrovým místem v *Batalionu*, kde stojí křídou: *Veritas pauperum amica, iustitia inamica*.

Motiv vězení je ve scénáři vytvořen jako popisná ilustrace, rozvedená do pěti záběrů: Uher je veden k zamřížovaným vratům; vzhledne na oblohu; pod oblaky přelétne hejno ptáků; po střeše přejde kolem kouřícího komínu kočka; sluncem ozářená tvář usmívajícího se stařečka v okně. Místo toho byl však ve filmu realizován jediný významově

39) „Nevěru jsme odstranili z bytu Uhrova a položili jsme ji do bytu svůdcova. Je to – možno-li říci – estetičtější.“ Scénář, s. 4.

40) V předloze (stejně jako v němém *Batalionu*) Uher na Hojera a Annu vystřelí z pistole. To se ovšem odehrálo v bytě Uhrových: podvedený manžel vytáhl pistoli z nočního stolku.

41) Scénář, s. 152.

nosný (a produkčně jednodušší) záběr – na kamenné zdi stín mřížoví, Uhrova tvář a ruka.

Karlovská epizoda nedoznala ve scénáristickém zpracování žádných podstatných změn. Ve scénáři však přibyla informace o Annině nešťastném životě s Hojerem – jako by autoři chtěli ještě honem nehodnou ženu potrestat: nevěrou zlomila srdce svého muže a sama štěstí v milencově náruči nenašla. Návštěva Anny u Uhra v karlovském kostele pak vyznívá jako ryzí kýč falešného sentimentalismu. Po Annině marné prosbě za odpuštění následuje obraz útržků Uhrových vzpomínek (zmnožené expozice, rapidmontáž – ve filmu ve větší míře, než předepisuje scénář), v nichž se vlastně rekapituluje celý dosavadní děj. Uměle je tak vystupňována pseudotragičnost Uhrova osudu až na práh definitivního konce – smrti na schodech Batalionu. V Haisově hře je Uhrova smrt uložena do potextové perspektivy: Uher pronáší tklivý monolog a odchází vstříc smrti – téma slabosti má být završeno. Scenáristům se zřejmě zpřítomnění Uhrova umírání jevílo jako příhodné finále leitmotivu pasivity. Navíc tím, jak efektně uzavírá dramatickou stavbu stěžejní dějové linie, sugeruje dojem dramatické celistvosti.

Charakter Šulcovy postavy jsme popsali jako tezovitý, vytržený z vazeb nutných souvislostí a logických motivací. Podobně je tomu i u dalších postav, které ve scénáři figurují jen jako nositelé určité funkce (dokreslení prostředí, „zabydlení“ zápletky apod.) To, co bylo u němého *Batalionu* logickým důsledkem omezenosti vyjadřovacích prostředků, jeví se u zvukového *Batalionu* jako scénáristický nedostatek. Je tu sice zřejmá snaha o jistou individualizaci a psychologizaci vedlejších postav, ale ta se projevila až v realizačních složkách filmu (snímání, herectví, montáž).

Jakoby rovnou z brakové literatury přešel do scénáře motiv vesnického děvčete, které město přivedlo na šikmou plochu. Osudová láska (v tomto případě k vlasteneckému básníkovi) ji však šťastně vysvobodí. Osud Mimi je vykreslen relativně podrobně, včetně krajně sentimentálního, až nevkusného setkání s otcem v Batalionu. Proti postavě Tonky, která stojí v němém *Batalionu* na analogickém místě, postrádá sugestivitu a naléhavost. Zvlášť zřetelné je to v závěrečném happy endu: Mimi se na Uhrově pohřbu setká po dlouhé době se stále milovaným Šulcem, který ji odvádí vstříc šťastné budoucnosti. Padlý anděl je spasen a věrná láska bude naplněna.

Výraznější postavy batalionistů – Vondruška, Beznoska, Mašek, Honzík, Koranda, stará harfenice – pak plní vesměs doplňkovou funkci komického prvku. Jejich charaktery jsou jen prvoplánově, typově načrtnuty, aby oživily prostředí a odlehčily pochmurné ladění příběhu doktora Uhra. Pouze Koranda (v podání Eduarda Kohouta) přináší hlubší tragikomickou expresi – jako by náležel ještě do němého *Batalionu*. Právě tato postava odhaluje tragikomický podtext, který ostatním postavám chybí a který činí svět Batalionu daleko přesvědčivějším.

4. Dva filmové Bataliony

Dvě filmové adaptace Batalionu se vzpouzejí přímému srovnání. Každá měla vlastní scénář, podle kterého natáčeli rozdílní režiséři. V každém filmu hrají jiní herci, podíleli se na něm jiní spoluvůrci (kameraman, scénograf atd.). Nejmarkantnější rozdíl nacházíme zajisté v tom, že jeden je natočen jako němý (1927), druhý jako zvukový (1937). Přestože jde *de facto* o dva různé filmy, z nichž jeden navíc známe pouze

v nepůvodní podobě,⁴²⁾ vycházel jsem z faktu, že oba vznikly na základě jednoho námětu, jenž do jisté míry předurčil všechny další vrstvy filmového zpracování a lze tedy alespoň zkoumat posun ve vyjadřovacích možnostech němého a zvukového filmu.

4. 1. Němost a zvukovost Batalionu

Oba režiséři se pohybovali v dobovém území vyjadřovacích schopností filmu poměrně jistě – Pražský se však narozdíl od Cikána s největší pravděpodobností pokoušel tyto schopnosti překonat a rozvinout. Na dramaturgickém plánu Pražského *Batalionu* si všimneme rozdrobení fabule do kratších epizod, resp. motivických řad, které se prostupují bez zřetelného řádu. Až na jednu výjimku (sekv. 8) byly tyto řady patrně vytvářeny s vědomím „němosti“ – tedy tak, aby všechny klíčové (dějotvorné a významotvorné) informace byly vizuálně srozumitelné.

Uhrovská legenda je v interpretační tradici už od dob F. L. Šmída úzce spojena s hudebním a písňovým prvkem. Pražský si toho byl vědom, a proto jeho němý film pravděpodobně začínal právě písní *Pryč a pryč* je všecko (Příloha 2, t. 1 – 11).⁴³⁾ Ačkoliv nemůžeme považovat dnešní kopii *Batalionu* za směrodatnou z hlediska montážní skladby, lze říci, že Pražský zřejmě velmi obratně použil řadu záběrů, které fotograficky a montážně sugerují auditivní vjem (zpívající žena v *Batalionu*, hrající harmonikář apod., ale zejména zmnožené expozice v *Uhrově vizi*). Stejně sugestivně dovedl Pražský zprostředkovat dojem náhlého ticha (např. sekv. 4, 39). Postupuje tak, že „tichý“ záběr je snímán většinou jako celek a je nastřížen na předcházející detaily nebo alespoň americké plány. Dojde tak k zdánlivému zpomalení vyprávěcího tempa a iluze „ticha“ je ještě zdůrazněna klidnější hereckou akcí a (zpočátku) statickou mizanscénou. Text titulní písně *Pryč a pryč* je všecko, která k uhrovské legendě neoddělitelně patří, v původní verzi zřejmě otevíral celý film, zatímco pozdější úprava zachovala z textu vždy maximálně jednu strofu a těsně před titulkem vždy sledujeme obraz zpívajících herců. Z tohoto hlediska je Pražského *Batalion* příznačným filmem pro konec dvacátých let, kdy geneze filmového jazyka byla již na takovém stupni, že zmíněná vizualizace auditivního vjemu byla možná, divácky srozumitelná.

Originální titulková listina obsahuje celkem sto osmdesát mezititulků, přičemž převážná většina byla dialogických.⁴⁴⁾ O tom, jakým způsobem byly vstříženy do obrazu, se z titulkové listiny nic nedovíme. V dnes známé verzi jsou do obrazu vloženy tak, aby suplovaly dialog (tj. doprostřed záběru), přičemž podstatný obsah sdělení je uložen v obraze. Když

42) Možnosti komparace ztěžuje především neautentičnost staršího z *Batalionů*. Kopie Cikánova filmu vychází z dochovaného originálního negativu uloženého v NFA (2636,5 m; Kodak).

43) V této souvislosti stojí za pozornost vzpomínka Julia Schmitta, kterou cituje a komentuje Jiří Pilka: „Harmonikář a harfenista hráli Uhrovu zamilovanou *Pryč a pryč* je všecko a sbor před scénou doprovázela smuteční hrana a zpěv chudáků z proklaté městské žumpy.« Prý většina biografů doprovázela tento film kombinací harmoniky, harfy a zpěvu. Ve své době byl pojímán takřka jako hudební film.“ Jiří P i l k a , *Počátky české filmové hudby*. Filmový sborník historický 2. Praha 1991, s. 175 – 185 (cit. s. 177; J. Pilka vycházel ze Schmittova článku v *Kinorevui* – viz. pozn. 30). Pilkova (Schmittova) charakteristika němého *Batalionu* jako „takřka hudebního filmu“ se jeví jako přiléhavá zejména s ohledem na další dva písňové texty, které nacházíme v originální titulkové listině (Příloha 2, t. 100 – 102 a 110 – 117).

44) Podle titulkové listiny se zdá, že dialogické mezititulky tvořily cca 77%. V kopii filmu uložené v NFA čteme 116 mezititulků, z nichž je 82% dialogických (viz Přílohy 2 a 3).

už musel Pražský použít mezititulek, v němž se představuje postava (titulek předchází vlastnímu záběru) anebo se zprostředkovává dějotvorný motiv (např. Uhrův pobyt ve vězení), snažil se, aby měl text i jinou než pouze informativní funkci (např. atmosférotvornou, charakterotvornou, emotivní apod.). I z tohoto hlediska Pražského *Batalion* viditelně převyšoval dobový český standard. Vznikl sice v době, kdy do filmu postupně pronikaly složitější příběhy s psychologizující tematikou a potřeba zvukového sdělení byla stále naléhavější, ovšem v domácích poměrech bychom takto soustavnou práci s „němou zvukovostí“ hledali velmi těžko.⁴⁵⁾

Když si dovolíme srovnat „němá“ a „slyšitelná“ slova dvou *Batalionů*, zjistíme, že Pražského mezititulky nebyly zřejmě zneužívány jako ilustrace nebo „důkaz“ informací, obsažených v obraze, ani jako únik z filmařského neumětelství. Naproti tomu ve zvukovém *Batalionu* je dialogická složka značně naddimenzovaná. Slovní sdělení jsou většinou prvoplánová, bez hlubších významotvorných podtextů. Verbální sdělení převzalo více než z poloviny informační funkci a zpřítomňuje v poslední instanci i morálku příběhu. Pražský se snažil o maximální vizualizaci děje, kdežto Cikán dospěl až k tomu, že ve filmu nenajdeme téměř jediný dějotvorný motiv, který by nebyl verbálně „ohlášen“, komentován nebo zpětně připomenut v dialogu (např. Šulcův návrat do rodného kraje).

Hudební doprovod byl v případě němého *Batalionu* nutný o něco více než u jiných filmů, protože divák očekával hudební a písňové vložky, které k uhrovské legendě patří. Potvrdil to ve třicátých letech Miroslav Cikán, který přistoupil spolu se scenáristy k práci na *Batalionu* právě s vědomím možnosti efektního spojení obrazu a hudby (písně). Josef Stelibský složil pro Cikánův *Batalion* píseň *Do naší ulice*, která je interpretována většinou sborem mimo obraz nebo jen slyšíme různě zpracovaný její základní hudební motiv. Zkomponoval ale také klasický šlágr *Nemám nic než to co mám*,⁴⁶⁾ který ve filmu zpívala představitelka Mimi Hana Vítová a který svým způsobem zastínil klíčový uhrovský song *Pryč a pryč je všecko*. Slyšíme jej v různých variacích – od prostého klavírního aranžmá přes orchestrální úpravu až po varhanní podání (karlovská epizoda). Cikán se ale snažil využít v *Batalionu* všech dalších zvukových (nehudebních) možností a akusticky rozvrhnout významovost některých motivů (bicí hodiny, zvony, Edova hra na klavír, ale i koktavý Honzík atd.). Stelibského orchestrální skladby, které podmalovávají dlouhé dějové pasáže, jsou však většinou lacině „dramatické“ (gradace, víření tympánů).

4. 2. Obrazový ekvivalent dramaturgického modelu

Pražský zřejmě nebudoval linii doktora Uhra jako dominantní, takže vedlejší postavy a menší dějové segmenty na sebe strhávají větší pozornost, než bychom předpokládali. Nejde ani tak o příběh doktora Uhra, jako spíš o příběh příslušníků *Batalionu*. Dějová

45) Srov.: Michal B r e g a n t, *Obraz jako metafora zvuku*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 15 – 30.

46) Jednoduchý doprovod (klavír), text písně (Jaroslav Mottl) a pěvecké podání nepůsobí v prostředí posledního zapadáku právě případně. Tím, jak málo dbali autoři na požadavek realistického zobrazení (sociální) skutečnosti, vytvořili spíše typický filmový šlágr. Jiří Brdečka v textové příloze ke gramofonové desce *Perličky stříbrného plátna* (Panton, MONO 8019 0096) o písni *Nemám nic než to co mám* píše: „Je to spíš šanson (a to ještě asi nepříliš typický pro svého tvůrce) připomínající repertoár Edith Piafové, o níž jsme však tehdy ještě nic nevěděli.“



Souběžné děje, které v Pražského Batalionu (1927) spoluutvářejí kontext Uhrova příběhu a současně otevírají vedlejší motivické řady, jsou v tomto záběru komponovány do několika plánů: „starý požitkář“ si kupuje květinu do klopky, stařena prodává „za dva na dlaň“ a Frantík Záruba se objímá se svou Lojzkou, která však bude mužem s květinou v klopě vzápětí svedena.

segmentace je zde dvoustupňová: najdeme ji jednak v dramaturgickém (sémantickém) gestu autora a jednak v záběrové mikrostruktuře. Naprostá většina záběrů je točena statickou kamerou. Hned na začátku filmu nás však upoutá odvážně snímaná, poměrně dlouhá jízda z nadhledu (Uhrův spěch domů po Karlově mostě, sekv. 1). Kromě této dlouhé jízdy zaregistrujeme výraznější pohyb kamery ještě v záběru, v němž Uher vstává z lůžka po domnělém zastřelení Anny a Hojera (sekv. 2). Tento poměrně dlouhý záběr (cca 16 sekund projekčního času) je celý snímán v polocelku (PC): kamera sleduje Uhrův pomalý pohyb (sedí na kraji postele se skloněnou hlavou, zvedne hlavu, pomalu vstává), kterým je navozen jak kritický zlom hrdiny, tak magické pomezí skutečnosti a snu, na němž jsme se s doktorem Uhrem ocitli. O režisérovi (a střihači) však vypovídá, že významotvorná potence rytmu mu (jim) nebyla neznámá. O jeho (jejich) střihačských dovednostech však nelze nic závažnějšího říci, nelze jim ani vytýkat případné prostorové nelogičnosti či přímo porušení „osy“ (kupř. hned v sekv. 1). Některé pasáže však působí celistvým dojmem a jejich dnešní podoba je pravděpodobně autentická. Například v deváté sekvenci sledujeme část trhu, kde stará žena prodává „za dva na dlaň“ ohřáté jídlo. Sekvence začíná detailem (jídlo v hrnci a sběračka), na něj naváže celek – vidíme stále prodavačku, ale v druhém plánu se objeví Uhrova postava. Následuje polocelk – Uher prodává vetešníkovu svůj kabát a bere si jiný, otrhaný. Pak detail Olgy, který tu působí neorganicky, protože záběr je herecky křečovitý a kontrastuje s téměř doku-

mentárním záznamem živého děje. Do celkového záběru nyní vstoupí Eda, Uher mu dá peníze na jídlo. Eda si chce koupit „za dva na dlaň“, ale Beznoska mu vyrazí mince z ruky, sám pak přehazuje horké jídlo v dlaních a škodolibě se Edovi směje. Jedna mince dopadne „starému požitkáři“ do peněženky a on si za ni koupí květinu do klopky svého kožichu. Paralelně s touto epizodou sledujeme radostné setkání Lojzky s Frantíkem; snahu soudního prezidenta navázat s Uhrem dialog a významově dosud nepodstatnou scénu „starého požitkáře“, který v přespršití sekvenci svede Lojzku. Záběry v sekvenci na trhu jsou relativně velmi krátké, ale svým montážním uspořádáním vytvářejí poměrně celistvý a přesvědčivý obraz členitého děje. Pražský díky tomu může otevřít několik dějových linií: Uhrova postupná degradace, Edova nemoc a bída, zájem soudního prezidenta a jeho dcery Olgy o Uhrův osud, dosud šťastná láska Frantíka a Lojzky, demonstrovaná v bezprostředně následujícím samostatném krátkém záběru (změna dějiště – ale významově patří ještě k 9. sekvenci). Vidíme v něm další setkání Frantíka s Lojzkou – a je sem vložen mezititulek vysvětlující majetkové překážky, které dosud brání Frantíkovi v uzavření sňatku s Lojzkou („Frantík Záruba neměl pořád dost, aby se mohl oženit.“). Titulek s dějovým obsahem záběru nijak nesouvisí, je to povýtce epická informace, která dokresluje sociální aspekt, ale současně významotvorně spojuje tuto epizodu s Lojzčíným svedením (sekv. 11).

Část deváté sekvence je z celého filmu jediným případem, kdy je významotvorně využit druhý plán. V jednoduché hloubkové kompozici se konkretizují rozehrané motivy a otevírají se nové motivické řady – a to současně, v rámci jednoho uzavřeného celku.

V Cikánově *Batalionu* nalezneme obdobný paralelismus v rozvíjení motivických řad. Ale tak, jak bylo prolínání souběžných dějových linií u Pražského na svou dobu – s přihlédnutím ke strukturální složitosti – zdařilé, tak je v druhé polovině třicátých let ve zvukovém *Batalionu* banální. Navíc u Cikána nelze beze zbytku mluvit o paralelismu, protože vedlejší linie jsou podřízeny linii hlavní, která dramaticky váže všechny dílčí motivy. Sekundární motivické řady tu nežijí vlastním životem, jen se rozvíjejí v pozadí hlavní linie a dokreslují ji. Jednotlivé obrazy jsou ve scénáři vytvořeny jako samostatné, relativně uzavřené celky, v jejichž závěru je obsažen významově kontinuální prvek. Tuto lineární vyprávěcí konstrukci se Cikán pokusil překonat některými obrazovými přechody, které však patří ještě do výzbroje němé kinematografie: např. obraz 7 a 8: AP – Uher u soudu, nervózně se dívá na hodinky, VD – hodinky v Uhrově ruce, D – domácí hodiny u Uhrů odbíjejí, PC – na posteli leží spící Anna, C – přichází panská. A dále např. obraz 87: Anna čekala celou noc na Hojera, Hojer přichází nad ránem opilý, hádka mezi Annou a Hojerem, výčitky – obraz 88: Uher ve svém dočasném útulku, v koutě otlučných zdí, kde přespává s tuláky.

Filmová technika druhé půle třicátých let umožnila Cikánovi snímat poněkud delší, dynamičtější záběry. Přestože kameramanská práce tu je profesionálně kvalitní, nelze říci, že by se vizuální stránka filmu stala aktivním dramatickým činitelem. Kamera převážnou měrou popisuje prostředí a nevyužívá významotvorný pohyb nebo rakurs ani jiné výrazové prostředky, což paradigmatickou rovínou díla citelně ochuzuje.

Režijnímu a dramaturgickému názoru je podřízena také otázka velikosti záběru. Cikán pracoval s bohatou škálou od velkého detailu (VD) po velký celek (VC), ale převládající syntagmaticnost filmu vyžadovala takovou velikost záběru, jaká odpovídá dialogičnosti scén. Velký detail najdeme jen vzácně, a když, tak jako nositele („němého“) skladebného významu (viz VD Uhrových hodinek v závěru 7. obrazu). Velký celek se objeví účelně jen

v případě záběrů Šulce procházejícího se volnou přírodou.

Cikánovy pokusy o podtržení prvků paradigmatické roviny vyznívají vesměs hluše. Například opakované záběry Šulce v přírodě, zejména pak ty, které jsou vloženy mezi obraz Uhrova příchodu do Batalionu a obraz jeho náhlé proměny v zanedbaného pijana (obraz 79, 80, 81), působí neobyčejně strojeně, snad až kýčovitě. Snaha o metaforické obrazové vyjádření přivedla Cikána na samu hranici dobrého vkusu několikrát. Např. motiv trojramenného svícnu na krbu u Uhrů má symbolizovat manželský trojúhelník (obraz 68): PC – Uher usedne do křesla vedle svícnu s vysokými planoucími svícemi, D – trojramenný svícen se svícemi, D – tentýž svícen s dohořívajícími svícemi, VD – Uhrova ztrhaná tvář, PD – Uher náhle vstane rozhodnut, PC – Uher odchází, prudce zavře dveře, D – zakmitají plamínky svící, jedna z nich zhasne (to předepisuje scénář – ve filmu zhasnou všechny tři).

V hereckém aranžmá se Cikán pokusil naznačit vnitřní vztahy mezi postavami; např. v obraze 34 stojí proti sobě Anna s Uhrem a Hojer se Šulcem v křížové kompozici, která má vyjádřit napětí vzniklé poté, co Šulc zahlédl Annu v Hojerově náruči. Mizanscéna ovšem působí strojeně. Právě tak nepřirozeně vyznívá aranžmá v prostředí Batalionu, zejména pokud jde o postavu Mimi. To už ale souvisí s celkovou „uhlazeností“ tohoto prostředí, které nevyvolává (jako u Pražského) dojem krčmy nasycené alkoholem a ztracenými osudy; je to spíš znuděný šantán, který vyšel z módy.

Je velkou předností filmu Přemysla Pražského, že podobná klišé v něm nenajdeme. Snaha o vizualizaci tématu vedla režiséra k rozvinutí paradigmatické stránky díla, v montáži závěrečných sekvencí nacházíme dokonce prvky emocionálně asociativní skladby (např. sekv. 33, 35, 36, 37, 38). Tam, kde by obrazové řešení mohlo sklouznout k laciné sentimentalitě, vystoupí jako klad strohá práce kamery (např. náhodné setkání Frantíka s Lojzkou, sekv. 36) a zejména fakt, že režisér zřejmě neusiloval o velká metaforická vyjádření. Potom může zcela přirozeně a v paradigmatické rovině účelně vyznít scéna Lojzčina návratu domů po osudné noci: přichází s roztrženými šaty, rozcuchaná, s tváří provinilou. Matka jí rozevře násilím dlaň a spatří v ní peníz (VD).

4. 3. Výtvarník a kameraman

S Pražským spolupracoval Alois Mecera, ve své době zkušený filmový architekt, bez jehož pečlivé ateliérové práce by fotografické kvality němého *Batalionu* nebyly hodnoceny tak vysoko.⁴⁷⁾ Zvláštní pozornost věnoval Mecera detailnímu vykreslení krčmy, v němž zahlédneme ještě ozvěnu expresionismu. Batalion významově přesně kontrastuje s prostředím Uhrova bytu, který je snad až příliš filmový či spíše divadelní: jedna velká místnost ateliérově členěná jemnou tylovou záclonou. V přední části letmo naznačena Uhrova pracovna, v zadní části ložnice. Tvůrcům snad nešlo ani tak o věrnost a „realističnost“, jako spíš o stručnou charakterizaci měšťanské, dobře situované domácnosti. Tento takřka divadelní prostor není dále nijak konkretizován v detailu, uspořádání Uhrova bytu však navozuje vhodné podmínky pro rozvinutí dramatické akce, ba i pro hrdinovu vražednickou vidinu (sekv. 2).

V Cikánově *Batalionu* je architektonické ztvárnění prostoru Uhrova bytu zcela poplatné

47) Mecera vypravil celkem přes sto filmů, z toho více než polovina byla němých.



Temné, ponuré prostředí krčmy z němého Batalionu není poznamenáno architektonickou spekulací a působí velmi přesvědčivě.



Prostředí Batalionu ve zvukové verzi je prostorově rafinované, zasvětlené s důrazem na plasticitu. Postrádá však sugestivní beznadějnost, jak ji známe z němé verze.

dobovým konvencím. V souvislosti s nároky, které kladla složitá zvuková aparatura působí prostor více scénicky. Je členěn pravděpodobněji (hala, salon, ložnice, terasa, mansarda) a působí malostransky malebně (na terase žardiniéra, v pozadí malovaný propekt apod.), ale dobový způsob svícení příliš upozorňuje na kaširované kulisy, které v důsledku brání dnešnímu divákovi akceptovat dramatický svět Cikánova filmu. Rovněž estetizované prostředí Batalionu odpovídá autorskému záměru vylíčit krčmu spíš jako „útulek lidí ubohých a slabých, z něhož vede cesta na slunce a svobodu“.⁴⁸⁾

U němého *Batalionu* jsme konstatovali expresivní naturalismus v pojetí prostředí Batalionu, které je ze scénografického hlediska dílem Aloise Mecery. Obrazová koncepce Pražského filmu, která byla vysoce hodnocena už dobovou kritikou (Karel Smrž), však má více vrstev. Jsou to například drobné, ale výrazné vizuální prvky, jako např. dramatická gradace příchodu doktora Uhra domů: kamera jako by ulpívá na detailech o něco déle, než žádá vypjatost chvíle, ale právě tímto způsobem se na diváka přenáší jakási dramatická vytrženost z reálných časoprostorových vztahů a filmové napětí je takřka metafyzické.

Je velice obtížné identifikovat míru autorství jednotlivých tvůrců (režisér – kameraman – výtvarník), nicméně fantaskní obrazy, které v *Batalionu* nacházíme, se zcela vymykají dobovým zvyklostem, a tak tu lze předpokládat poměrně velký vliv avantgardního výtvarníka Františka Matouška, který se na filmu autorsky podílel.⁴⁹⁾ Např. výraz duševního stavu opilého doktora Uhra našli tvůrci v houpavém, kymácejícím se obrazu spícího Batalionu (dvojitá expozice záběru se pootočí podle horizontální osy kamery); Uhrův příchod do Batalionu je předznamenán velkým detailem plné sklenice v rozptýleném světle a rychlými prolínáčkami nalévaných sklenic, dopadajících mincí, rozlitého alkoholu atp. (sekv. 35). Zde mohla zapracovat čistě filmová inspirovanost kameramanova, ovšem v Uhrových snech a vizích je patrný výraznější podíl Matouškův. Už proto, že ve zmnožených expozicích tu nacházíme silný výtvarný prvek, nikoli vzdálený některým výtvarným pokusům devětsilské avantgardy, jejímž příslušníkem Matoušek byl. Platí to např. i pro pokus o vizualizaci záchvatu deliria tremens (sekv. 37) a další zmnožené expozice (sekv. 24, 33). Velmi výmluvná je Uhrova vize při Olžině návštěvě na kostelní kruchtě (sekv. 33): Olga přichází za Uhrem, aby ho pozvala na návštěvu. Její přívětivé chování se v bezprostředně následujícím Uhrově snu mění v milostný a erotický motiv, jakoby ze surrealistického tvarosloví. Uher vidí Olgu jako skutečně milující bytost, tváří se šťastně. Olga se mění v symbolický obraz ženské erotiky (postava zahalená do bílého plátna, obnažené ňadro) – prolínají se záběry aranžované

48) Srov.: Scénář, s. 3.

49) Srov.: Karel Smrž – Jan Kučera, *Bilance filmové sezóny 1927 – 1928*. „Host“ 7, 1927 – 1928, s. 313 – 315. Autorem druhé části článku, věnované české produkci té sezóny, je Karel Smrž. Na s. 315 píše: „... scény, znázorňující děje a stavy rázu vizuálního (delirium, spěch domů), byly dokonale obrazově i pohybově vyřešeny (výtvarnou spoluprací měl malíř Fr. Matoušek).“ Je to jediná, ale důvěryhodná připomínka Matouškovy spolupráce na *Batalionu*.

František Matoušek (1901 – 1961), malíř a grafik, vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze, současně studoval filozofii, pedagogiku a dějiny umění na Karlově univerzitě. Člen Devětsilu. Ve dvacátých a třicátých letech tvořil v Praze, Francii, Anglii a v USA. Jeho tvorba prošla od stadia realismu přes expresionismus k abstrakci. Ve výtvarné tvorbě dvacátých let ovlivněn avantgardními postuláty Karla Teiga a ve třicátých letech se hlásil k surrealismu. V padesátých letech byl Matoušek nevýznamným, ale věrným reprezentantem nejhrubší „sorely“.

Mé přesvědčení o Matouškově podílu na některých sekvencích němého *Batalionu* potvrdil rovněž historik umění dr. František Šmejkal, s nímž jsem tuto záležitost konzultoval na jaře 1987.

mísy s ovocem, z níž mužské ruce berou dvě jablka atd., až se prolne obraz Olgy ve „zrádném“ objetí Alfreda.

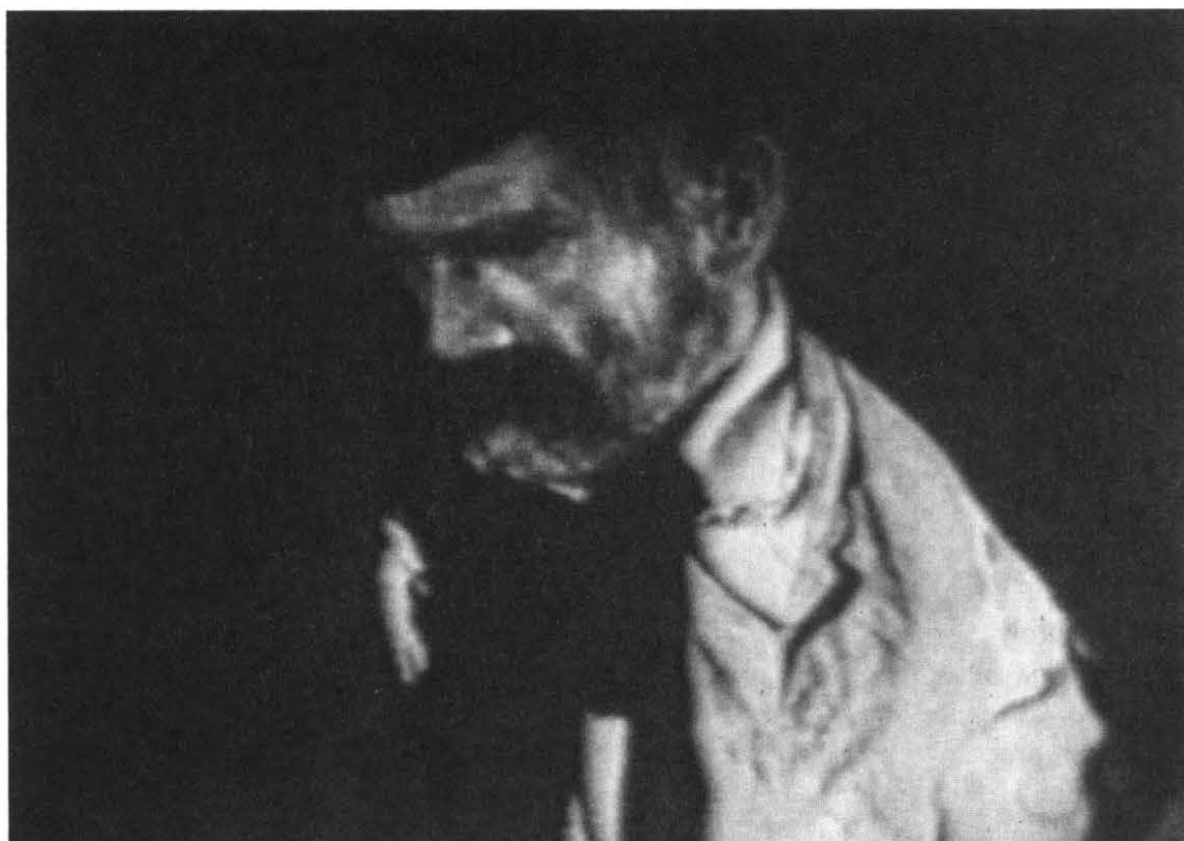
Fabulačně na tuto sekvenci navazuje sekvence Uhrovy cesty zpět do Batalionu, během níž hrdina upadá do deliria tremens. Detail Uhrovy zbědované tváře se prolíná s detaily hudebních nástrojů (lesní rohy, housle), s detailem tváře dirigenta (vášnivě diriguje, nasvícen zdola), se záběrem flašinetáře, pak samotného flašinetu s rychle se točící klikou, aplaudujícíma rukama, tváří klanějícího se dirigenta. Ve zmnožené expozici se objeví tři čtyři bílé myšky. Na to je nastřížen detail Uhrovy hlavy ležící na stole v Batalionu, prolne se detail houslí, po jejichž strunách klouže sekáček na maso místo smyčce, dále detail vyděšené Uhrovy tváře. Uher v křeči rychle vstane, následuje zmnožená expozice – Uher, bílé myšky, světlé a tmavé skvrny. Do toho je prostřížen záběr kořalečnice, která se jako jediná v Batalionu probudila z alkoholického spánku a vytřeštěně Uhra pozoruje. Následuje celek – interiér Batalionu s potácejícím se Uhrem, pak již výše popsaný dvoj-expoziční trik s rozdvoujícím se prostorem a záběr šíleného Uhra narážejícího prudce do stěn neurčitěho prostoru.

Obraz Uhrova záchvatu bezprostředně předchází obrazu v nemocničním pokoji, kde Uher leží na smrtelné posteli; přicházející Olga se mu před očima mění v přelud ženy Zdenky... Uher blouzní a umírá.

Blažkovy praktické filmařské dovednosti, které načerpal jako kameraman dokumentárních i hraných snímků v průběhu dvacátých let, se zúročily ve světelné a kompoziční modulaci záběrů. Právě světlo hraje v jeho práci na *Batalionu* podstatnou úlohu dramaturgického i významotvorného prvku. Např. silný proud světla působí v některých záběrech často až nepřírozeně, ale přenáší diváckou pozornost s napětím a naléhavostí, jaké bychom v českém filmu druhé poloviny dvacátých let našli jen vzácně. Blažek je však neosvětluje přímo, ale ze stran, aby vznikla iluze plasticity obrazu.

Přímé světlo použil Blažek jen tam, kde má být naznačena jistá nadčasovost nebo silně emotivní náboj snímaného prvku. (Např. sekvence opilce a jeho ženy s dětmi před Batalionem – sekv. 3.) Blažkovy krátké a velmi krátké záběry však prospívají hereckým výkonům, protože vývoj postavy se dotváří vlastně až montáží a nejsou kladeny tak vysoké požadavky na psychologické prokreslení charakteru, jimž většina herců v němém *Batalionu* nemohla dostát. Krátké záběry, často i detaily, zachycují herce s citem pro naturalistickou drobnokresbu.⁵⁰⁾ Blažek nezasvětluje celý prostor snímání, ale jen částečně osvětluje postavy, které sleduje v bezprostředním vztahu k jejich prostředí, pokud možno i k charakteristické rekvizitě. Jindy zas respektuje přirozený zdroj světla. Například v záběrech Anny, která jde Uhrovi otevřít s petrolejkou v ruce: je zde patrné jen mírné přisvětlování, a to vždy ve směru světla z lampy, což scénu vhodně dramaticky vyhrocuje. Zvlášť působivé jsou světelné kompozice nočních záběrů, kde plastická hra světla a stínů zdůrazňuje syrovost celkového pohledu. Blažkova kamera tedy nepopisuje prostředí, ale v hutných psychologizujících črtách zprostředkovává portréty postav, které vytvářejí klima bezútěšného světa. Několikrát se ve filmu objeví celek Batalionu: je ponořen do mírného přití, jen u stropu skomírá matné světlo, nebo sem okénkem od stropu dopadá rozptýlený proud denního světla jako letmá připomínka „řádného“ života venku. Některé

50) Zdeněk Štábla vyslovil obtížně dokazatelnou domněnku, že se Pražský a Hašler opírali při vzniku *Batalionu* o Stanislavského inscenaci dramatu Maxima Gorkého *Na dně*, která byla předvedena při hostování moskevského MCHATu v Praze. Srov.: Zdeněk Štábla, *O genezi socialistického filmu u nás do roku 1939*. In: *Texty Čs. filmového ústavu* 3. Praha 1977, s. 23 – 24.



*Režisér Pražský – pravděpodobně inspirován výtvarníkem Františkem Matouškem
– dokázal s mimořádnou vizuální naléhavostí evokovat kritický duševní stav
doktora Uhra, stav, z něhož není návratu.*



záběry jsou pozoruhodné i z čistě technického hlediska – např. C, když Uher, poprvé v Batalionu, jde napříč místností jen slabě osvětlenou, a iluze takřka zászvětního útulku je vytvořena.

Detaily tu mají nejen funkci dekorativně metaforickou, ale rovněž se aktivně podílejí na vyprávěcí struktuře. Toto metonymické *pars pro toto* považuji z hlediska filmového vyjadřování vlastně za podstatnější, neboť se tu vzácně protíná dramaturgicko-režijní a kameramanská (obrazová) koncepce. Např. výše popsanému záběru Uhrova příchodu do Batalionu předchází mj. detail soudku s nápisem RUM a detail Uhrových nohou v zádveří Batalionu. Následuje VD dlaně s drobnými mincemi, AP výčepníka počítajícího drobné, AP (hloubkově komponovaný) zvedající se hlavy opilce a ženy zpívající tklivou píseň a opět D Uhrových nohou, které se otáčejí k odchodu; na něj nastřížen D zpívající ženy a hned C krčmy – do obrazu vstupuje Uher; po něm PC – volná židle u stolu, na niž Uher s rozpaky usedá.

Práce s trikem, která patřila do kameramanovy kompetence, je tu velmi zdařilá. Např. prolínáčka záběru Uhra, který sedí v Batalionu dosud jako cizinec, jenž sem zabloudil jen náhodou. Zvedá svou první sklenici k ústům – a v tom se obraz prolne s následujícím záběrem: Uher už zarostlý, sešlý, dopíjí sklenici a pokládá ji na stůl. Tímto spojením dvou okamžiků, mezi nimiž leží dlouhá časová mezera (v druhém záběru je Uher oblečen do jiných, notně zvetšelych šatů a jeho tvář je poznamenána dlouhodobým pitím), vzniká obsahově nasycená metafora, která nahrazuje dlouhé vyprávění, případně titulek typu „A po čase...“. Blažek (a Pražský) tak dokázal(i) čistě vizuálně vyjádřit časový skok, byť ještě dost jednoduchým trikem.

Jan Roth jako kameraman Cikanova *Batalionu* vytvořil pro každé prostředí zvláštní atmosféru: například proces s Šulcem ve třetím obraze filmu (soudní síň) snímá jako sociální a komunikační střet. Soudci vystupují jako vysoká autorita, která chce být úředně nedotknutelná; Uher je prezentován jako zástupce utlačovaných, který je povolán je vést. Batalionisté jsou tu ve funkci částečně individualizovaného chóru, jako kolektivní zaujatý pozorovatel komentují průběh líčení. Svou živostí strhávají na sebe více sympatií a pozornosti než toporní soudci.⁵¹⁾ V provzdušněných polocelcích kamera snímá doktora Uhra jakožto představitele demokratické etiky, člověka bez sociálních předsudků. Ruší zde jen jistá aranžovanost celé scény, a to jak z výtvarného hlediska, tak z hlediska přenášení pozornosti z jedné strany soudní síně na druhou. Ateliérová stavba působí velmi umělým dojmem a ani Rothova snaha o neutrální zasvěcení její kašírovanost neskryla. Kromě toho tu byly jisté technické limity – střídání zvuků (např. hluk mezi diváky se ozývá jen v okamžicích, kdy je zbytek scény tichý; jakmile má být pozornost upřena zpět k vlastnímu soudnímu procesu, diváci náhle ztichnou). Dochází při tom k audiovizuálnímu zdvojení informace: většinou sledujeme hlučící batalionisty a současně slyšíme jejich projevy nesouhlasu.

Pro prostředí Uhrova bytu vytvořil Roth idylickou atmosféru měšťanské domácnosti. V důmyslně zasvěcených kompozicích, které působí – odmyslíme-li si kašírovanost kulis – dojmem solidnosti, vytváří kameraman zabydlené prostředí pro Annu Uhrovou jakožto

51) Dramatická i prostorová koncepce snímání soudního procesu by stála za pozornost v širokém vzorku filmů. Soudní síň, stejně jako např. učitelská sborovna, sekretariáty či pracovny velkých šéfů nebo jiná místa mocenské reprezentace patří k silně sociálně formalizovaným prostředím – a ve vývoji filmového vyjadřování se velmi záhy formalizoval i způsob jejich snímání. Už němý *Batalion* je toho důkazem.



K vyjádření rychlé proměny Františka Uhra z respektovaného občana v beznadějného alkoholika použil Pražský poměrně odvážný montážní přechod – totiž rychlou prolínačku, čímž se vyhnul úskalí redundantní epičnosti. V těchto dvou podobách doktora Uhra tedy vidíme začátek a konec jediného (dvoj)záběru.

dominantní paní domu. Její půvab je takřka nepřirozený – jako by Anna byla spíš součástí rafinované dekorace bytu než živoucí postavou. Zcela odlišně je snímána postava Mimi, která je živější, ale stále jakoby zasněná. Pro Mimi našel Roth (s Cikánem) zvlášť citlivé kompoziční modulace: je s prostředím Batalionu sice životně spjata, ale vždy se z něho jaksi vymykala. Tento dojem vzniká především díky záběrové kompozici: např. když většina jednajících postav sedí kolem stolu, Mimi stojí; často hledí mimo obraz, jako by stále čekala na svého zachránce, jako by vlastně do Batalionu ani nepatřila.

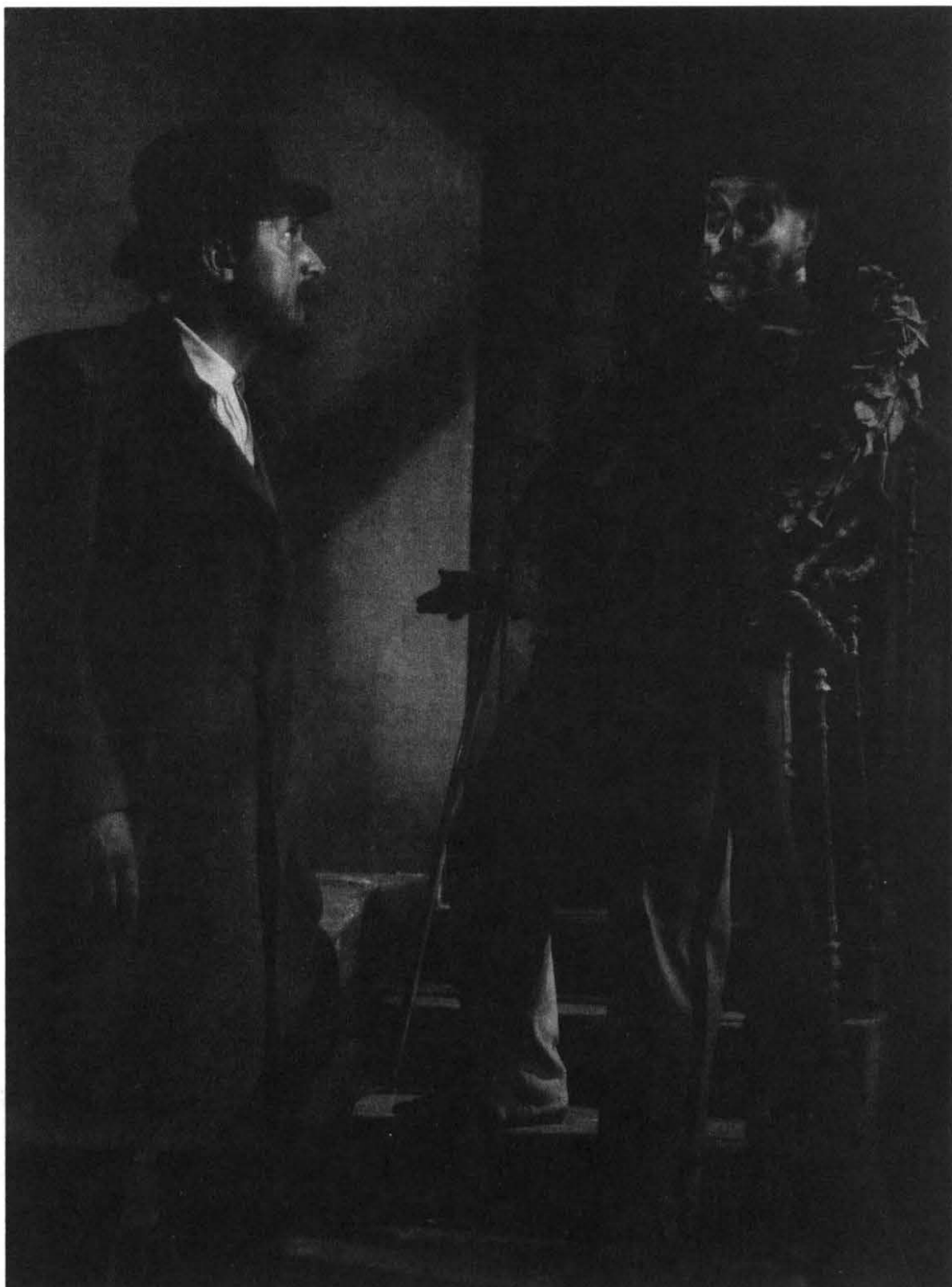
Prostředí krčmy v Rothových záběrech postrádá syrost a bezútěšnost špinavého, zakouřeného Batalionu Blažkova. Poměrně složitě členěný prostor je zasvícen tak, aby plasticita světla a stínu dotvářela jeho charakter. Roth zde nedbal otázky „přirozených“ světelných zdrojů a světlem vnitřně rozčlenil většinu zde snímaných záběrů do několika dílčích dějišť. Všechny postavy, které se v záběru objeví, jsou nasvíceny přiměřeně jejich významu. Světlem člení prostor do plánů tak, že hlavní dějiště, vesměs centrálně aranžované, je nasvíceno nejzřetelněji a druhý nebo i třetí plán je pouze statickým pozadím, které jen dokresluje děj probíhající v prvním plánu. Nelze tedy většinou mluvit o významotvorné hloubkové kompozici, ale spíše o scénickém aranžmá bez významnějších vnitřních vztahů mezi plány, resp. dějišti.

Rothovy záběry jsou snímány většinou v celcích a polocelcích, což se shoduje s požadavkem „ukázat slyšené“, který známe z třicátých let jako dětskou nemoc zvukového filmu. Z tohoto hlediska vyhovuje zejména polocelek, v němž jsou natáčeny téměř všechny dialogické záběry, ale vyprávěcí tempo se zpomaluje, rytmus je nevyrovnaný. V obrazech karlovske epizody, kde jsou sestříhány různě velké záběry kostelních varhan, se Roth pokusil obrazovou vrstvu filmu trochu rozpohybovat – rakursy kamery monumentalizují patos Uhrovy hudby. Výmluvnějším příkladem jsou zmnožené expozice a rapidmontáž záběrů, které ve zkratce evokují základní situace z celého dosavadního děje. Přes detail Uhrovy tváře (předchází obraz Anniny návštěvy a její prosby o odpuštění) vidíme mraky a Annu ležící v posteli, Šulcův varovný dopis, Annu na terase, Uhra v kočáře, trojramenný svícen, dveře Hojerova bytu atd. až po záběr označující Uhrův pobyt ve vězení. Jednotlivé záběry netrvají déle než zlomek sekundy a nakonec jsou už pravidelně prostříhávány stejně krátkými záběry Uhrových rukou hrajících na varhany. Z dramaturgického hlediska by mělo jít nejspíš o Uhrovu vizi, ale jsou sem zařazeny i záběry, které utkvěly v divákově paměti jako objektivně snímané či „vypravěčské“. Iluze šíleného snu je tak v této rapidmontáži rušena vlastně cizorodými prvky a celá pasáž vyvolává dojem, že autoři zřejmě z bezradnosti opakují významné dějové momenty, aby svému hrdinovi dodali jakousi tragickou dimenzi.

Cikán nevyužil zvuk jako dynamizující element, jeho poměr k obrazové vrstvě díla je statický. Pouze vzácně se objeví montážní zvukové přesahy. Rothova práce se této Cikánově nevybojně, takřka primitivní koncepci podřídila: obrazy jsou nasyceny relativně ukončeným dramatickým dějem a jsou tedy stavěny jako podklad pro akustickou informaci, bez níž působí neuceleně. Jistou výjimku tvoří obraz Uhrova dočasněho útulku v podivném prostoru připomínajícím sklepení, kam se ukládá k spánku (obraz 84). Tyto potmělé záběry jsou samy dost výmluvné: jejich obrazová vrstva (záběry výjimečně nejsou doplněny hudbou) poskytuje optimální množství informací. V podstatě komentující hlas, příkazující „Koukej už zhasnout ... nebo nás votud' chocholatý eště vyberou...“ sice nijak neruší, ale informace, kterou získáme přítomností hlasu neznámého



Pražský pojednal „štafl »U teplý vody«“ velmi syrově, jako prostý výraz sociální reality. Naproti tomu Cikán ve spolupráci s architektem člení prostor ateliéru standardním způsobem: kaširovanými stávkami bez ohledu na pravděpodobnost. Ani dlouhé stíny a „brettschneiderovské“ figury v popředí však nezakryjí dobově příznačnou ateliérovou úhlednost a umělost řešení.



Symbolické i groteskní setkání psychicky zdecimovaného Uhra s nepřítelným „císařským levobočkem“ Korandou na schodech Batalionu.



Jedna z mála situací ve zvukovém Batalionu, v níž kompoziční záměr kameramana dominuje nad hereckou kreací. Světelným řešením však tvůrci dosáhli pozoruhodného imaginativně expresivního výrazu.

tuláka a obsahem sdělení, je vlastně nadbytečná. To už ovšem odkazuje k Rothově schopnosti modulovat optimálně nasycený záběr a k Cikánovu prostému dramaturgickém triku.

Poněkud odlišná je situace v závěru filmu, když se Uher v agónii dokáže ještě vzepnout k závěrečnému „bilancujícímu“ monologu (obraz 143). Poslední Uhrovy obrazy se významově účelně střídají s obrazy bláznivého Korandy, který se vydá před Uhrovým příchodem do Batalionu hledat císařskou ekvipáž, jež pro něho údajně přijela. Vrací se do Batalionu v okamžiku, kdy se blíží Uhrův konec; nic nechápaje usedne k umírajícímu Uhrovi. Obrazově (stříhově) tu vrcholí leitmotiv totální degradace člověka. Z režijního hlediska jde o poměrně lacinou metaforu setkání se smrtí, ale nad ní dominuje výtvarně dramatická naléhavost Rothova řešení.

V závěrečných obrazech (Uhrův pohřeb a šťastné setkání Mimi se Šulcem) kamera sklouzává k neosobnímu fotografování tklivé nálady. Tento vynucený happy end ovšem se sugestivitou předcházejících obrazů rušivě kontrastuje.

Takové jsou tedy krajní polohy vizuální působivosti Rothovy kamery. Většina záběrů odpovídá pouze dobovému (byť vysokému) standardu snímání. Týká se to především způso-



Hluboce zklamaný doktor Uher poprvé usedl za stůl v Batalionu. V očích žal zrazeného muže, před sebou první skleničku persika...



Stará harfenice vybrnká Uhrovi jeho osudovou píseň: Pryč a pryč je všechno...

bu záznamu mizanscény, svícení, pohybu kamery a jejích pohledů ve zdlouhavých obrazech v bytě Uhrových (obraz 8, 18, 21 – 27, 29 – 34).

4. 4. Herci

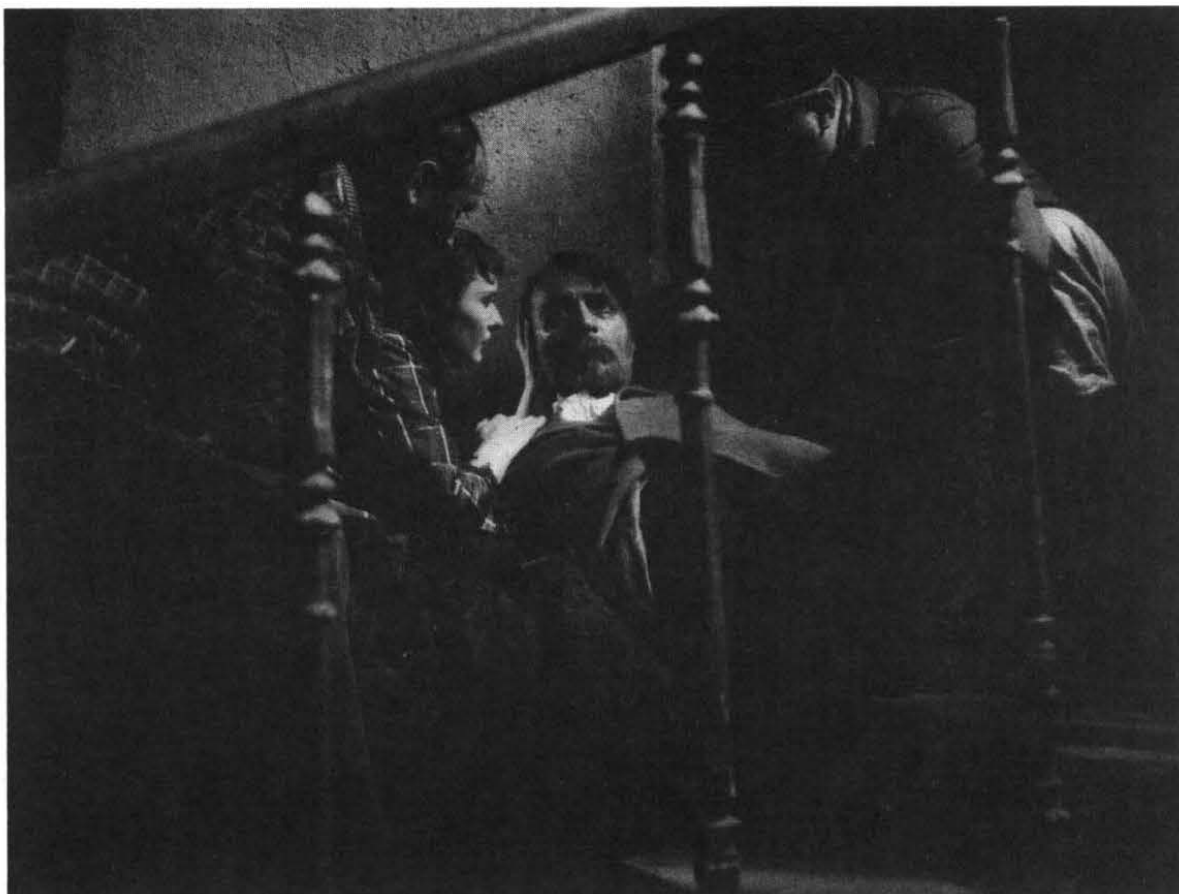
O Janu Rothovi bylo už před natáčením *Batalionu* známo, že má vyvinutý cit pro snímání herců, což bylo ve třicátých letech, kdy se i v české kinematografii začínala vytvářet obdoba hvězdného systému, velmi žádané. Cikánův film však nepatřil k typickým „hvězdným“ filmům té doby. František Smolík, který hrál doktora Uhra, byl sice oblíbeným filmovým hercem, ale ne hvězdou. K hvězdnému statutu měla velmi blízko Hana Vítová (Mimi), ale její role v *Batalionu* se přece jen vymykala běžnému typu rolí, do nichž byla Vítová v té době obsazována.

Prvořadou diváckou pozornost na sebe strhává právě Smolíkovo zosobnění Františka Uhra.⁵²⁾ Smolík pro něj našel přesné a lidsky procítěné psychologické prostředky – neupoutává razancí svého projevu, ale tlumenými cudnými gesty, která tvárně harmonují s jeho hlasovým projevem. Na jeho Uhrovi přitom upoutávají pozornost oči, jindy laciný prostředek extrémních emocí, zde věrná exprese vnitřního stavu. Zpočátku je Uher klidným, vyrovnaným advokátem, člověkem vysokých etických norem, bytostným altruistou. Jeho důvěřivý, upřímný pohled naznačuje, že žije do jisté míry ve vlastní iluzi o světě. Dovede sice aktivně bránit a prosazovat spravedlnost jako člověk hluboce humanistického přesvědčení, ale jako by věřil v harmonii světa, v jeho bezelstnost a otevřenost, jako by byl přesvědčen o své imunitě vůči přetvářce a licoměrnosti. Je to intelektuál žijící svou prací, v níž nachází poslání nejvyšší – pomáhat lidem. Je to šťastný muž v nejlepších letech, který žije v dosud spokojeném manželství.

V této etapě je Smolíkův Uher pečlivě upravený, korektní. Tváří se klidně, stále jakoby připraven k milému úsměvu. Jeho bezelstnost mu brání uvěřit v amorální zradu, na kterou je upozorněn. V okamžiku, kdy přece jen pojme podezření, se jeho tvář zachmuří. Nechce uvěřit dobře míněné radě – jen s laskavým úsměvem, trochu nerozhodně, vrtí hlavou. Ve chvíli se však jeho výraz zlomí pomyšlením na zradu, vytřeští oči. Náhle je přesvědčen, že přítelovo varování bylo opodstatněné. Teď je to energický muž, který nechce jen ubránit svou čest – musí znát pravdu. Je nadmíru rozčilen, jeho výraz je už předem výrazem zrazeného člověka. Hlas se mu změnil, mluví jen v krátkých, úderných větách. Dívá se pronikavým, ostrým pohledem. Přesvědčí se o oprávněnosti varování, ale reaguje klidně, věcně, zachová svou čest. Postava je stále hrdě vzpřímená, tvář se jen náznakem zkříví do neznámého bolestného úsměvu, zvažní. Odkrytí ženiny nevěry je pro něho osudovou ranou – stává se apatickým, hluboce zklamaným; pohled upírá dlouze kamsi do dálky.

Svou první skleničku vypije s velkou nechutí. Za stolem *Batalionu* však nesedí ten příjemný, upravený a usměvavý doktor Uher, ale hluboce raněný člověk, kterého už nic dobrého nečeká. Sedí s rukama v kapsách, na židli od stolu poněkud odsunutě. Mírně se mračí, ještě převládá těžká bolest nad lhostejností... V tomto okamžiku je vyprávění

52) Smolík hrál dr. Uhra pravděpodobně už roku 1922 v Divadle Rokoko. Tenkrát však šlo ještě o *Batalion* F. L. Šmída. Účast Františka Smolíka v této inscenaci je zatím doložena jen hercovou fotografií uloženou v jeho pozůstalosti. Srov.: František Č e r n ý, *Hraje František Smolík*. Praha 1983, s. 57.



Další poněkud expresivnější kompozice: smrtelná agónie Smolíkova Uhra je psychologickým završením vývoje postavy.

Uhrova příběhu přetrženo. Příště už je Uher docela jiným člověkem, snad jen lidskou troskou. Zanedbaný muž s tváří hrubých rysů. Oči přimhouřené stálou hladinou alkoholu v krvi. Pije už zcela samozřejmým gestem, zvykl si na persiko, bez něhož už nedokáže žít, chátrá na duchu i na těle. Je otrhaný, shrbený, rozcuchaný, chová se nedbale. Ve svém nekonečném žalu našel v Batalionu jediné a poslední útočiště.

František Smolík rafinovaně volí stále střídá gesta a herecky decentní mimické prostředky, a tak si jeho doktor Uher zachovává navzdory bídě a utrpení jistou dávku dřívější důstojnosti. „Hraji“ především jeho oči, které vidíme v neobvykle častých detailech hercovy tváře. Čteme v nich naprostou lhostejnost k sobě samému, nenapravitelnou křivdu a nekonečnou skepsi, pasivitu. V hercových přivřených očích sledujeme Uhrovu otupělost. Když se však ve své představě setká se svou dřívější podobou, jako by se zastyděl, jen stáhne zmačkané klopy kabátu a vyděšeně na svůj dřívější obraz zírá. Své nespravedlivé odsouzení přijímá s naprostou lhostejností, jen s trpným úsměškem. Jak se Uhrův příběh chýlí ke konci, jeho pohled je stále smutnější. Je to už jen zoufalý stín člověka, živořícího z vlastních vzpomínek a melancholického smutku. Ve smrtelné agónii se náhle napřímí do křečovitě strnulosti, vytřeštěným pohledem hledí do prázdna, téměř neznatelně třese rukou. Umírá v náručí Mimi na schodech Batalionu se slovy „Sbohem, kamarádi“ ...

Expresivita Smolíkova herectví je v Cikánově *Batalionu* výrazně podtržena Rothovými výmluvnými detaily. Je to v té době nezvyklý způsob snímání Smolíkova hereckého proje-



Vývoj postavy doktora Uhra naznačený v kresbě masky a kostýmu.

vu, neboť uměřenost a ucelenost hereckých postav Františka Smolíka většinou nutila režiséry a kameramany snímat jeho postavu v polocelcích nebo celcích.⁵³⁾ Díky Smolíkově schopnosti vytvořit psychologicky kontinuální a myšlenkově výrazně koncizní postavu se stal doktor Uher jednou z jeho nejvydařenějších filmových rolí v meziválečném období.⁵⁴⁾

Rothova citlivost pro hereckou práci se projevila také u dalších herců, byť jim náležely třeba epizodní role. Vyplývá to z jeho plastické světelné i prostorové kompozice polocelků, v nichž se psychologizované herectví zvukového filmu mohlo uplatnit do nejjemnějších nuancí. Platí to v první řadě o Haně Vítové, která jemně odstíněnými hereckými prostředky vytvořila relativně životnou postavu Mimi. Mimi je původem děvče z vesnice, které město přivedlo na scesti. Vítová ji hraje jako melancholickou ženu, která si je vědoma svého půvabu a své přitažlivosti, ale nepatří mezi frivolní šantánová děvčata. Přestože scénář Mimi předepisuje silně melodramatické prvky (setkání s otcem, který za ní přijde do Batalionu, kde se jí zřekne, závěrečné nadějeplné setkání se Šulcem), není jen zosobněním tklivého motivu padlého anděla, ale má jistý vnitřní psycholo

53) Účinnost Smolíkovy herectví snímaného v detailu znovu připomněl Jiří Krejčík s Jaroslavem Tuzarem ve filmu *Vyšší princip* (1960).

54) Srov.: F. Černý, c. d., s. 214 - 218; Luboš Bartošek, *Od tragična ke komice. „Panoráma“ 1977, č. 2, s. 30 - 34; Luboš Bartošek, František Smolík. Praha 1971.*



Zde už Anna trpce lituje svého zrádného odchodu od Uhra. Ze šarmantního obrlajtnanta se Hojer proměnil v hrubého ofiicrského despotu. Obě postavy však postrádají dostatek prostoru pro svůj vývoj a jejich představitelům schází schopnost podat ve zkratce přesvědčivý a psychologicky motivovaný výkon.

gický rozměr. Dokonce i ve scénách, kde zpívá svou píseň Nemám nic než to co mám, se ubránila nabízející se sentimentalitě. Vyhověla žánrovému požadavku na interpretaci písně a při tom jí dokreslila psychologický charakter své postavy.

Mimi Hany Vítové v Cikánově *Batalionu* ukazuje možnost herecké psychologizace ve zvukovém filmu. Tam, kde by v němém filmu vzniklo jen schéma či ilustrovaný sociální fakt (viz postava Lojzky a Tonky v němém *Batalionu*), tam může ve zvukovém filmu vzniknout vnitřně strukturovaný psychologický motiv.

Herectví Heleny Bušové je stejně schematické jako role Anny Uhrové ve scénáři. Bušová nebyla tak znamenitou herečkou, aby mohla na relativně malé ploše vykreslit psychologii své postavy do životnější podoby. Zapamatujeme si snad její půvabnou tvář a ladnost pohybů, ale postava Anny má v jejím podání jen velmi přibližné kontury. Jak Bušová není rovnocennou partnerkou Smolíkovi, není ani Anna dramaticky rovnocennou postavou Uhrovi. Bušová pouze naznačuje Annin charakter, ilustruje její koketnost a lehkověrnost. Podobně je tomu v případě Jaroslava Průchy, jehož básník Šulc nevyznívá ve filmu přesvědčivě. Jeho herectví je neadekvátně rétorické v řeči i v gestu. Cítíme to už v úvodní pasáži soudního procesu, pak znovu v obrazech s Annou a s Uhrem, kde se herec snaží o psychologičtější podání, a naplno pak v obraze Šulcova radostného návratu do

normálního života, když sledujeme Průchova patetická gesta a takřka paranoickou radost v lůně panenské přírody. Herec si nedovedl poradit s postavou, která má podle teozovitého záměru tvůrců dokázat mravní spasitelnost bývalého vůdce batalionské komuny. Ostatně není to už anarchista a bouřlivák, jak ho známe z Haisova pojetí, nýbrž uvědomělý vlastenec, což mají dokázat už první záběry filmu (zpěv protirakouské písně).

Ještě slaběji vyzněla role obrlajtnanta Hojera. Raoul Schráníl pro ni našel jen zaběhnuté herecké schéma z podobných rolí lehkomyšlných lvů salonů; dosáhl sotva průměrného hereckého výkonu, v němž nikde nepřekročil šarži profesionálního svůdce.

Poněkud snazší práci se svými postavami měli herci hrající vedlejší postavy batalionistů: Václav Trégl (Vondruška), František Kreuzmann (Beznoska), Ladislav Pešek (Honzík), Ella Nollová (Harfenice), Milada Gampeová (Frau Mastná), Karel Veverka (Mašek). Jsou to postavy, jejichž osud je neoddělitelně spjat s Batalionem, kde živoří mimo obecně uznávané normy. Mají však vždy nějaký komický prvek, jímž je jejich osud – stejně jako sociální podtext fabule – odlehčen.

Tréglův Vondruška je zkratkovitě podaná figura bodrého vysloužilce. Scénář mu předepisuje funkci batalionského obveselovače, kterou Trégl svým v podstatě optimisticky laděným výkonem splňuje beze zbytku. Ve Vondruškových promluvách se sice připomíná absurdní minulost v řadách papežského vojska, ale dominantní je spíš jeho vojácký temperament a cituplný vztah k Uhrovi. Tragická dimenze postavy je tak ovšem zcela upozaděna. Kreuzmannův Beznoska je po všech stránkách vedlejší postavou, navíc poměrně nevýrazně ztvárněnou. Kreuzmann neměl příležitost výrazněji rozehrát Beznoskův vztah k Uhrovi, což jeho postavu ještě výrazněji začleňuje mezi dramaticky druhořadé postavy batalionistů.

Vztah k doktoru Uhrovi je totiž pro všechny vedlejší postavy určující. Dokazuje to i postava bývalého herce Maška, kterou Karel Veverka hraje s psychologickou přesvědčivostí v jemných gestických, mimických i slovních nuancích jako nešťastného herce dávno bez angažmá. Veverka navíc svou postavu dokázal jemně odstínit a individualizovat, takže jeho Mašek jako by mezi batalionisty nepatřil. Jeho bolestínsky zasněný pohled často naznačuje Maškův život ve vzpomínkách a ze vzpomínek na dobu herecké slávy, která se už nemůže vrátit.

Ella Nollová (harfenice) a Ladislav Pešek (Honzík) předvedli v Cikánově filmu své standardně odvedené role, které hrají jakoby s mírným nadhledem, jenž jejich postavy ozvláštňuje. U Nollové je to vědoucí výraz v melancholických očích, u Peška naivita podaná přes vnější mimický klid, kontrastující jednak s jeho zadržáváním v řeči a jednak s jeho „sociálním statutem“ zloděje psů.

Milada Gampeová sehrála svou Frau Mastnou jako ženu nejisté minulosti, která předstírá „nóbl“ původ. Její postava však jen vytváří rezonanční prostor pro groteskní figuru pomateného Korandy. Pro Eduarda Kohouta to byla po devítileté přestávce první filmová role, a tak do ní vložil maximum ze svého filmového talentu. Nejen přesnou hlasovou intonací a dikcí, ale zejména výrazným gestem dokreslil postavu podivína, jenž se domnívá být levobočkem Ferdinanda Dobrotivého. Jeho postava je neobyčejně výrazná, protože se od ostatních hereckých výkonů odlišuje stavebnou přesností. Kohoutův Koranda je vytvářen metodou významotvorného kontrastu, oživeného rozporem mezi vnější zanedbaností a rádoby graciézním chováním. Kohout znamenitě rozehrál Korandův monokl, který používá s okázalostí zbohatlíka. Expresivně groteskní stylizace koresponduje s bizarností světa, v němž Koranda žije. Zvláštní síly nabyde expresivita Kohoutova

výkonu v závěru filmu, když se Koranda jako karikatura sebe sama vydává hledat císařskou ekvipáž. Spícího Korandu jeho soukmenovci z Batalionu pomalovali do podoby smrtky, na krk mu pověsili věnec se stuhou, na níž stojí: Být či nebýt... Je to už dávno chorobný stav člověka, jenž se stal obětí vlastních představ.

Stejně jako Eduard Kohout zaslouží si zvláštní pozornost i Eman Fiala, který sehrál v Cikánově *Batalionu* postavu souchotinami sužovaného pianisty Lojzika Chrastila, přezdívaného Chrastítko. Je to postava veskrze schematická, ale Eman Fiala vytvořil jemnými hereckými prostředky její živoucí obraz. V paměti utkví jeho tichá, plachá mluva, která kontrastuje s uvolněnou a rozbujelou řečí ostatních batalionistů. Zrovna tak si zapamatujeme vyrovnaný melancholický pohled jeho smutných očí, v nichž se dvakrát třikrát zableskne naděje, aby se hned ponořily do prázdna v trpném očekávání konce. Scenáristické zjednodušení Lojzиковy postavy je patrné zejména tam, kde se jeho dějová linie protíná s dějovou linií Mimi. Mimi by ráda získala „pražskou příslušnost“, aby se jako mimopražská holka nemusela vrátit domů. Žádá Uhra o radu – v tom Uher zavolá Lojzika, jemuž napsal žádost pro chudinský úřad. Mimi tak zjistí, že sňatkem s Pražákem Lojzikiem by získala, po čem touží. Záběr Uhrova rozhovoru s Mimi je snímán v americkém plánu tak, že v pozadí vidíme Lojzika hrajícího na klavír. Prostorová (hloubková) kompozice tu tedy zjednodušeně předznamenává další vývoj děje. Mimi pak bezelstně požádá Lojzika, zda by si ji vzal – ten na ni dychtivě, ale nedůvěřivě pohlédne. Mimi přizná, že „to potřebuje kvůli příslušnosti“, ale dobrosrdečný Lojzík jí rád svatbu přislíbí (obraz 83). Melancholie Mimi koresponduje s charakterem jejího příběhu: prostá dívka z venkova nenašla ve městě hledané štěstí, jen marnou lásku k muži, který ji čestně opouští, aby se k ní nakonec vrátil a vyvedl ji z temného podsvětí na slunce radostného života.

Schematická typologie postav souchotináře a prostitutky nedovolí ani sebelepším hercům vytvořit v rámci vyjadřovacích možností němého filmu podrobněji odstíněné dramatické charaktery. Ale v dramaturgicko-scenáristické fázi už jistě byly tyto figury pojety docela jinak než v případě zvukového *Batalionu*. Jejich motivické řady se u Pražského protínají stejným způsobem: prostitutka Tonka má potíže s policií, protože úředně nepatří do Prahy; vyhlídne si Edu, o němž ví, že už jistě dlouho žít nebude, požádá ho o svatbu a předstírá, jak se o něho jako o manžela bude pečlivě starat; Eda se nechá napálit a sňatek přislíbí. Postavy jsou však podány syrověji a s mnohem silnějším sociálně kritickým podtextem. Eman Fiala, který svým melancholickým Lojzikiem zapadl do Cikánovy režijní koncepce, vytvořil v Pražského režii i postavu Edy. Ovšem je mezi nimi rozdíl adekvátní rozdíl v dramaturgicko-režijním přístupu k látce. Z těch nemnoha záběrů Edy vyčteme nejen jeho smrtelnou nemoc, ale také nedůvěřivost k lidem i známky bývalého uličnictví, které cítíme z jeho nenápadných, rychlých gest a hlavně z jeho takřka zvířecího pohledu. Tonka je typem pouliční holky s příslovečně tklivým, beznadějným cynismem. Proti salónní uhlazenosti Mimi Hany Vítové je Jindra Hermannová jako Tonka z hlediska svého sociálního zařazení mnohem přesvědčivější: obě plní funkci jakéhosi dokreslení sociálního prostředí – a z tohoto hlediska bude expresivní skica vždy výmluvnější než pseudopsychologická hra, jíž už ve scénáři schází dostatečný obsah.

O herectví v němém *Batalionu* se dá obecně říci, že z hlediska psychologizace nebo dramatizace postav a jejich příběhů mimořádnými křecemi.

Například Roza Schlesingerová v roli Lojziciny matky se vyznačuje živou, přirozenou mi-

mikou; sociální pozadí a základní charakteristika této postavy dokonce připomíná některé role Very Baranovské.⁵⁵⁾ Ovšem tam, kde Baranovská sugeruje hluboký emocionální prožitek, disponuje Schlesingerová daleko jednoduššími prostředky: výraz její tváře je monotónní, jen občas použije expresivnější gesto.

Evžen Wiesner v roli bývalého herce Muška předvádí individualizovaný, pozoruhodně pečlivý výkon, jímž však současně poukazuje k limitům výrazových možností němeého filmového herectví. Propracovaná mimická a gestická složka tu není ničím jiným než náhražkou za verbální či vůbec zvukové vyjádření, za detail, jímž by mohla být postava charakterizována a psychologicky prohloubena.

Přesvědčivost dvou zmíněných hereckých kreačí je z části dotvořena kostýmy, které působí velmi autenticky a účinně dotvářejí sociální prostředí filmu. Měšťanské kostýmy jsou sice dobově poměrně věrné, nicméně více pozornosti přitahují kostýmy pražské chudiny, jímž ostatně věnovali náležitou pozornost už literární autoři legendárních osudů z pražského podsvětí. Tak jak jsou tyto kostýmy ve své jednoduchosti věrné a divák nemá důvod pochybovat o jejich autenticitě, právě tak je realistické i líčení herců. Detailněji je vytvořena jen maska Karla Hašlera – nejprve bradka a pak zanedbaný plnovous, nepatrně zvýrazněné obočí; ostatní postavy batalionistů jsou v duchu realistické intence dotvořeny jen kostýmem, bez líčení. Herci, jejichž postavy reprezentují vyšší společenskou vrstvu (Anna, Hojer, Olga, Alfred), mají nalíčené tváře podle dobové konvence (zsvětlená pleť, natřené rty a silně zvýrazněné tvary očí). Všichni herci hrající chudáky se vyznačují prostými maskami. Výjimku mezi nimi tvoří postava Frantíka Záruby, jejíž představitel Jaro Hykman je výrazně nalíčen – tvář natřenou bílou tělkou, tvary očí černě obtažené. Frantíkova postava svým sociálním statutem nepatří mezi batalionský lumpenproletariát, svým úsilím se pokouší z onoho bahna vytáhnout i Lojzku. V případě Jaro Hykmána tedy vidíme, jak režisér myslel i na sociální postavení a na možný vývoj svých postav. Divák tento nestejnorodý prvek nemůže přehlédnout a jinak organická charakterizace prostředí je narušena.

Do role doktora Uhra byl obsazen Karel Hašler, který sice neměl do té doby valné zkušenosti s filmem, vytvořil však neobyčejně hodnotnou a celistvou figuru, jejíž myšlenková a emocionální vybavenost je v českém filmu druhé poloviny dvacátých let výjimečná. Hašlerův Uher má některé styčné body ještě s expresionistickým hereckým tvaroslovím. Hašler se však neutíká k laciným výrazným gestům, která by nebyla významově podložená, nesklouzává k ornamentální bezobsažné extatičnosti, jak se v českém filmu dvacátých let často stávalo. Je těžké říci, do jaké míry a jakým způsobem byl Hašler ve svém herectví režijně veden, ale je zřejmé, že jeho výkon, který je sice promyšlenější a kompaktnější než u ostatních postav, do režijní stylizace organicky zapadá. Uhrova postava má v první polovině filmu poměrně malý prostor, ale navzdory dost široce pojatému členění paralelní montáže úvodních sekvencí udržuje Hašlerův výkon dojem vývojové kontinuity. Hašlerův Uher se v situaci podváděného manžela octne hned v prvních záběrech filmu: zatne ruku v pěst, prudce pohlédne na neznámého muže, který ho na Anninu nevěru upozornil, odstrčí ho a se strašlivým výrazem na tváři rázně vykročí. Dobíhá k domu a zděšen hledí na rozsvícené okno. Když vrazí do bytu, aby tu našel Annu s milencem, jsou jeho gesta poněkud přexponovaná, ale v montážním uspořádání korespondují s celkovou téměř expresionistickou stylizací sekvence.

55) Mám zde na mysli Baranovskou v roli pradleny v Junghansově filmu *Takový je život* (1929) a v roli matky v Antonově *Tonce Šibenici* (1930).



Dramatická kompozice zachycuje doktora Uhra, jenž energicky rozmlouvá nemocnému Edovi svatbu s prostitutkou Tonkou (uprostřed).



Když pak Uher pošle Edu „k Žábě na polívku“, je Eda nešťastnou náhodou zasažen na prahu Batalionu kulkou z policejní pistole.



Postava Lojzika Chrastila ve zvukovém Batalionu byla pro Emanu Fialu jednou z četných muzikantských rolí. Současně si tu Fiala připomněl analogickou postavu souchotináře Edy, kterou hrál o deset let dříve v němé verzi.

O to zřetelněji vystoupí Uhrova náhlá apatie, když dosedne na židli v Batalionu. Není tak netečný jako Smolíkův Uher hledící do prázdna. Sedí rovněž s rukama v kapsách kabátu, ale cítíme jeho bezmezný vztek i bezmocnost. Uher sice sedí v Batalionu, ale jeho myšlenky jsou jinde, zatím sem vůbec nepatří – ani jako náhodně zbloudilý chodec. Staneme se svědky jen neznatelně zvnějšněného psychického zlomu: Uher pokývá hlavou, shrbí se, uchopí skleničku, zaváhá, pak se přece napije... Sklenici dopijí sešlý, zanedbaný alkoholik.

Hašlerův Uher má v sobě nastřádanou velkou zlobu, nesmiřitelnost se světem „takzvaných slušných lidí“, ve kterém přišel o to nejcennější, co měl – o svou Annu a lásku k ní. Má nebojácný, energický pohled tvrdého muže; pevně sevřené rty, pomačkaná tvář a neustále zamračené čelo nad uhrančivými očima svědčí o tom, že Uher bude do posledního dechu hájit svůj sen o spravedlnosti a právu. Osobní neštěstí ho sice osudově raniilo, ale vědomí morální povinnosti postavit se vždy na stranu lidí utlačovaných a jeho impulzivní charakter mu nedovolí upadnout do apatie, jak se to o deset let později stane se Smolíkovým Uhrem – člověkem, který ze svých morálních norem nic neslevil, ale je už jen pasivním nositelem svého údělu.

Smolíkův Uher je – v duchu předlohy – člověk slabý, který v sobě nemůže najít sílu k životu. Uher v podání Karla Hašlera je mužem impulzivního charakteru, jenž zásadně odmítá jakýkoliv kompromis. Podle toho Hašler vede svou postavu mechanismem sebezničení; celý jeho dosavadní život se odehrával podle zásady buď – anebo.

Psychologická zakotvenost Hašlerovy kreace, jakkoli deformovaná pozdější úpravou, nasvědčuje tomu, že i v němém filmu bylo v hereckých silách vytvořit skutečnou postavu, tedy **charakter**. Dokazují to ostatně desítky znamenitých hereckých postav světové kinematografie němé éry. Obecně však myslím platí, že herectví, které nedisponovalo zvukovými hereckými prostředky, směřovalo povýtce k vytváření **typu**. Souvisí to zajisté s dobovým stylem filmového herectví. Psychologická hloubka a věrnost jak je známe z pozdější kombinace divadelní psychologie a civilního realismu moderního herectví byly zcela nemyslitelné, krom toho režijní vedení herců bylo většinou dáno jinými ambicemi, v našich podmínkách většinou nepříliš vysokými. Umění filmového herectví kladlo důraz na sugestivitu a vypjatost emocionálních stavů postavy. Tímto způsobem se ovšem na plátně vytvářel častěji typ, pouhá silueta herecké postavy bez možnosti bezprostředního verbálního sdělení.

5. Dobové hodnocení Batalionů

Recenzenti Cikánova *Batalionu* se téměř do jednoho rozpomněli na Pražského němý film. Například Lubomír Linhart: „...Pražský [vytvořil] jeden z prvních dobrých českých filmů, který tehdy znamenal svým zpracováním a hereckými výkony významnou událost, takže dodnes nám celá atmosféra a mnohé scény zůstávají v paměti.“⁵⁶⁾ V roce 1927 však

56) lht. [Lubomír Linhart], *Batalion*. „Haló noviny“ 5, 2. 10. 1937, č. 232, s. 4. Jiří Hrbas byl při psaní své krátké recenze Cikánova *Batalionu* zřejmě natolik ovlivněn ještě němou adaptací, že jeho hodnocení odpovídá spíše tomuto filmu. Srov.: Miloslav H a v e l (= Jiří Hrbas), *Dobrý český film*. „Studentský časopis“ 17, 1937 – 1938, s. 82.

Lubomír Linhart na adresu němeého *Batalionu* pouze konstatoval, že je „v měřítku českého filmu pracovním způsobem odvážný a pokročilý“.⁵⁷⁾

Z obecného hlediska se tu zračí vývojový posun, který nastal na poli české filmové kritiky a z hlediska samotného filmu je starší Linhartův citát z *Večerníku Rudého práva* cenný pro určení autora obsáhlejší nesignované recenze *Batalionu* v témže listě. S největší pravděpodobností jím byl Julius Fučík, o němž víme, že sem tehdy psal filmové referáty právě společně s Linhartem.⁵⁸⁾ V dobovém tisku se neobjevilo mnoho kritik Pražského *Batalionu*, ale Fučíkova je z nich rozhodně nejodmítavější. Uznává sice, že „režie [...] byla zřejmě pilná v sebevzdělávání a pochopila několik správných zásad“ a oceňuje „zrestringování nemožného počtu titulků“, ale jinak se může čtenář Fučíkovy plamenné kritiky domnívat, že němý *Batalion* je nepodarek z periferie tehdejší kinematografie: „V novém kinu Olympic předvádějí tento týden *Batalion* a porce knedlíkovité ideologie a vepřové sentimentality, servírovaná v něm trpělivému publiku, naplňují dobrou míru českého požitkářství. Všecko je tu podáno v dávkách tak mohutných, že ještě po čtyřia-dvaceti hodinách cítíte nepřekonatelnou potřebu trávení. Jsou tu určité pokusy zvýšit úroveň české produkce. Ale co je to platné, že ta či ona scéna je lepší, že ten či onen detail vyniká vynalézavostí větší než bývá pravidlem u českých filmů, když kolem dokola je nepřehledná poušť nevkusu a nekonečné patlání v nejnižších pudech biografového obecenstva...“⁵⁹⁾ Fučíkovo *Podobenství* o knedlíku, jak zní název recenze, je výrazem maximální zaujatosti, která může připomenout odpor devětsilské avantgardy vůči českému filmu, ale spíše vypovídá o tom, že pisatel zřejmě nedokázal odlišit skutečný tvar a charakter filmu od sentimentálního balastu, který se v povědomí nabalil na uhrovskou legendu.

Ostatní recenzenti pohlíželi na film třeba s kritickým odstupem, ale mnohem tolerantněji než Fučík. Například kritik B. Šimek v Českém filmovém zpravodaji⁶⁰⁾ nachází především rozpor mezi kvalitou filmu a intenzitou reklamy, která mu předcházela.⁶¹⁾ Šimek nenašel na filmu mnoho kvalit – snad jen výkon Karla Hašlera, který označil jako „komorní koncert a skvělou ukázkou mimického tvoření a cítění“ a vyzvedl herectví Karla Nolla a Emany Fialy s jejich „dobře kreslenými postavami“. Výhrady měl vůči nedostatečné „dobovosti v kostýmu a dekoraci“, jíž byly podle jeho názoru ku škodě také „četné fotomontáže, projev čistě moderní, někdy i dost nevkusné“. Hlavní Šimkova výtka je směřována k námětu. Soudí, že takto pojatý uhrovský příběh „nehodí se vůbec k zfilmování“ a zdůrazňuje, že „z naivního triviálního libreta není možno udělati věci, které bourají svět“.

Mnohem citlivěji posuzoval *Batalion* Přemysla Pražského kritik Karel Smrž. V recenzi, která vyšla v *Rozpravách Aventina* záhy po premiéře filmu,⁶²⁾ uznal vysokou kvalitu scénáře, který se vyhnul „nejcharakterističtější chybě všech českých filmů, spoustě zbytečných a dlouhých titulků“. Ocenil herecké výkony Karla Hašlera („výkon vysoko povznesený nad běžnou úroveň našeho filmu“) a Emany Fialy („bezzvadně vykreslená,

57) Lht [L. Linhart], „Rudé právo – Večerník“ 8, 31. 12. 1927, č. 300, (s. 4).

58) Srov.: Lubomír Linhart, *Vznik nezávislé filmové kritiky 20. a 30. let*. „Film a doba“ 8, 1962, s. 636 – 637.

59) Anonym [Julius Fučík?], *Podobenství o knedlíku*. „Rudé právo – Večerník“ 8, 27. 12. 1927, č. 296, [s. 4].

60) B. Šimek, *Otevření kina Olympic a Batalion*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 1928, č. 1, s. 4, 6.

61) Srov. pozn. 22.

62) ksž (= Karel Smrž), *Batalion*. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 100.

silná postava“). Rozpoznal sice vysoké kvality vizuální složky („dokonalé vyjádření zakouřené atmosféry“ v *Batalionu*), ale současně oprávněně soudí, že „některé exteriéry (pohřeb) nevyhovují“. Pražského *Batalion* je pak podle Smrže „dílem, které bezděky pozvedá důvěru v český film, kterou člověk téměř již ztrácel. Je tu vidět poctivá snaha nejit vyšlapanými (a zároveň proskribovanými!) cestami...“

Když pak Smrž hodnotil v *Hostu* filmovou sezónu 1927 – 1928, označil němý *Batalion* jako „jediné dílo, jemuž nelze upřít umělecké hodnoty“.⁶³⁾ Zde také pojmenoval zásadní problém tohoto filmu, totiž jeho němost: „...omyl spočívá v tom, že za základ všech citových senzací [byla] zvolena píseň, tedy popud auditivní, interpretovaný orchestrem a nikoliv obrazem na plátně.“

Cikánův *Batalion* zaznamenal u kritiky v době své premiéry jednoznačný úspěch nejspíš proto, že v kontextu své doby balancuje na pomezí profesionalizované komerce a jisté umělecké ambice. To je zřejmě další stránka kompromisní povahy tohoto Cikánova filmu, kterou jsme identifikovali už ve scénáři.

Premiéra *Batalionu* na podzim 1937 byla velmi očekávaná. Film, který vznikl během pouhých osmi dnů, byl připravován už od jara.⁶⁴⁾ Navíc už před premiérou si *Batalion* přivezl pochvalné uznání z benátského filmového festivalu. Všichni recenzenti se pak přirozeně shodli, že benátské ocenění bylo na místě, případně že si film zasloužil více. A. M. Brousil se ve své obsáhlé kritice⁶⁵⁾ brání přecenění benátského uznání, ale vzápětí dodává, že se ho *Batalionu* dostalo právem. Marně se pokouší nalézt podobnost mezi Cikánovým filmem a *Žebráckou operou* Bertolta Brechta a Kurta Weila, když sám odkrývá zásadní odlišnosti: „*Žebrácká opera* (...) je látka sociálně revoluční, náš *Batalion* sociálně elegická; první je skoro nadčasová, druhá přísně dobová. Tam dojde ke vzpouře, zde dochází k rezignaci. (...) *Žebrácká opera* je skutečné podsvětí londýnské, doupě rafinovaného zločinu, v *Batalionu* hotová žebračká idyla, tam se to blíží 'zapadáku', zde 'putyce'. Tam je Peachum králem tuláků, zde Uher otcem jejich; a hlavně ona základní nota: tam odboj, zde beznaděj.“⁶⁶⁾ Dále Brousil připomíná starší zpracování legendy, aby zjistil, že „osud Uhrův, ač tragický, není vpravdě dramatický“. V této souvislosti pak kladně hodnotí práci Miroslava Cikána, který podbarvil Uhrův osud „bez- nadějně melancholickým a ztroskotanecko-elegickým tónem“, znějícím podle recenzenta „všude podmanivě až mrazivě“.

Brousil přecenil Cikánův *Batalion* zejména po režijní stránce. Je to snad pochopitelné – stejně jako u dalších kritiků, kteří chtěli vidět v *Batalionu* svítání na lepší časy českého

63) Karel Smrž – Jan Kučera, *Bilance filmové sezóny 1927 – 28*. „Host“ 7, 1927 – 1928, s. 315.

64) Zpráva o přípravách *Batalionu* byla poprvé otištěna 30. dubna 1937. („Český filmový zpravodaj“ 17, 1937, č. 13 – 14, s. 3.) O délce natáčení se zmiňují Bedřich Rádl a Jaroslav Kraft v recenzi otištěné v *Kinorevui* (4, 1937 – 1938, I. pololetí, s. 145).

65) A. M. Brousil, *Batalion aneb česká Žebrácká opera. Zfilmovaná píseň beznaděje*. „Venkov“ 32, 3. 10. 1937, č. 233, s. 9.

66) Vzpomínka na *Žebráckou operu* se objevuje i u dalších kritiků. Např. Viktor Srkal píše: „V začátku vzpomeneme si na Pabstovu *Žebráckou operu*, již se *Batalion* přibližuje svým prostředím a kterou připomene nám snad i Stelibského překrásný kurtweilovský song Nemám nic než to co mám..., ale pak již pokračování je ryze své, prostoupené tragickým údělem bývalého poslance dr. Uhra.“ Viktor Srkal, *Filmový čin. Batalion*. „Národní politika“ 55, 1. 10. 1937, č. 269, s. 4 (polední vyd.) Podobně Bedřich Rádl v bilančním ohlédnutí za rokem 1937 o *Batalionu* mj. napsal: „Vzpomněli jsme na Pabsta před tímto výjevem ze života chudáků...“ Bedřich Rádl, *Rok 1937*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, I. pololetí, s. 363 – 367.

filmu. Kupříkladu Jaroslav Brož píše ve své recenzi o „jednotném stylu“, „věrohodné kresbě prostředí“, „psychologické přesvědčivosti“ postav, „prostotě a pravdivosti“.⁶⁷⁾ Podobně jako Brousil oceňuje „atmosféru tklivé beznaděje“ – ale zejména hereckou kreaci Františka Smolíka. Brož u jeho „janningsovské“ postavy sice postrádá „patetický herecký temperament“, ale s autory všech dalších recenzí sdílí názor, že Smolík tu vytvořil jedinečnou roli, která zaslouží všestranný obdiv.⁶⁸⁾ Brož chválí i další herce; má jen jednu výtku k charakteru Anny Uhrové: „...aby byla opodstatněna Uhrova tragédie, mělo být provinění této ženy silněji zdůrazněno.“ Předpokládám, že Brož měl na mysli jak scenáristicko-dramaturgické řešení postavy, tak její herecké ztvárnění Helenou Bušovou.⁶⁹⁾ Naproti tomu obdivně – podobně jako Brousil – popisuje Mimi Hany Vítové a její „dojemně pravdivý výraz ztraceného, promarněného mládí“, aniž by odhalil prvoplánovou sentimentalitu, již na sebe váže.

Nápadné nadšení nad Cikánovým *Batalionem* v recenzi Bedřicha Rádla a Jaroslava Krafta, otištěné v *Kinorevui*, působí spíš dojmem přátelské služby režisérovi a scenáristům. Cikánovo dílo je pro recenzenty „nejucelenějším a nejzdařilejším filmem celé naší zvukové produkce“. Režisér se podle nich „dovedl uvarovat všech banálností“ včetně falešné sentimentality; „básnil celý film s jemností a vkusem“; „nikde tu nevidíme ledabylost nebo zběžnost, (...) nezájem nebo polovičatost“.⁷⁰⁾

Ne všechny recenze Cikánova *Batalionu* byly jednoznačně aplaudující. Střízlivé stanovisko k němu zaujal například Jan Kučera.⁷¹⁾ Ve filmu sice cítil „pravdivou atmosféru“, ale zásadně odmítl námět filmu pro jeho „nečasovost, bezvýznamnost pro naši dobu“,

67) Jaroslav Brož, *Vděčný námět – poctivá práce – krásný výsledek. (Batalion.)* „Národní osvobození“ 14, 3. 10. 1937, č. 233, s. 12.

68) Např. Quido E. Kujal píše, že „František Smolík jako dr. Uher podává herecký výkon, který převyšuje vše, co až dosud ve filmu vytvořil. Je to náš Harry Baur, jenže má ještě více vnitřní ušlechtilosti, tryskající ze slovanské jemné duše.“ -jal. (= Quido E. Kujal), *Batalion.* „Český filmový zpravodaj“ 17, 1937, č. 31 – 32, s. 4. Kritik deníku *Der Prager Illustrierte Montag* ve své recenzi připomíná v souvislosti se Smolíkovým herectvím v *Batalionu* Bassermanna, Kaysslera a Janningse: „... A přece není žádnému z nich podobný, a je, jako každý skutečně geniální herec, jen jednou na světě.“ w.t., *Der Schauspieler Smolík und sein Batalion.* „Der Prager Illustrierte Montag“ 3, 4. 10. 1937, č. 40, s. 3. (Cit. podle: F. Černý, c. d., s. 187.) František Smolík obdržel záhy po premiéře *Batalionu* na návrh Filmového poradního sboru za herecké ztvárnění postavy dr. Uhra a prof. Junka v *Lidech na kře* (Martin Frič, 1937) filmovou cenu. Srov.: A. M. Brousil, *Filmové ceny uděleny.* „Venkov“ 32, 27. 10. 1937, č. 253, s. 6.

69) V Brousilově recenzi na tomto místě čteme: „...nevidím tuto postavu tak prostičkou; tu by měla být zdůrazněna smysluplnost a vášeň, které se jí i jejímu okolí stanou osudem.“ „Venkov“ 3. 10. 1937.

70) Mimo to se ještě dovídáme, že Cikán je „snad jediným z našich profesionálních režisérů, který se důkladně obeznámil s celou odbornou filmovou literaturou a zásadami filmové estetiky“. ber & kraft (= Bedřich Rádl – Jaroslav Kraft), *Cikánovo velké slovo: Batalion.* „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, I. pololetí, s. 143 – 145.

71) Jan Kučera, *Dobry český film Batalion.* „České slovo“ 29, 1. 10. 1937, č. 232, s. 12.

čímž myslí nejspíš jeho romanticko-melancholickou ambaláž.⁷²⁾ Kučerova recenze se nijak nevymyká tehdejšímu běžnému referování o filmu. Stejně jako ostatní kritici stručně charakterizuje děj, jednou dvěma větami ohodnotí herecké výkony a vychválí Rothovu kameru. Domnívá se, že scenáristé a režisér se „vyhnuli hrozné sentimentalitě, číhající na každém kroku“. Toto tvrzení dnes nejlépe vyvrátí film sám. I Kučera poněkud podlehl optickému klamu, když napsal, že „prostředí špinavé hospůdky (...) je vzdáleno laciné kaširovanosti, s níž se tak často setkáváme všude tam, kde se český film snaží využít exotičnosti prostředí lumpenproletariátu.“⁷³⁾

Některé společné rysy s Kučerovým hodnocením má i recenze Lubomíra Linharta,⁷⁴⁾ který v Cikánově *Batalionu* postrádá „životní hrdinství jednotlivců“ a zejména v porovnání s Gorkého dramatem *Na dně* zjišťuje, že *Batalionu* chybí „odvaha aspoň některých těch nešťastníků navrátit se zpět do života, rvát se s ním a zvítězit nad ním. Vždyť i ten básník Šulc se vrací do života jen náhodou a bez odvahy“. Linhart rozpoznal v Cikánově *Batalionu* nedůslednost a stylovou nejednotnost komického prvku, který zde není dostatečně „pečlivě rozveden a začleněn“. Takto rezervovaně Linhart posuzuje Cikánovo snažení – „často zkřížené ne vždy překonaným vlivem otravné atmosféry české kinematografie“.

V rámci nového uvádění starších českých filmů po druhé světové válce se v pražských kinech objevil i Cikánův *Batalion*.⁷⁵⁾ Oldřich Kautský film hodnotil bez entuziasmu recenzentů z roku 1937.⁷⁶⁾ Jeho střízlivost věrně odráží změnu estetického názoru v mezidobí 1937 až 1946: „Stavby jsou kulisovité a některé scény patetické, zejména shledání venkovského otce se sklepníci v *Batalionu*. Nepravděpodobnost některých scén je příznačná pro tehdejší pojem komiky...“ Podobně Kautský rozkryl nedostatečnou psychologickou motivovanost v postavě doktora Uhra. V recenzi pocítujeme poválečnou realistickou nervnost, již Cikánův *Batalion* rozhodně postrádá, neboť je ukotven v poměrně statickém prostoru dobového řemesla. Dnes můžeme říci, že *Batalion* představuje v Cikánově filmografii kvalitativně nejvyšší příčku, ale ani tak se o skutečné hodnotě tohoto filmu nedozvíme nic podstatného. Je rovněž zřejmé, že zvukový *Batalion* patří mezi vydařenější díla produkčního roku 1937, postrádá však alespoň dílčí odvahu k experimentu a zejména energii autorské výpovědi, kterou můžeme najít v jiných filmech bohaté sezóny 1937 – *Svět patří nám* (Martin Frič), *Naši furianti* (Václav Kubásek, Vladislav Vančura), *Bílá nemoc* (Hugo Haas), *Filozofská historie* (Otakar Vávra), *Hlídač č. 47* (Josef Rovenský) nebo *Panenství* (Otakar Vávra).⁷⁷⁾

72) Členové *Batalionu* „jsou hrdiny záporu, jsou oplakáváni a oplakávají se, protože ve svém životě nic nevykonali a nic vykonat nechtěli. I jediný kladný zjev v této společnosti, básník, který uprchne z podsvětí, je líčen jako snílek šeptající své verše do větru. Tato nihilistická a secesní nota námětu není snad škodlivá. Je jen nečasová. Tím je však velká práce a nadání všech lidí, na filmu zúčastněných, značně znehodnoceno.“ Tamtéž.

S Kučerou se v tomto bodě shodl i Jiří Hrbas: *Batalion* „nemá však dnešnímu diváku co říci, je neaktuální, neboť je čerpán z doby vzdálené, osudy a celá historie nás nemůže nijak hlouběji chytit a zaujmout“. Miloslav H a v e l (= Jiří Hrbas), *Dobry český film*. „Studentský časopis“ 17, 1937 – 1938, s. 81 – 82. (Už nápadná podobnost názvu tohoto – později otištěného – článku s názvem Kučerovy kritiky vyvolává pochybnost o původnosti Hrbasova názoru.)

73) J. K u č e r a, *Dobry český film Batalion*. „České slovo“ 1. 10. 1937.

74) lht, *Batalion*. „Haló noviny“ 2. 10. 1937.

75) Obnovená premiéra se konala 20. 9. 1946 v kině Letka. *Batalion* se pak hrál jako divácky úspěšný film se sedmidenní přestávkou celé tři měsíce, z toho deset týdnů průměrně ve třech kinech současně.

76) O. K. [Oldřich Kautský], *Oživená vzpomínka*. „Filmová práce“ 2, 1946, č. 39, s. 6.

77) Když Bedřich Rádl znovu „hodnotil“ *Batalion*, napsal, že *Panenství* bylo proti němu „chladnou a cynickou záležitostí“. Bedřich R á d l, *Rok 1937*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, I. pololetí, s. 365.

Závěr

Sledovali jsme tu dva filmové *Bataliony*, nejznámější ztvárnění uhrovské legendy. Její tradice se odvíjí od konce minulého století až těsně do poválečných let, aby ještě v osmdesátých letech našla své novodobé autory a čas od času potvrdila svou životaschopnost.⁷⁸⁾ Doktor Uher je pojem, který se vryl do české kulturní paměti: od šantánové hříčky přes raný pokus o filmové zpracování až po divadelní ztvárnění ve dvacátých letech. Souběžně byla legenda exploatována prozaicky a žurnalisticky, aby se tyto dvě linie spojily v základ první uskutečněné filmové adaptace. A to v době, kdy už byla známa i skutečná podstata legendy, ale smyšlený osud „vzatý ze života“ je vždy přitažlivější.⁷⁹⁾ Pokus o originální „slovansky lyrickou“ tragédii ve zvukovém filmu se stal sentimentálním obrazem českého sebenárodního kýče, jemuž šalebná historka podvedeného vlastence vždy znovu poslouží ke stvrzení reziduí ještě obrozeneckých mýtů. Pod tímto úhlem se nakonec odkrývá možná nejzajímavější rozdíl mezi dvěma *Bataliony*: totiž tvořivý čin se svěží dávkou neohrabanosti v případě němého filmu – a pasivní přitakání rádoby příznivému hledání hrdiny v národně a sociálně ideologizované variantě filmu zvukového. Vždyť tak, jako se tvůrci němého *Batalionu* dotýkali lidsky i společensky citlivých míst tklivého příběhu, sáhli autoři zvukového *Batalionu* po šalebné jistotě žánru a vlastní rmutnou story zakončili smířlivou iluzí spravedlnosti.

78) Nemohu nezpomenout snad nejnovější připomenutí doktora Uhra: v polodokumentárním filmu Ivana Fíly *Česká pohádka – Václav Havel* (1993) svěruje se pan prezident v nevelké společnosti se svou bizarní představou o tom, že skončí jako obtížný muž, který po hospodách vnucuje spolustolovníkům omšelé fotografie, na nichž je zachycen se Schwarzeneggerem, s Nicholsonem – případně s Bushem... „Jako doktor Uher v *Batalionu*,“ praví Václav Havel – a ve filmu nastane okamžik trochu rozpačitého ticha.

79) „Nejde tu o realitu, nýbrž o modelové ideje, v nichž je obraz člověka idealizován, a situace, v nichž se ocitá, jsou jakési alegorie k sociálním a politickým otázkám.“ Vratislav E f f e n b e r g e r, *Obraz člověka v českém filmu*. „Film a doba“ 14, 1968, s. 350.

Batalion (1927)

Režie: Přemysl Pražský. **Námět:** Josef Hais Týnecký (novela Batalion). **Scénář:** Přemysl Pražský. **Kamera:** Jaroslav Blažek. **Výtvarník:** Alois Mecera. **Výtvarná spolupráce:** František Matoušek. **Ateliéry:** Kavalírka, A-B Vinohrady. **Výroba:** Přemysl Pražský. **Distribuce:** Julius Schmitt. **Premiéra:** 25. 12. 1927 – kino Olympic (Praha).

Hrají: Karel Hašler (dr. František Uher), Bronislava Livia (Zdenka Uhrová), Karel Noll (Vondra), Eman Fiala (souchotinář Eda), Evžen Wiesner (bývalý herec Mušek), Karel Švarc (zloděj psů Bylina), Vladimír Smíchovský (zedník Rokos), Roza Schlesingerová (Rokosova žena), Marta Friedmanová (Lojzka Rokosová), Vladimír Pospíšil-Born (nadporučík Hojer), Jindra Hermanová (prostitutka Tonka), Alexander Třebovský (Šťovek), Vojta Záhořík (opilec), Herma Slavjanská (opilcova žena), Ferry Seidl (profous Fišpanky), Terezie Třebovská (výčepní v Batalionu), Jaro Hykman (Frantík Záruba), Josef Wanderer (prezident soudu), Nelly Kovalevská (Olga), Roman Roda-Růžička (Alfred), František Lašek (soudní úředník) ad.

Batalion (1937)

Režie: Miroslav Cikán. **Námět:** Josef Hais Týnecký. **Scénář:** Jaroslav Mottl – Josef Neuberg – Julius Schmitt. **Kamera:** Jan Roth. **Výtvarník:** František Nestler. **Architekt:** Štěpán Kopecký. **Hudba:** Josef Stelibský. **Zvuk:** Josef Zora. **Střih:** Antonín Zelenka. **Asistent výroby:** Walter Schorsch. **Vedoucí výroby:** Jan Sinnreich. **Ateliéry:** Barrandov. **Výroba:** Metropolitanfilm. **Premiéra:** 1. 10. 1937 – kina Adria, Hvězda (Praha).

Hrají: František Smolík (dr. František Uher), Helena Bušová (Anna Uhrová), Raoul Schránil (nadporučík Hojer), Jaroslav Průcha (básník Václav Šulc), Hana Vítová (Mimi Žďárská, zpěvačka), Eman Fiala (Lojzík Chrastil), Eduard Kohout (Ferdinand Koranda), Václav Trégl (František Vondruška), František Kreuzmann (Beznoska, zloděj psů), Ladislav Pešek (Honzík, Beznoskův pomocník), Ella Nollová (harfenice), Vladimír Řepa (konfident Benda), Milada Gampeová (Frau Mastná), Gustav Hilmar (otec Mimi), Jan W. Speerger (Tonda), Karel Veverka (Mašek), Dagmar Vondrová (Žofinka, komorná Anny Uhrové), Jiří Vondrovič (Hojerův sluha), Antonín Jirsa (Černý Kilián), Marie Přikrylová (majitelka módního závodu), Alfréd Baštýř (návštěvník), Frank Rose-Růžička (návštěvník), Růžena Pokorná (návštěvnice), Karel Postránecký (člen soudního senátu), Emanuel Kovařík (soudní zapisovatel), Karel Němec (soudní zřízenec), Vladimír Smíchovský (přísedící u soudu), Alois Bařha (přísedící u soudu), Jan Černý (přísedící u soudu), Vlasta Hrubá (Otyla), Miloš Šubrt (drožkář), Antonín Strnad (vězeňský kněz) ad.

PhDr. Michal Bregant (1964)

Vystudoval divadelní a filmovou vědu na FFUK v Praze (1987); v současné době pracuje v oddělení teorie a dějin filmu NFA, dále přednáší na Filmové fakultě AMU a jako dramaturg spolupracuje s Nadací Film & Sociologie. Svůj odborný zájem věnuje především historické poetice českého filmu. Na toto téma publikoval obsáhlé studie ve Filmovém sborníku historickém a Iluminaci.

(Adresa: Národní filmový archiv, Hládkov 4, 160 12 Praha 6)

Zvláštní poděkování Ivanu Klimešovi.

M. B.

PŘÍLOHA 1

Protokol sekvencí filmu Batalion (1927)

1. Večer. Uher se od neznámého muže dozví o možné nevěře své ženy. S podezřením spěchá domů. Jeho žena Anna mu jde v obavách otevřít. V bytě se skrývá obrlajtnant Hojer. (titulek 1)
2. Uher vtrhne do bytu – když spatří milence, vytáhne ze zásuvky pistoli. V rozčilení se mu zdá, že Annu a Hojera zastřelil, ale hned si uvědomí, že to byl jen sen. Zoufalý Uher odchází.
3. Večer, před Batalionem. Chudá žena s dvěma dětmi zoufale prosí opilého muže.
4. Uher přichází k Batalionu, po krátkém váhání vstoupí. Usedne, výčepní mu hned přinese skleničku. Uher pije. (t. 2)
5. Ráno. Bývalý herec Mušek se probouzí pod mostem. Vysměje se strážníkovi, opatrně se myje v řece. (t. 3)
6. Z budovy Městského hnaneckého komisařství vycházejí tuláci, prostitutky, zloději – mezi nimi i Bylina, zloděj psů. Hned pokukuje po toulavém psu a vydává se za ním. (t. 4)
7. V domácnosti zedníka Rokose. Ještě opilý Rokos se probouzí. Sledujeme jeho upracovanou ženu, tři malé děti a dospívající dceru Lojzku. Ve vedlejší místnosti se probouzí Uher. Lojzka ho žádá o příspěvek na domácnost. (t. 5 – 7)
8. Tři staré klepny se na ulici dohadují o lotynce, urážejí kolemjdoucí paničku. Vidí je Vondra, směje se jim. Ženy mu začnou lát, Vondra odchází. (t. 8 – 13)
9. Trh. Uher prodává vetešníkově svůj kabát, kupuje si starý, otrhaný. Souchotináři Edovi dá drobné na jídlo. Olga, dcera soudního prezidenta, spatří Uhra, přichází její otec a marně se pokoušejí navázat s Uhrem rozhovor. Bylina si kupuje horké jídlo „za dva na dlaň“. Lojzka Rokosová se setkává s Frantíkem. Chlípny měšťák si kupuje květinu do klopy svého kožichu. Frantík se znovu setkává s milovanou Lojzkou. (t. 14 – 20)
10. Zchátralý a opilý Uher v Batalionu. (t. 21 – 23)
11. Podvečer. Chlípny měšťák svádí v parku Lojzku, nabízí jí peníze na nové šaty. (t. 24)
12. Noc, ulice. „Na štaflu »u teplé vody«“ se objeví prostitutka Tonka. Baví se s ostatními nuzáky, kteří se sem přišli ohřát. Přichází Eda, prosí o čaj, kašle. (t. 25 – 34)
13. Noc. Svedená Lojzka padá ze schodů, je zoufalá.
14. Ke „štaflu“ přichází fízl, Tonka se skrývá. Pak přemlouvá Edu, aby si ji vzal. (t. 35 – 36)
15. Ráno. Frantík přichází k Rokosům, Lojzka však není doma. Přichází pozdě, v natržených šatech. Matka jí silou rozevře dlaň, vidí peníz. (t. 37)
16. Batalion. Tonka si přivedla Edu už coby ženicha. Uher vytýká Edovi jeho naivitu, vždyť Tonce jde jen o pražské domovské právo. (t. 38 – 40)
17. Večer, ulice. Pasák vyšle jednu z pouličních holek, aby svedla náhodného chodce – naivního venkovana, a sám mu zatím vytáhne z kapsy peněženku. Venkovan začne volat o pomoc, pasák a prostitutky utíkají, objeví se strážníci. Honička v temných uličkách. (t. 41)
18. Batalion. Eda kašle, je mu špatně. Uher ho pošle do protější hospody na polévku. Jakmile Eda vyjde ze dveří, je zasažen ranou z pistole policajta, který honí zloděje. (t. 42)
19. Eda umírá. Policisté zavrou zadržené do antona. Uher vyhrožuje policejnímu komisaři za zabití nevinného Edy. Je rovněž vsazen do antona, ale brání se, křičí. Policejní vůz odjíždí. Batalionisté tančí na ulici posměšný tanec. (t. 43 – 47)
20. U Rokosů. Den. Lojzka v nových šatech se hádá s matkou. Matka ji urazí a Lojzka uraženě odchází z domu. (t. 48 – 52)
21. Soudní síň. Proces s policistou, který zastřelil Edu. Uher je předvolán jako svědek. Olga a Vondra dychtivě sledují jednání. Uher se snaží dovolat se spravedlnosti; obžalovává právní systém, celou společnost. Rozčileného Uhra vyvádějí ze soudní síně. (t. 53 – 60)

22. Večer. V Batalionu radostné čekání na Uhra, který se má vrátit z vězení. Strhne se pranic mezi Uhrovými přívrženci a odpůrci. Do dveří vstupuje místo očekávaného Uhra jednooká harfenice. Harfa jí upadne, rozbije se. (t. 61 - 63)
23. U Rokosů. Lojzčina matka prosí Frantíka, aby šel hledat Lojzku. (t. 64)
24. Večer, Batalion. Vondra spraví rozbitou harfu. Do všeobecného veselí nepozorovaně vstoupí Uher. Je radostně vítán, Mušek přednáší slavnostní řeč, ale zradí ho paměť. Uher za všechny platí pití. (t. 65 - 69)
25. Batalion. Prezident soudu s dalšími dvěma muži přichází pro Uhra. Přemlouvají ho k návratu do normálního světa. Uher odmítá, pamětliv zkušenosti ze soudu i svého osobního neštěstí. Je zoufalý. (t. 78 - 81)
26. Den, byt. Za Uhrem přichází Olga. Venku zatím čeká její snoubenec Alfred. Uher je přiveden do rozpaků. (t. 78 - 81)
27. Den. Karlovský kostel. Uher hraje na varhany. V klášterní chodbě se setkává s knězem, jenž chválí Uhrovu hru. Uher je však apatický. (t. 82 - 84)
28. Večer, Batalion. Starý Vondra vzpomíná na Uhra. Kořalečnice konstatuje, že se Uher určitě brzy vrátí. (t. 85 - 86)
29. U Rokosů. Starý Rokos se probouzí a shání se po Lojzce. Rokosová od necek vysvětlí, že Lojzka „dělá prej lehkou“. Rokos se vydá za Frantíkem, žádá ho, aby Lojzku našel. Její poklesek mu nevadí - „aspoň přinese nějaký prachy“. Rokos se svalí pod Frantíkovou ranou. (t. 87 - 91)
30. Den, pracovna prezidenta soudu. Uher přichází na návštěvu. Olga se mu jeví jako milující bytost, její snoubenec Alfred velmi žárlí.
31. Batalion, mluví se o Uhrovi. Rozlítostněný Mušek se odhodlává k odchodu k dceři na Moravu: do vysněné idyly domova. (t. 92 - 102)
32. Noc. Nešťastná Lojzka, ztracená v ulicích města. Svému potenciálnímu zákazníkovi uteče, zkušené prostitutky se jí smějí.
33. Karlov. Kněz se modlí za spásu Uhrovy duše. Olga navštíví Uhra na kruchtě, zve ho na návštěvu. Uher ji ve svém snu vidí jako milující ženu. V jeho představě se prolínají různé symboly, až nakonec spatří Olgu ve zrádném objetí s Alfredem. Zvedne hlavu od kláves, sen skončil. (t. 103 - 108)
34. Karlov. Uher opouští klášter. Nedá na domluvu kněze - je pevně rozhodnut k návratu do Batalionu. (t. 109)
35. Batalion - velký detail plné sklenice v rozptýleném světle. Karlov - zoufalý kněz pod krucifixem prosí Krista. Batalion - rychlé prolínačky: nalévání nápojů do sklenic, na nálevní pult dopadají mince atp. (t. 110 - 111)
36. Ráno. Frantík pilně pracuje - najde Lojzku spící na voze ve fůře sena. Obejmou se, šťastný Frantík odbíhá do kovárny. V bezmezné radosti zbrkle pomáhá kovářům, zakopne o vědro s vodou. (t. 112)
37. Večer, park. Potácející se Uher dosedne na lavičku v záchvatu deliria tremens: v šílené vizi se prolínají záběry hudebních nástrojů, kolovrátku, dirigenta, tleskajících rukou, bílých myšek. Uher v Batalionu, jediný „bdící“ - prostor se houpe, Uher vidí bílé myši - a pokračuje vize z předcházejících záběrů. Detail Uhrovy tváře v křeči. Uher sebou zmítá v nezřetelném prostoru, svíjí se v křeči.
38. Den, nemocniční pokoj. Uher leží na smrtelném lůžku; přichází Olga a v Uhrově vizi se proměňuje v Annu. Kněz z Karlova. Uher blouzní, v předsmrtné křeči Anně odpouští. (t. 113 - 114)
39. Batalion. Tichá, tíživá nálada. (t. 115)
40. Den, hřbitov. Pohřební průvod: za Uhrovou rakví jde univerzitní pedel s insigniemi, Olga, návštěvníci Batalionu. Nad otevřeným hrobem zůstanou batalionisté stát. Plačící Vondra smutně salutuje. Společně zpívají Pryč a pryč je všechno..., házejí na Uhrovu rakev hroudy prsti. (t. 116)

PŘÍLOHA 2

Titulková listina filmu **Batalion** (1927)

BATALION

Obraz života slabého člověka o 7 dílech.
Volně zpracováno podle povídky Josefa Haise Týneckého.
Návrhy kostymů: Josef Wenig
Výprava: Alois Mecera
Fotografie: Jaroslav Blažek
Režie: Přemysl Pražský
Hlavní úloha:
KAREL HAŠLER
Osoby a představitelé:
Muž ... XXX
Žena ... Bronislava Livia
Milenec ... Vladimír Pospíšil
Seržán mažór u patalionu Kačatóre Esterni – slavný vítěz
u Monte Kapucína – Vondra ... Karel Noll
Eda ... Eman Fiala
Mušek ... Eugen Wiesner
Šťovek ... Alexander Třebovský
Tonka ... Jindra Hermanová
Frantík ... Jára Hykman
Lojzka ... Marta Friedmannová
President soudu ... Josef Wanderer
Olga, jeho dcera ... Nelly Kovalevská
Alfred ... Rudolf [!] Růžička
Kněz ... Florentin Steinsberg
Bylina ... Karel Švarc
Rokos ... V. K. [!] Smíchovský
Rokosová ... Rosa Schlesingrová
Starý požitkář ... Josef Oliak
Pasák holek ... Jan Richter
Holka ... Marie Tajčová

v Č.S.R. exploituje fa J. Schmitt
Praha II, Václavské nám. 42

- Brantweinausschank - Výčep lihovin
- 1. Pryč a pryč je všecko,
- 2. pryč je má naděje -
- 3. já pláču jako děcko,
- 4. co mi to prospěje?
- 5. Přestalo slunko svítit,
- 6. přestala láska má,
- 7. Bůh musí tě zatratit,
- 8. žes byla nevěrná;
- 9. Bůh musí tě zatratit,
- 10. žes byla
- 11. - ne - věr - ná - - -
- 12. Bývalý herec Mušek dohrával svou poslední úlohu, kterou mu přidělil režisér - Život.
- 13. Jářku - pane policajministr - kolik je **h o d i n** ?
- 14. - a psy nechte, Bylino, už na pokoji - sice vás zavřeme znova!
- 15. Zrovna si tak, pane obrwachmajstr, myslím, že by tamhleta mrška na pekáči nebyla špatná!
- 16. Zedník Rokos patřil k batalionu v životě ztroskotálých - kteří pro kořalku zapomínají na ženu - i na děti.
- 17. Pořád mě posíláte žebrot a táta všechno propije.
- 18. Maminka vás prosí - nemáme - na - chleba - -
- 19. Řekni mamince, že něco opatřím - -
- 20. Zdálo se mi, že přišel ke mně můj nebožtík a byl vopilej jako vřeně[!].
- 21. Vo nebožtíkovi je dvaatřicet - vopice neboli vožralost je jednapadesát - - -
- 22. - ale já ho vyhodila z kvartýry - von si rozbil hlavu vo škopek a teklo mu moc krve - Já jim byla celá mokrá, když sem se probudila.
- 23. Moc krve je dvanáct. Vsadějím na Brno 32 - 51 a 12 a mají terno seko, jen to pískne.
- 24. Taky pěkněj cumploch - žádnej muskej před ní nevobstojí.
- 25. Cože?! Já - frau kanclmajstrová - že sem cumploch - - ?!
- 26. -- vy -- megery!
- 27. *Fuj tajxl - vám ta šlejfirna ale jede!*
- 28. Frantík Zárubů čekal - jen na to, až bude tovaryšem, aby si mohl Lojzku vzít.
- 29. Poslouchej, Lojska [!], - mně se dnes o tobě zdálo - - že se ti - -
- 30. Celý svůj život jsem ti dal - Zdenko - a tys mě zradila - - -
- 31. - - pro tebe jsem pracoval - namáhal se - a tys ze mne udělala kořalu!
- 32. Co si byl dřív - kamaráde - - ?
- 33. Na to, co sem byl - kašlu - ale - -
- 34. chtěl bych zapomenout - - - -
- za - po - me - n o u t - - - -
- 35. Lojzce spadlo „štěstí“ do klína.
- 36. Starého požitkáře lálalo Lojzčino mládí - a Lojzku - slíbené šaty.
- 37. „Štafl“ „U teplé vody“!!
- 38. Tonka - kde se tady bereš - dyť máš zakázanou dlažbu.
- 39. - - - si dám pozor - aby mě permatej nezblějsknul.
- 40. Čoeče, ty vypadáš - jako dyž deš na odláb z Volšan.
- 41. Kdyby si měl takovou mámu jako já - která by ti tady nenechala nic jinýho než souchotě - taky bys nevypadal jinak.
- 42. Kdo za mne zatáhne čaj?
- 43. Ten už se tady dlouho trápit nebude.
- 44. Edo - ty si Pražák, vid'?
- 45. Dycinky Pražák - Vltavou křtěnej -
- 46. Poslouchej - nechtěl by sis mě vzít? -

47. Špatně by ses neměl, koupím ti teplej vohoz a na nákej ten krejcar taky koukat nebudu. Dyž se stanu Pražandou – nebudou mě na direkci sekýrovat a šupem vodit taky ne.
48. Tonka – – f í z l !!!
49. – narodil se v tajným oddělení červenýho domu. A vědí, co to je – bejt celej život bez mámy – bez táty a bez mena!
50. Tak co – Edo – chceš?
51. Ten jí pojde dřív – než ho k tý kopulaci dotáhne.
52. Je už Lojzka doma?
53. Ty vypadáš jako ženich – Edo!
54. Dyť von taky je! Tonka si ho koupila i s pražáctvím!!!
55. Zbláznil jsi se, Edo?! Jsi na padnutí a chceš si uvázat na krk takovou běhnu, aby ti ukradla ještě mozek a duši?!!
56. Lojzka – pro Krista pána – co – si – to – u – dě – la – la?
57. Jdi si sníst k „Žábě“ polévku – zahřeje tě a potom půjdu s tebou do nemocnice – musí tě tam znovu přijmout!
58. P o m ó ó c !!
59. P O M Ó Ó Ó C !!
60. P O L I C I E !!
61. Zakázaná Praha! Ráno šupem do rodné obce!
62. Pro toho chlapa ať přijedou s etují.
63. Budete se, pane komisaři, zodpovídat za zabití nevinného člověka.
64. – a abyste věděl, kdo vás obžaluje –
65. jsem J U R I S
66. U T R I U S Q U E
67. doctor
68. František Uher, bývalý
69. poslanec na sněmu českém.
70. No počkají – pane komisar – ten jim to zarichtuje, že se jim z toho škéca bude točit!
71. Ježší Kriste – proč mě tak trestáš – – – – ?! Muž je opilec – – – a – – – dce – ra – – –
72. S novými šaty oblékla Lojzka i nový „životní názor“!
73. Měla jsem tě radši utopit, hned když jsi se narodila.
74. Prosila jsem se vás vo to, abyste mě tahala do takový bídy – ?!
75. – a ostatně – jak ste si mě vychovala – tak mě máte – !
76. Mlátit se od vás nenechám – dovedu se už uživit sama!
77. [Noviny] **S o u d n í s í ň .**
Zajímavý svědek.
Včera se konalo před tříčlenným senátem za předsednictví presidenta soudu p. dr. Malého přelíčení s policejním komisařem, jenž byl obžalován ze zabití člověka při provádění policejní razzie.
78. [Noviny] a když byl zavolán – –
79. Svědek doktor František uher
80. [Noviny] vstoupil do soudní síně člověk, jehož typ odpovídal plně představám pijáků nej-
nižšího druhu. Na této trosce člověka bylo lze pozorovati – přes lehkou opilost – jak se
snaží důstojně pohybovati i mluviti v prostředí, v němž kdysi měl tak význačné postavení
– – –
81. To budou mrkat, slečinko – ten má víc fištrónu v malíku, než tenhle soudní president
v celej figuře.
82. [Noviny] – ale vím, že pan komisař zbraně použít nemusel! – –
83. [Noviny] a já prosím, slavný soude, – aby svědectví tohoto opilého individua, jehož
životní prostředky pocházejí z bůhvíjakých podezřelých pramenů, bylo bráno s rezervou!
84. [Noviny] A já žádám, aby výrok pana kolegy byl doslovně protokolován – abych pana
kolegu mohl soudně stíhat.

85. To je štabák, slečinko - co?
86. [Noviny] Víím, pane zástupce, že kdyby obžalovaný nebyl c. k. komisařem, ale jedním z tak zvané chátry, postupovalo by se mnohem přísněji.
87. [Noviny] To sem nepatří - k věci, pane svědku!!
88. [Noviny] *a tyto zákony - i*
89. *z a b a v e n o .*
- dosáhne se pravého opaku.
90. [Noviny] - ale každý myslící právník dá mi za pravdu, že je nutná revise celého trestního práva.
91. [Noviny] Není nám bohužel možno zaujmouti jakékoliv stanovisko k výrokům a osobě doktora Uhra - který byl pro crimen laesae majestatis odsouzen k vězení - ale bylo nám líto, že v takovém hrozném prostředí hyne muž, který kdysi jako autor několika výtečných vědeckých právních spisů a jako skvělý právník byl vítán v nejlepší naší společnosti.
92. V den, kdy měl být uher propuštěn z vězení, připravil mu Vondra slavnostní uvítání.
93. Mutr, umejou se trošku a učešou - dostyanou pugét a budou dělat družičku, až pan doktor přijde.
94. Pěknej doktor, - šupák je to - jako my.
95. Cóóóó - ty mi budeš šahat na doktora??! -
96. - já ti dám přes hubu, až ti zuby v tuplrajích vylítnou!
97. Pozóóóóóóóó - už de!!!
98. Hrom aby jim do tý harfy praštil
99. Milospaní - rozsypala se jim filharmonije.
100. Já mám trakař novej,
vóózím na něm volej,
101. jezdím vod vsi ke vsi,
hóóóóóóóó kupujte si - -
102. vóóóóóóóó brabancovej
103. Máte-li ji ještě, Františku, rád, najděte ji - -
104. To si tak pitomej - že nedovedeš ani těch pár slov vybreptat.
105. Tak se mi to v hlavě poslední dobou nějak motá - - -
106. L o j z k o !
107. Z toho si, Mušku, nic nedělej! Čím dřív tady v tom zatraceným životě přijdeme o rozum,
- tím líp pro nás -
108. Tuhle zlatku jsem si vyfechtovala u žurnalistů za to, že o mně tak krásně psali! -
109. Od té chvíle byl Uher nejmenovaným předsedou komuny v Batalionu!
110. Kořalička žena moje,
111. kořalička žena má -
112. vona se mnou postrkuje -
113. vona se mnou pohrává.
114. Povídal pan soudce dneska,
115. že mě zavře do rána -
116. já mu na to vodpověděl -
117. - to bych mušel bejt vrána.
118. Jdeme si pro vás - pane doktore.
119. Tohle prostředí není pro člověka vašeho vzdělání - !
120. Život, jaký vedete, je zjevná sebevražda - a sebevražda je s l a b o s t - -
121. a pak - lidé vašich schopností mají k společnosti p o v i n n o s t i ! !
122. *Ke které společnosti, pane presidente? K té, jež posuzuje zlo nebo dobro podle špatného nebo dobrého kabátu?*
123. Ať žije ta vaše společnost - - -
124. - a vy - s n í - - -
125. - a - - - v y - - - - s n í ! ! ! !
126. Pane doktore - snad abyste přece - - - -

127. Jsem dcera presidenta soudu - pane - doktore -
128. Otcí bylo tolik líto, že jste ho tak odmítli; chtěli jsme vás vidět opět šťastného.
129. Chtěla bych - aby mě někdo jednou v životě tak miloval - jako vy jste miloval svou ženu.
130. A tak se stalo, že na Karlově měli nového varhaníka.
131. Bůh slyší vaši krásnou hru, příteli.
132. Bůh by měl slyšet bídu a pláč ubožáků, Důstojnosti.
133. Tak co tomu říkají matko - ztratili jsme generála - - - -
134. Stal se z něj zase nóbl člověk - už vo nás nestojí - !
135. Dyť von zase přijde!
136. L o j z k o !
137. Kde je Lojzka - povídám!
138. - a celej tejden nechodí už domů -
139. - kdekdo povídá - že dělá lehkou jolku -
140. Je to pravda - že Lojzka - - - -
141. - no - vona byla dycky hezká holka - - - -
142. O c h l a s t o - - - -
143. - vy byste ji šel ještě sám prodat - abyste měl na chlast - - - - !
144. - to se mohli v panu doktorovi zhlídnout, - když za ně platil - - - -
145. - dyť ty bys taky žral - ale - -tuhle - - - -
146. - to bylo pořád vůdce komuny a najednou je z něj klostrbrudr.
147. Pro něj je to lepší - že vodtud vodešel - ale takovýho kamaráda, jak byl von, už nikdy nenajdem.
148. Vondra má pravdu - - - -
149. - tobě je to, Bylino, jedno, - jestli žiješ jako zvíře -
150. - ale já a doktor známe jiný život -
151. l e p š í
152. k r á s n ě j š í - -
153. a já půjdu taky - já půjdu -
154. d o m ů - - - -
155. - Von má hezkej domov - pod mostem - !!!
156. J á
157. m á m
158. d o m o v - - - -
159. u dcery na Moravě
160. já za plotem nepojdu - -
161. jako ty, Bylino!!
162. Já mám taky dceru, ale ta prej - - - - dělá - l e h k o u - - - -
163. S Bohem - kamarádi -
164. Bože, dej mu novou víru v život.
165. Uděláte mi radost, přijdete-li dnes odpoledne k nám - přijdete?
166. Olgo - miluji vás vraťte mi víru v lásku - -
167. - budete-li mě milovat - jako jste miloval svou ženu - - - -
168. Von je zrapačenej - že se mu vrátila holka - - - -
169. K vám by se nevrátila, vy melhubo!!
170. Ženská je moc krásná věc - ale když ji má ten druhej na krku - -
171. Vy jste směšný - Alfrede - ! Doktor mě zajímá jen jako **objekt** - jako případ; - o lásce nemůže být přece ani řeči.
172. - a najednou se zamilujete do takové ruiny - do takového opilce - - - -
173. Kdysi jsem prodal svou kostru medikům a dnes vám prodám svou duši za hlt slivovice -
- -
174. - to on se už nevrátí. Tulák zůstane - jemnostpane - - - -
175. Prosil jsem tě, Kriste, abys mu dal novou víru v život - - - -
176. Dejte ji mé žene, přij - de - li - -

177. od pou štím - - -
178. Ztracenci v Batalionu se [se] svým vůdcem těžce loučili - - - -
179. Toho večera se poprvé v Batalionu nezpívalo.
180. Nežli takový život rači se zabít.

PŘÍLOHA 3

Mezitulky v dochované kopii filmu Batalion (1927)

1. Má ráda život - nedivte se jí - [neznámý muž]
- Výčep lihovin - Brantweinausschank [nápis na krčmě]
- Rum [nápis na soudku]
2. Pryč a pryč je všecko - [Uher]
3. Bývalý herec Mušek
- Städtisches Schußkommissariat - Městské hnanecké komisařství [nápis na budově]
4. A psy už nechte na pokoji, Bylino! [profous]
5. Zedník Rokos
6. Pane doktore, maminka prosí - nemáme na chleba - [Lojzka]
7. Něco vám opatřím. [Uher]
8. Zdálo se mi, že přišel můj nebožtík, byl vopilej jak slíva - [klepna 1]
9. Tak nebožtík - to je 32, vopice 51 - [klepna 2]
10. Vyhodila sem ho, von si rozbil hlavu vo škopek a já se probudila celá mokrá. [klepna 1]
11. Krev, to je 12. Vsaděj ty tři čísla na Brno a maj seko-terno! [klepna 2]
12. Taky pěknej cumploch - [klepna]
13. Kdybyste šly něco dělat, baby - [Vondra]
14. Dcera prezidenta soudu Olga -
15. Nechtějí mě ve špitále, mám plíce pryč. [Eda]
16. Ty máš hlad, vid' ? [Uher]
17. Promiňte - nejste - [prezident soudu]
18. Nejsem! [Uher]
19. Frantík Záruba neměl pořád dost, aby se mohl oženit.
20. Lojzka, já měl dneska sen - o tobě! [Frantík]
21. Všecko jsem jí dal - [Uher]
22. Nechci už nic - [Uher]
23. Nic než zapomenout! [Uher]
24. Potřebovala bys pěkné šatičky, co - [chlípný měšťák]
25. Na štaflu „U teplé vody.“
26. Kde se tu bereš, Tonka - dyť máš zakázanou dlažbu! [Tončina přítelkyně]
27. Hele, voni ho pustili z Volšan! [frajer]
28. No - mám tuberu po mámě - [Eda]
29. Kdo za mne zatáhne čaj? [Eda]
30. Ten se dlouho trápit nebude. [Tončina přítelkyně]
31. Edo, ty' si Pražák, vid' ? [Tonka]
32. Nechtěl by sis mě vzít! [Tonka]
33. Starala bych se vo tebe - [Tonka]
34. Koupila bych ti vohoz a vůbec bys to měl se mnou dobrý. A jako Pražandu by mě na derekci porád nesekýrovali. [Tonka]
35. Tonka, fízl! [Tončina přítelkyně]
36. Tak co, Edo, chceš? [Tonka]
37. Kde je dnes Lojzka? [Frantík]

38. Ty vypadáš jako ženich, hochu! [Uher]
39. Dyk von taky je. Tonka si ho koupila i s pražskou příslušností. [batalionista]
40. Zbláznil ses – takovou běhnu chceš mít na krku? [Uher]
41. Pomóc! [venkovan]
42. Takhle to nejde, Edo – jdi si k Žábě na polívku a pak půjdeme do nemocnice, musí tě tam vzít! [Uher]
43. Policie!
44. Zakázaná Praha – ráno šupem do rodné obce! [policejní komisař]
45. Pro toho chlapa pošlete s etují! [policejní komisař]
46. A abyste věděl, kdo vás obžaluje – [Uher]
47. Povím vám to: doktor František Uher, bývalý poslanec na zemském sněmu. [Uher]
48. Nové šaty.
49. Měla jsem tě tehdy radši utopit! [Rokosová]
50. Neprosila jsem se, abyste mě tahala z bídy! [Lojzka]
51. Ostatně – jakou jste si mě vychovala, takovou mě máte! [Lojzka]
52. Už toho mám dost – užívím se sama! [Lojzka]
- Soudní síň. Dnes bude přelíčení s policejním komisařem, jenž byl obžalován ze zabití člověka při provádění razzie. [novinový titulek]
53. Svědek doktor Uher! [soudní zřízenec]
54. Slavný soud nechť beře s rezervou svědectví člověka zřejmě podnapilého. [žalobce]
55. Žádám o protokolování výroku pana kolegy, abych jej mohl stíhat. [Uher]
56. – vím ale určitě, že pan komisař střílet nemusel. [Uher]
57. Mluvte prosím k věci! [soudce]
58. Víم také, že by se postupovalo jinak, kdyby obžalovaný nebyl c. k. komisařem, ale příslušníkem tak zvané chátry! [Uher]
59. Je nezbytně nutná revise celého trestního práva! [Uher]
60. Soudíte podle kabátu, ne podle člověka! [Uher]
61. V den, kdy se měl Uher vrátit z vězení, připravili v Batalionu slavnostní uvítání.
- Zde je místo Uhra doktora, kdo si sem sedne, tak je potvora [nápís na zdi v Batalionu]
62. Jakejpak doktor, šupák je to jako my! [Bylina]
63. Už' de! [batalionista]
64. Jestli ji máte, Františku, ještě rád, hledejte ji! [Rokosová]
65. Já mám trakař novej – [Vondra]
66. Slavnostní řeč Muškova.
67. Tak se mi to tu poslední dobou ňák motá – [Mušek]
68. Z toho si, kamaráde, nic nedělej. Čím dřív v tom zatraceným životě přijdem o rozum, tím líp pro nás! [Uher]
69. Od té doby byl Uher nejmenovaným, ale uznávaným předsedou Batalionu.
70. Jdeme si pro vás, pane doktore. [prezident soudu]
71. Takové prostředí není pro člověka vašich hodnot. [prezident soudu]
72. Takovýto život nemůže skončit než tragicky. [prezident soudu]
73. A pak máte přece závazky ke společnosti – [prezident soudu]
74. Na tu vaši společnost – [Uher]
75. – i na vás – [Uher]
76. Pane doktore, snad abyste přece – [Vondra]
77. Přestalo slunko svítit – [Uher]
78. Jsem dcerou předsedy soudu. [Olga]
79. Olžin snoubenec Alfred.
80. Tatínkovi je líto, že jste ho tak odmítl – chtěli bychom, abyste byl opět šťasten. [Olga]
81. Chtěla bych být jednou tak milována, jako vy jste miloval svou ženu. [Olga]
82. A tak dostali na Karlově nového varhaníka.
83. Krásně hrajete, příteli, Bůh slyší vaší hudbu. [kněz]
84. A bídu a pláč ubohých neslyší, důstojnosti? [Uher]

85. Tak viděj, matko, ztratili jsme jenerála - už vo nás nestojí. [Vondra]
86. Dyť von se vrátí! [výčepní]
87. Lojzka - kde je? [Rokos]
88. Nechodí domů - dělá prej lehkou - [Rokosová]
89. Je to pravda, že Lojzka - ? [Rokos]
90. No, aspoň přinese náký prachy. [Rokos]
91. Abyste měl na chlast - [Frantík]
92. To prve' ste se v něm mohli zhlídnout, když platil - [Bylina]
93. To bylo furt „vůdce komuny“ - a najednou je z něj klášterník! [Bylina]
94. Pro něj je lepší, že vodešel - ale takovýho kamaráda už nenajdem. [Vondra]
95. Vondra má pravdu. [Mušek]
96. Tobě, Bylino, je to jedno, že žiješ jako zvíře - [Mušek]
97. ale já a doktor jsme poznali taky jinej život - lepší a krásnější - [Mušek]
98. Já pudu taky - d o m u ! [Mušek]
99. Pěknej domov - pod mostem! [Bylina]
100. Já mám vopravdu domov - [Mušek]
101. na Moravě u dcery - [Mušek]
102. já nepojdu za plotem jako ty, Bylino! [Mušek]
103. Pane, dej mu zase víru v život! [kněz]
104. Udělejte mi radost, přijďte k nám dnes odpoledne! [Olga]
105. Mám vás rád, Olgo - vraťte mi opět víru v lidi - [Uher]
106. Budete-li mě milovat, jako jste miloval svou ženu - [Olga]
107. Opravdu milujete tu zříceninu, toho opilce? [Alfred]
108. Ale Alfréde, doktor mě zajímá jenom jako objekt, o lásce nelze mluvit. [Olga]
109. Kdysi jsem prodal svoji kostru medikům - dnes vám prodám duši za láhev slivovice!
[Uher]
110. Ten se nevrátí, velebný pane - tulák je tulák! [kostelník]
111. Prosil jsem tě přece, Pane - [kněz]
112. Je zrapčenej - vrátila se mu Lojzka. [kovář]
113. Dejte květiny mé ženě, přijde-li sem - [Uher]
114. - a řekněte, že jsem jí odpustil. [Uher]
115. Toho večera bylo v Batalionu smutno.
116. Pryč a pryč je všecko - [Vondra]

S U M M A R Y

THE TWO BATTALIONS

Michal Bregant

In the rather scanty space occupied by Czech silent film the question of artistic value is yet to be posed. Instead of persistent methodological pursuit what is witnessed are rather vague and very approximate views lacking analytical insight. Questions of aesthetic and artistic value, the same as other aspects of film research, are therefore overshadowed by purely historiographic methods which have been given greater attention in the recent period. Whether we follow the road of the Institutional Mode of representation (Noël Burch), or any other road, we shall in the end reach a wholesale picture of a certain historical phenomenon, not a (seemingly) objective view.

* * *

The study analyzes two films which are both outstanding items in the Czech production of the period between the two wars: Přemysl Pražský's *Battalion* (Batalion, 1927) is one of the best executed works of the silent era; Miroslav Cikán's *Battalion* (Batalion, 1937) is a typical example of the commercial, albeit artistically ambitious production of the thirties. The basic plot of both *Battalions* focuses on the story of the renowned Prague advocate, doctor Uher, who discovers that his wife has been unfaithful to him with a perfidious officer. Deeply hurt, he leaves for the Battalion, a disreputable drinking-den, to find oblivion but also his true mission as the „advocate for the poor“ and never again returns to the bourgeois world of societal hypocrisy. After years of miserable existence, doctor Uher dies in grievous circumstances.

The story of doctor Uher, which has very little in common with its real model, was the creation of Prague town folklore in the beginning of the nineties of the 19th century when it was related to visitors of Prague popular cabarets as a true story. First reports of an attempt to make a film of the Uher legend date back to 1916. Later, various modifications of varying quality were staged and published in book version and the story was taken up again by Czech authors as late as the eighties of current century. (The phenomenon of doctor Uher was last mentioned in 1993 by Václav Havel in Ivan Fíla's semi-documentary film *Czech Fairy Tale – Václav Havel* [Česká pohádka – Václav Havel].)

The two film *Battalions* are the best known adaptations of the Uher legend. In Pražský's version the Uher story is kept on the level of a specific, individual fate which reflects the critical relationship between the individual and the society. In the second film version the motif of justice is concretized, or actually even turned into a theme as a topical social issue, both in the social and judicial sense – keeping, however, well within the frames of a model melodrama. In the *Battalion* sound film script doctor Uher's theme cannot become a romantic apotheosis of an individual fate in the same way as aimed at earlier by Pražský. It is only a drained allegory of the idea of democracy.

Despite doubts about the advisability of comparing silent and sound versions of the same subject, the study contains an attempt at seeking practical answers to some questions of film comparative studies and at the same time identifying specific features of film expression in the silent and sounded code.

If we dare to compare, for example, the „mute“ and „audible“ words of the two *Battalions*, we shall find that Pražský's subtitles are never misused as an illustration or „proof“ of the information contained in the image; on the other hand the dialogue component in the sound *Battalion* is overweighted. Verbal communication is mostly on the first plane without significant semanticizing subtext. The greater half of the informative function has been assumed by verbal communication which as the highest authority updates the morality of the plot. Pražský tried to achieve maximum visualization of the story, whereas Cikán reached a stage at which the film lacks almost any action triggering motive that would not be verbally „announced“, commented upon or referred back to in the dialogue.

The musical accompaniment to the silent *Battalion* was somewhat more important than in the case of other silent films since the Uher motif was traditionally linked to the sentimental song of the betrayed alcoholic, doctor Uher. The creators of the sound version, of course, used this opportunity abundantly.

The attempt at an original „Slavonic poetic“ tragedy has in its sound version become merely a sentimental picture of Czech self-praising national kitsch served repeatedly by the delusive tale of the betrayed patriot as a means of preserving the residue of Czech Revivalist myths. This angle of approaching the matter reveals probably the most striking difference between the two *Battalions*: the act of creation marked by a refreshing slap of clumsiness in the case of the silent film, and the passive approval of the would be positive

ILUMINACE

Michal Bregant: Bataliony

quest of the protagonist in the national and socially ideologized sound film version. While the producers of the silent *Battalion* touched the human and socially fragile parts of the moving story, the authors of the sound *Battalion* stuck to the safety of tradition and genre.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

NOVÝ LAOKOON

*Spojení uměleckých prostředků, zkoumané
na příkladu zvukového filmu¹⁾*

Rudolf Arnheim

Podnět k následujícímu výzkumu dal pocit nelibosti, který se autora znovu a znovu zmocňuje z mluveného zvukového filmu a který nelze odstranit ani sebevětším přivykáním; prostě pocit, že tu něco není v pořádku, že se tu něco předvádí, co pro zásadní vnitřní rozpory musí zůstat bez života. Tato nelibost se zdá být vyvolána tím, že pozornost diváka je rozštěpena dvojitým protichůdným směrem, že se o diváka bojuje, místo aby se spojenými silami získávala jeho přízeň, že ve snaze říci jednu věc dvojitým způsobem vzniká zmatek dvou hlasů vedle sebe, které svou věc mohou vyjádřit jen polovičatě, protože se navzájem ruší.

S ohledem na tento skutečný stav vznikla potřeba teoretického stanovení estetických pravidel, jejichž opomíjení činí tuto formu filmu tak neuspokojivou, tím více, že se ukazuje stále zřetelněji, jak falešné nebo alespoň špatně uplatňované jsou zásady, které se obvykle uplatňují pro ospravedlnění mluveného filmu. V době, kdy se filmaři nanejvýš ještě snaží vysvětlovat existenci zvukového filmu a kdy se otázky jeho zásadní možnosti či nemožnosti již nediskutují, kdy naopak kladení takové otázky se považuje za destruktivní a zpátečnické, zdá se nám vyjasnění takovýchto principiálních otázek stále více naléhavé.

Rozhodli jsme se proto prozkoumat, zda, resp. za jakých podmínek jsou možná umělecká díla, která jsou založena na více než jednom uměleckém prostředku – na mluveném slovu, pohyblivém obrazu, hudbě – a jaký charakter, jakou šíři a hodnotu mají. Výsledky průzkumu jsme aplikovali na zvukový film.

Divadlo spojuje úspěšně obraz a slovo

Obraz a slovo jsou ony dva prvky, jejichž soutěživost zvukový film zřejmě nedokáže spojovat v harmonickou jednotu. To působí překvapivě, jestliže si uvědomíme, že podle naší každodenní životní zkušenosti viditelné i slyšitelné splývá v jednotném obraze

1) Text má za předlohu neověřovaný originální německý rukopis. Tento rukopis obsahuje poznámku: „Schází poslední korektura.“ Proto změny, tzn. především doplňky a změny smyslu v publikovaných verzích v italštině (*Nuovo Laocoonte*. „Bianco e nero“ 1938, č. 8), jakož i v samotném Arnheimem přeložené a zkrácené anglické verzi (*A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film*. In: Rudolf Arnheim, *Film as Art*. Berkeley 1957), se uvádějí jako poznámky. Průběžné nadpisy v německém originálním rukopisu chybějí, ale jsou již uvedeny v obou publikovaných verzích. Ve verzích přeložených autorem byly uvedeny na správných místech. Co je pouze v německém textu, ale ne v publikovaných verzích, bylo v textu ponecháno.

světa. V činorodém životě sotva kdy objevíme narušení obrazu slovem, nebo slova obrazem. Sedneme-li si však večer před projekční plátno, projeví se takové narušování ihned a trvale. Důvod lze pravděpodobně hledat v tom, že v obraze skutečného světa nejsme zvyklí nalézat ono markantní znázornění postavy, které se v uměleckém díle jednoznačně a nejintenzívnějším výrazem vyjadřuje všemi vnímatelnými prostředky. Ze skutečnosti vnímáme pouze přibližné náznaky, podle kterých se dovedeme orientovat, neboť skutečnost vytváří a seskupuje věci a události pouze v přiblížení k čistým zákonitým stavům, na kterých je postavena. Jestliže naši schopnost vnímání, orientovanou na praktický život, nezmate neurčitost barvy, nesoulad sestavy linek a jestliže jazyková nesrovnalost věty nám nebrání v tom, abychom hledali její smysl a spokojíme se s tím, pak se nemusíme divit, že ani zcela nevyvážené spojení obrazového a mluveného v nás nevyvolává žádnou nevůli. V umění však, kde neurčitá obrysová linie postavy, rozporná mnohostrannost pohybu, použití nepregnantního slova okamžitě naruší dojem, význam a krásu díla, musí nesnesitelně působit i spojení prostředků, které nevede k harmonické jednotě.

Že již samotný pokus spojovat pohyblivý obraz s mluveným slovem by mohl být dostatečným důvodem pro nevoli způsobenou zvukovým filmem, je nepravděpodobné, protože spojení obrazu a slova je ospravedlněno prastarým a maximálně plodným uměním divadla. Chyba by však mohla spočívat ve zvláštním způsobu, kterým nám tuto dávno akceptovanou kombinaci prezentuje zvukový film. Je ovšem pravda, že i divadlo bylo občas obviňováno ze zásadní obojakosti. Bylo prokázáno, že historie divadla se skládá z kolísání mezi dvěma extrémními postoji, které celkovou realizaci díla chtějí postavit buď na slově, nebo na obraze. Mohlo by to vypadat, jako by se divadlo, poháněné nestálým vnitřním rozporem, chtělo zachraňovat směrem k jedné z těch dvou čistších výrazových forem, které jsou v něm smíšeny: k té formě, která je nám známa z tance, čistě pohybového obrazu, nebo k mluvenému slovu, které v poslední době je usku- tečňováno nepřekonatelně čistou formou v rozhlasové hře. Ale snaha o čistý nesmíšený prostředek by zdaleka nemusela znamenat argument proti estetické přípustnosti smíšeného projevu. Je zcela přirozené, že prostředek, který sám o sobě je schopen vytvořit dokonalé dílo, se vždy znovu a znovu bude protivit směšování s jiným prostředkem. Neboť již v rámci práce s jedním médiem se toto snaží přimět umělce k omezení na pokud možno jednoduchou a výchozímu materiálu nejbližší formu, protože ta je v určitém smyslu bezprostředně nejpůsobivější a dramatický boj umělecké kreativity spočívá právě ve snaze vyjádřit co nejbohatší duchovní obsah pokud možno elementárními prostředky. Tento duchovnímu obsahu nepřátelský sklon média k brutálnímu zjednodušení těch vlivů, které na druhé straně teprve umožňují konkré- tizovat smyslově vnímatelné jevy, se nyní prosazuje i v divadle. Pokouší se vynuocovat jednodušší, a proto pouze bezprostředně působící vlivy pouhého slova nebo pouhého pohybu, ale divadelní umělec, který ve spojení smyslově jednoduššího prostředku s myšlenkově složitějším prostředkem cítí možnosti bohatšího a lidské bytosti dokonale- ji ztvárněujícího výrazu, prosazuje, formou jakéhosi sebezapření, které je právě pro „pl- nokrevného“ divadelníka leckdy velmi těžké, ba nemožné, svou vůli k pouhé službě, k interpretujícímu a obohacujícímu znázornění básnického díla, a to proti vlastnímu pudovému cítění.²⁾

2) Publikované verze zde pokračují takto: „K tomu musí ovládnout svůj silný sklon k absolutnímu

Paralelnost úplných a částečných kreací

I tady by se nám dalo oponovat přirozenou jednotou viděného a slyšeného v každodenním životě. Není snad jednodušším a bližším vyjadřovacím materiálem než umělé, přirozenému názoru se protivící rozdělení obou prvků? Kdo se takto ptá, přehlíží podstatný rozdíl mezi uměleckým a „praktickým“ postojem. Uchopit celistvost světa určitým výsekem smyslů a znázorňovat ji pouze pro tyto smysly, právě to je rozhodujícím předpokladem výtvarného umění, právě to omezení, které v této oblasti uměleckého vyjádření vlastně teprve umožňuje jednotné a uzavřené ztvárnění. Chtít optické a akustické prvky, tedy mluvená slova a pohyblivá těla, v uměleckém díle spojit v elementární jednotu, stejně jako navazuje věta na větu a pohyb na pohyb, je nesignifikační, nepředstavitelné počínání. Předmětná jednotu, která v životě spojuje např. tělo a hlas člověka, předpokládá v uměleckém díle mnohem elementárnější stejnorodost těchto faktorů a mnohem elementárnější vztahy mezi nimi. Tvorba uměleckého díla vychází z bezprostředně vnímaných smyslových kvalit. Vyjádřením těchto smyslových dat poukazuje umělecké dílo na smysl a podstatu zamýšlených věcí; v onom bezprostředně názorném musí být nejnižší obsah tématu již poznatelný. Optickými vztahy dvou těl mezi sebou navzájem, poměrem jejich postojů, velikostí, obrysů atd. může být znázorněn poměr dvou věcí, které jsou těmito těly míněny. Na této nejnižší úrovni však ještě není možný vztah mezi optickými a akustickými prvky. (Řečeno lapidárně: nelze do malby zabudovat tón!) Takový vztah je možný teprve na druhé, vyšší úrovni, na úrovni tzv. charakteristik výrazu, které vskutku mohou být společné prvkům rozličných oblastí materiálu: tak může například mít vínově červená barva stejný výraz jako hluboký tón violoncella. Z toho je zřejmé, že na této druhé úrovni je umělecké spojení mezi útvary různého materiálu možné.

Takové spojení však musí dbát na rozdělení provedená na první úrovni, předpokládá totiž, že na první úrovni již nejprve byl vytvořen v každé v úvahu přicházející oblasti materiálu, např. v optické nebo akustické, uzavřený útvar, vyjadřující svým způsobem celkové téma konečného uměleckého díla. Jestliže nyní na druhé úrovni odpadá bariéra mezi materiály, tak sice musí jednotlivé faktory, tedy optický a akustický, setrvat v seskupení a hranicích, avšak mohou využívat svou podobnost nebo protichůdnost svého výrazového obsahu k vytvoření vzájemného vztahu. Pohyby tanečnic zůstávají spjaty a jako celek vyzdvíženy oproti hudbě, v níž zase prvky tónů jsou navzájem spjaty; ale výrazový obsah společný oběma prvkům dovoluje vzájemný vztah obou sfér, spojení obou ve společném uměleckém díle. Tak např. bude určitý pohyb tanečnice mít podobný obsah a výraz jako současná figura v hudbě nebo bude určité gesto herce odpovídat smyslu slov, která právě říká.

Pro spojení několika materiálových sfér v jednom uměleckém díle vyplývá tedy forma, jejíž zvláštnost a půvab spočívají právě v tom, že mezi uzavřenými, úplnými a přísně od sebe oddělenými útvary prvního stupně materiálu se na druhém stupni vytváří spojení. Mohou se vyskytovat ještě další vyšší stupně materiálu – a děje se tak opakovaně –, ale ty mají právě mnohem méně elementární charakter. Jeden z nich se týká podstaty a vztahu znázorňovaných věcí v jejich kvalitě co součástí našeho světa, např. „pozem-

divadlu, oné formě, která je již jenom čistým pohybem na jevišti. Taková pantomima zůstala ostatně sterilní, kdykoliv se o ni děly pokusy, a zůstane sterilní, pokud nebude stylizována až k tomu bodu, kdy přechází v tanec nebo bude vizuálně tak obohacena jako film.

sky“ skutečný vztah mezi lidským tělem a lidským hlasem. Tato poslední vrstva je praktickému životu nejbližší, nejpřirozenější. Spojení prvků různých smyslových oblastí, které se odehrává v této úrovni, však nestačí, aby tyto prvky splývaly, mohly se stát rovnocennými a zaměnitelnými: jejich nestejnorodost v umělecky směřované vrstvě tomu brání.³⁾

Bylo by možné oponovat nám literaturou, která si vskutku pomáhá všemi smyslovými vjemy – zrakem, sluchem, čichem i hmatem atd., vším dohromady a ve stejné neoddělitelnosti, která je nám dána naší praktickou každodenní zkušeností. Námitky proti našemu tvrzení najdeme však jen v názoru, že básnické slovo není ničím více než pomocným prostředkem, aby ve fantazii čtenáře byly probuzeny vzpomínkové obrazy, které spisovatel nemůže být schopen podat jako bezprostřední smyslové vnímání. (Schopenhauer: „Jako nejjednodušší a nejsprávnější definici poesie bych chtěl stanovit tu, že ona je uměním, slovy rozehrát představivost.“) My však nevěříme, že slovo básníka je pouhým prostředkem k dosažení konkrétního názoru – podobně jako slova, která nutně musí používat autor filmového scénáře, aby popsal jím míněné obrazy – nýbrž že je konečnou formou jeho ztvárnění. Právě abstraktnost řeči, která označuje věc druhovým názvem a pouze všeobecným nenázorným způsobem, aniž by pronikla „do masa a krve“, charakterizuje podle našeho názoru svébytnost poezie a umožňuje její nejlepší a specifické působení. Slovo básníka se bezprostředně dotýká smyslu, charakteru a principu tvoření věcí, a proto ta duchovnost jeho prezentace, ostrost a podstatnost jeho popisu. Básník se neupoutává k tělesné předmětnosti některého dějiště, a proto ta lehkost a transparentnost jeho podání a ta královská svoboda, kterou řadí jednu věc k druhé, i když časově a prostorově k sobě nepatří. A právě proto, že nevychází z jevu, nýbrž ze všeobecného označení, právě proto, že postrádá proniknutí až do nejhlubších vrstev názoru, právě proto má možnost bez ohledu na to, zda spojení může být realizováno tělesně nebo pouze být viděno ve spojení, skládat své obrazy z jevů nejrůznějších smyslových oblastí. Když chce, podá ze „šatů“ pouze abstraktní pojem přehození, z „věže“ pouze výšku, z „obra“ jen mohutnost, a jen proto může vyslovit, co by žádný malíř nemohl namalovat: „Schon stand im Nebelkleid die Eiche, ein aufgeturmter Riese da.“ („Už v šatu mlhy stál tu dub, do věže vzrostlý obr.“ [Goethe]) Protože se pohybuje v oné předposlední vrstvě, ve které, jak jsme řekli, objevují svou příbuznost i díla umění očí a uší a mohou nalézt svůj vzájemný vztah, může nechat splynout v pravou jednotu vytí větru, táhnoucí oblaka, vůni trouchnivějícího listí a pleskání dešťových kapek na kůži.

Zcela jiným způsobem se však i básník dostává až k vrstvě bezprostřední smyslovosti a tím také k požitku jejího oživujícího vlivu. Předměty, které zapřísahá, sice nemůže vidět, slyšet, cítit nebo ohmatat, ale slova, kterými je označuje, jsou zvuky, prapůvodní smyslový materiál. Výraz řady souhlásek a samohlásek, rytmus přízvuků, vazeb

3) Je pochopitelné, že sounáležitost věcí se ve skutečnosti nemusí omezovat na pouhé prostorově časové spojení. V případě lidského těla a hlasu například se nejedná o náhodnou empirickou sounáležitost věcí, které jinak nemají nic společného, nýbrž protože tělo a hlas jsou projevy jednoho organismu, je mezi nimi vnitřní výrazová příbuznost, která způsobuje, že právě k tomuto tělu náleží právě tento hlas. V takových případech existuje tedy kromě vnějšího empirického vztahu ještě podstatnější: spočívá na společných „výrazových charakteristikách“, tedy k předposlední rovině odspoda, o které jsme hovořili. Ale ani ve skutečnosti, ani v umění neodpovídá empirickému vztahu **vždy** výrazová příbuznost, respektive existuje výrazová příbuznost **vždy jen** mezi věcmi empiricky spolu navzájem souvisejícími.

a dělení mu dovoluje „ilustrovat“ v jiném konkrétním materiálu, co současně říká pomocí pojmů. Je tedy báseň sama o sobě již spojeným dílem, pro něž naše pravidla musí mít platnost.

Podmínky pro spojování uměleckých prostředků

Abychom se však vrátili ke spojování oddělených, nezávislých forem umění, tak je v písni dán celek toho, co chceme vyjádřit slovy, básní, a v jiném tvaru také hudbou. Oba prvky jsou vzájemně tak přizpůsobeny, že se stávají jednotným celkem, ale vždy zůstává znatelná jejich rozdílnost. Jejich spojení se podobá dobrému manželství, kde také z podobnosti a přizpůsobení vzniká jednota, která osobnost partnera nechává nedotčenou, ale nepodobá se dítěti vzešlého z této jednoty, ve kterém jsou spojeny neoddělitelně oba prvky.

Stejně tak musí v divadelní hře vyjadřovat celkové téma jak pohyblivá scéna, tak dialog: mezeru v jedné části nikterak nemůže vyrovnat druhá část. Úkolem režie je zprostředkovat očím diváků obsah dialogu barvami, tvary a jejich proměnami, druhem a vzhledem herců, jejich mimikou a gesty, ztvárněním prostoru a rozmístěním i pohybem postav v něm. K přerušení v této hře nesmí docházet, ledaže by mělo charakter vymezené pauzy, cézury, která neznamena žádná zakončení tvaru, nýbrž je jeho součástí. Hra se také nesmí pod vlivem dialogu stát bezvýraznou a prázdnou. I nejhustší dialog by nemohl očím nahradit tento výpadek, nemohl by je přenést přes propast v optickém ztvárnění. Právě tak je odmlka v dialogu možná jen jako pauza, a ne jako přechodná redukce na optickou složku. Může snad docházet ke kontrapunktickému protikladu mezi fermátou ve viditelné hře a současnou živou výměnou slov, mezi odmlkou v rozhovoru a významuplným němým jednáním, ale vždy jen v tom smyslu, že pauza a činnost jsou vypracovány proti sobě a nikdy nemají formu štafetové výměny jedné zcela odpadlé části za druhou.⁴⁾

Dialog musí být úplný

Podle řečeného lze chápat, jak absurdní je dnes tak oblíbené a doporučované cvičení zejména umělecky náročných filmových režisérů, položit těžiště ztvárnění skoro úplně do obrazu a doplňovat jen příležitostně vrcholy konfliktů jednajících osob dialogem. Princip přitom používaný neodpovídá zřejmě souhře velmi hustého optického prvku s velmi volným prvkem řeči; (dialog bývá sám o sobě neúplný a dlouhá přerušení se zdají nepřekonatelná), nýbrž je založen na představě, že je možné na některých výhodných místech nechat do jisté míry slovo vyrůstat z obrazu, jako jeho jisté zhuštění. V takovýchto případech se nedbalo na potřebné rozdělení různých prostředků a výsledkem je, že zlomky dialogu se vynořují směšně překvapivě z prázdna, ve kterém se vznášejí bez pevné půdy pod nohama. (Nikterak nelze tento dojem jednoduše svádět na výpadek sluchového vjemu – takový výpadek neprotrhává tam, kde je zařazen jako

4) Konec této věty zní v publikovaných verzích: „...ale pouze v tom smyslu, ve kterém je harmonická hra skladby obohacena častějším nasazením a umlknutím různých hlasů nebo nástrojů.“

členící odmlka akustického vjemu, naprosto žádnou „díru“ a nikterak se nelze vyhnout nelibosti tím, že se vyplní ticho hudbou nebo zvuky: na písni jsme ukazovali, jak v rámci akustické oblasti je možné spojovat hudbu a slova pouze jako oddělené a dokonale tvary.)⁵⁾

Nemožnost pravého spojení slova a obrazu se neprojevuje v praktické filmové zkušenosti každému tak jasně, protože obraz se nikdy nepřerušuje, když začne dialog, ale obrazový děj pokračuje bez přerušování – alespoň ve vnějším smyslu a ne vždy ve vztahu k uměleckému výrazu – takže jde ve skutečnosti o úplné pojednání obrazu s příležitostně zasahujícím kusem dialogu, který jaksi probíhá vedle, o formu, která vyhovuje zákonu souběžnosti, ale naprosto žádnému spojení. Zásadní nedostatek tkví v úlomkovitosti části dialogu. (Když opačný princip, přerušování dialogu ve prospěch obrazu lze použít, aniž by to působilo nemožně, nesmyslně, pak to spočívá v prosté psychologické skutečnosti, že přerušování dialogu nemusí zdaleka znamenat přerušování akustického vnímání – podobně jako zmizení obrazu: ticho neznamena prázdnotu, nýbrž je pozitivním médiem akustického světa, jeho „prázdným základem“. To, co však čistě psychologicky neruší, může umělecky být přesto naprosto nemožné.)

Pokud ony úločky filmového dialogu neznamena více než na minimum snížený ústupek umělce požadavkům filmového průmyslu a obchodu, jsou zásadní poznámky zbytečné. Umělec sám vidí pak své dílo jako tu a tam znečištěný, nepřátelským principem poškozený film, tedy více méně jako němý film. Jestliže ale věří, že vzdalováním se od jevištní formy, která spočívá ve skrovném používání mluveného slova, se blíží samostatnému uměleckému útvaru, totiž mluvenému filmu, pak dokazuje nedostatek citu pro své řemeslo. Čím úsporněji jsou používána slova, čím rozhodněji je tedy ztvárnění založeno na obrazu, tím cizeji, rušivěji a směšněji působí ony úločky a tím jasněji se ukazuje, že zde působí prostředky němého filmu a žádné jiné.

Zdravý instinkt zde vykazují čistě řemeslní spolupracovníci filmového průmyslu, kteří z každodenního zacházení s technickými prostředky získali určitý cit pro umělecké potřeby těchto zařízení a kteří částečně z tohoto důvodu stále rozhodněji přecházeli ke stoprocentnímu dialogu, který film doprovází v celé jeho délce více méně bez přerušování a tím splňuje základní předpoklad pro spojení dvou výrazových prostředků. Když zároveň dochází k radikálnímu odpadávání dříve vydobytých výrazových prostředků pohyblivých obrazů, odpovídá i to, jak ještě uvidíme, požadavkům estetické situace, vzniklé objevením se dialogu. Nesoulad mezi obrazem a slovem tím nikterak není odstraněn ani nejsou vytvořeny umělecky uspokojivé zvukové filmy: blížíme se stále více divadlu, aniž bychom se mohli rozhodnout pro skutečné zřeknutí se nově vydobytých půvabů obrazu. Předpokladem pro využití mluveného slova ve filmu je tedy úplný průběžný dialog, který reprezentuje uzavřené nepřerušované dílo bez mezer. Otázka nyní zní, zda je možné tyto požadavky splnit, a přesto pracovat způsobem, který se od divadla liší zásadně rozdílnou uměleckou formou.

5) V publikovaných verzích na tomto místě následuje: „Kdyby dialog nebyl rozkouskovaný, nýbrž shrnut do větších komplexů, z nichž každý by měl uzavřenou a plynulou strukturu, pak bychom mohli odkázat na velký příklad Beethovenovy Deváté symfonie – později podobným způsobem opět přijatý Mahlerem –, ve které na vrcholku kompozice je hudba doplňována lidským hlasem, takže od té chvíle dílo pokračuje na širší, monumentálnější základně. Avšak v mluveném filmu by ani tato metoda nepomohla, protože ve vizuálním stylu by zůstal rozdíl němých a dialogem doplněných scén překážkou.“

Mohou být obraz a slovo navzájem spojeny způsobem odlišným od divadla?

Zvláštnost nové umělecké formy by mohla nejprve spočívat v zásadním rozdílu mezi obrazem jeviště a obrazem filmu. Ten, zdá se, je daný a zkušenostmi dokázaný. A přesto nelze pochopit, proč by prostředky, kterými je obdařen film, měly být uzavřeny pro jeviště. Divadlo jako umění zůstane tím, čím je, to je nepochybné, i kdyby se herec nahrazoval jeho věrnou podobou, a v krátké době to bude prakticky potvrzeno i televizí. Převedení přírodních barev na černo-bílou není pro jeviště zakázáno a ostatně to není ani podstatný znak filmu. Pohyb celého obrazu⁶⁾ si divadlo vydobylo pomocí otáčivého jeviště a podobných zařízení – jistě, ve skromných hranicích, ale při hledání zásadních rozdílů nezáleží na stupni. I fotografické znázornění prostředí je na jevišti k dispozici, jak to dokazuje moderní scéna, a co se týče střídání vzdálenosti pohledu a úhlu pohledu, především ono trhavé střídání, které se považuje za charakteristickou vlastnost filmu, není důvodu, proč by divadlu, které je z technických důvodů dnes nemůže uskutečňovat, mělo zůstat zásadně nepřístupné. Jevištní aparát moderního divadla významně rozšířil představy o prostředcích jevištního obrazu.⁷⁾

Ostatně se vůbec musí vyjasnit, že film je sice umění, ale nelze ho vidět jako izolované zvláštní umění. To, co stavíme proti umění nehybného plošného obrazu a nehybného těla, je umění pohyblivého obrazu. To ovšem nezahrnuje jenom film, nýbrž také tanec, a pantomimu a je otázkou, zda zvláštnosti vyplývající z mechanického záznamu jsou podstatnější než vlastnosti, které má společné s tancem a pantomimou. Přehlédnou-li se tyto společné vlastnosti, jak se ku cti nového umění často děje, nemůžeme nikdy dospět ke správnému hodnocení filmového umění. Umění pohyblivého obrazu je staré jako ostatní umění, tak staré jako lidstvo, a film není nic jiného než jeho nejnovější formou projevu, a to zřejmě takovou, která bude moci dostihnout vrchol ostatních umění jedině, když se osvobodí z pout mechanického zobrazování a projeví se jako čistě lidské dílo, tzn. v kresleném filmu.

Jevištní a filmový obraz se tedy zásadně nikterak od sebe neliší. Můžeme proto zkušenosti, které jsme získali s „obohaceným“ obrazem použít beze všeho i pro film. Jakého druhu jsou tyto zkušenosti? Prozrazují, že každý pokus takového optického obohacování se velmi brzy projeví jako odklon od vážného divadelního umění. Nechrání-li se „prospekty ani technika“, pak obraz odvádí od básníkovy slova, místo aby je přednášel. Avšak právě to obsahuje předpoklad, že hraní divadla je tu proto, aby dalo slovu básníka zaznít tak, aby mu byla zajištěna hlavní působnost, když také obraz přispívá obohacujícím vedlejším účinkem. Mohli bychom se dostat k novým formám, kdybychom tento předpoklad nechali padnout?

Zřejmě se musí nebezpečí, že divák nemůže dostatečně sledovat dramatický dialog, stát tím menší, čím je jednodušší. Dramatická forma se může stejně jako u ostatních umění vyskytovat jakkoliv hustě, od myšlenkově závažných zápletek Shakespeara, které staví chápavost lidského ducha již při pouhé recitaci bez pohybu před skoro neřešitelné

6) Vsuška na tomto místě v publikovaných verzích: „...které film dociluje kamerou,“

7) Poslední dvě věty v publikovaných verzích znějí: „Připusťme, že divadlo ve své dnešní formě nemůže změnit ani vzdálenost pohledu nebo úhel pohledu, ani přeskakovat z dějiště na dějiště, jak to film dělá pomocí montáže. Ale i tady si musíme pouze vzpomenout na televizi, abychom si uvědomili, že to, co je dnes pro divadlo, tak jak je známe, technicky nemožné, zítra už může být všední záležitostí.“

úlohy⁸⁾, až k nejvolnějšímu a primitivně konkrétnímu střídavému povídání. Jednoduché a nejjednodušší formy, které umělecky zásadně nikterak nepokulhávají za těmi hustšími, musí snést plnější obrazové doplnění, aniž by při tom přišli zkrátka. Dosa-
vadní literatura neoplývá zatím díly toho druhu – mohla by se však vyskytovat hojněji, kdyby dramatikovi myšlenka, vidět své dílo doplněné obrazovou hrou, se stala bližší a možná by snad i sám mohl tvořit oběma prostředky a toto dvouhlavé veledílo stvořit sám?

Posouvá-li se závažnost pomalu ve prospěch obrazu, dostali bychom se k výtvorům, na kterých by se obraz i slovo zúčastnily stejnou silou a konečně i k takovým, kde by obraz zdaleka převažoval, zatímco by dialog zůstal omezen na podobné vedlejší úkoly, jaké plní v divadelním představení obraz.

Zda by taková díla uskutečnila nový, vlastní druh umění, se nedá snadno rozhodnout. Může pouhé posunutí poměru množství vést k nové umělecké formě? Projev velkého baletního souboru může být doprovázen jednou jedinou flétnou a projev jedné tanečnice celým symfonickým orchestrem a umělecká forma se tím nemění. Nuže, rozhodnutí otázky, zda máme co činit jen s odrůdou divadla nebo s uměleckou formou, která si zasluhuje vlastní jméno, není tak důležité. Stačilo by, když jde o obohacení možnosti znázorňovat svět, kdyby vznikl prostředek, aby umělec mohl říkat věci, pro které dosud neexistovala řeč. Vše záleží na tom vědět, jak je to se životaschopností tohoto námi teoreticky stanoveného druhu umění.

Specifické zvláštnosti různých uměleckých prostředků

Spojení více prostředků, totiž pohyblivého obrazu a slova v uměleckém díle, se nedá – tak jsme to říkali – jednoduše ospravedlnit tím, že viditelné a mluvené se i ve skutečnosti vyskytují v důvěrném spojení, ba dokonce jako nedělitelná jednota. Pro takové spojení musí vznikat také umělecké důvody, musí sloužit k tomu, aby vyjadřovalo něco, co se jediným prostředkem vyjádřit nedá. Syntetické umělecké dílo je, jak už víme, uskutečnitelné pouze, když jednotlivé prostředky tvoří dokonalé útvary, které jdou ruku v ruce. Má-li tato vícekolejnost však mít smysl, je nutné, aby tyto jednotlivé útvary neříkaly totéž, nýbrž aby se navzájem doplňovaly tím, že jim společný předmět vyjadřují různým způsobem. Každý prostředek musí o předmětu vyprávět jiným způsobem a tyto rozdíly musí odpovídat rozdílným podstaty prostředků: každý prostředek bude téma chápat a projevovat tak, jak to odpovídá jeho vlastnímu charakteru.

Charaktery jednotlivých prostředků jsou skutečně zásadně rozdílné, jak již Lessing v Laokoontu ukazoval na příkladu výtvarných a slovesných umění. Když uvažujeme rozdíl mezi předmětnými (představujícími) a nepředmětnými prostředky, pak snadno poznáme, že malířství nebo tanec vyjadřují výrazový obsah duchovního tématu zprostředkovaně, spíše zahalenou, zato však našim životním zkušenostem vstřícnější formou, než tak činí hudba, která jej vyjadřuje bezprostředně, čistěji a silněji, protože se nepřevléká do předmětu, zato však je abstraktnější, všeobecnější, méně lidská, protože nemá tu oživující plnost věcí a událostí. Jako doprovod tance nebo němeého filmu

8) Vsuvka na tomto místě v publikovaných verzích: „...(jako např. při provedeních v rozhlase)...“

má proto hudba význam šťastného doplňku: poskytuje pouhou silou na jedné straně city a nálady a na druhé straně pohybové rytmy, které má i obraz na mysli, ale může je přinášet pouze se všemi těmi zlomy a zkaleními, které se musí nevyhnutelně vyskytovat, když obraz prochází předmětným médiem.

Chtít proti sobě stavět hodnoty jednotlivých uměleckých prostředků je bláhovost. Ten či onen člověk bude to či ono preferovat, ale obecně se dá říci, že každý prostředek dosáhne svého vrcholu svou cestou. Jestliže tedy označíme slovo jako nejobsáhlejší umělecký prostředek, jsme si vědomi toho, že si vykupuje svou univerzálnost slabinami v oblastech, kde jiné prostředky jsou silné. Slovo zahrnuje co do obsahu oblasti všech ostatních umění. Může věci světa popisovat jako stálé, proměnné, v klidu a pohybu. Může s nenapodobitelnou hbitostí skákat z místa na místo, z jedné doby do druhé. Zachycuje stejně bezprostředně jako smyslové jevy celý duchovní svět, svět představ, citů, přání. Neznázorňuje pouze veškeré vnitřní i vnější skutečnosti, nýbrž i všechny citové a myšlenkové vztahy, které člověk mezi nimi tvoří: od zvláštního a názorného až k rozředění či zosřtení nejvyšší obecnosti může podávat věci ve všech odstínech abstrakce, může se mezi jevem a pojmem mistrně pohybovat sem a tam a může tímto způsobem korespondovat stejně tak nejsvětětějším souvislostem jako nejduchovnějším, ale především také svůdnému meziříší, ve kterém se pohybuje básník.

Viditelný děj jako možný doplněk dramatického dialogu

Na jedné straně žebříku – jak jsme již zjistili – se slovo nedostane přes určitou hranici. Předmětnost nemůže dovést až k reprodukci předmětu: barvu může vždy jen říci, ale samo ji nemůže nikdy dát. A zde má své kořeny sklon k doplňování mluveného dialogu představením a vypravování obrazem. Zároveň se ale ukazuje, že takové doplňování není nutné. Vždyť slovo může podle naší zkušenosti každou požadovanou věc označit přesností potřebnou pro básnické dílo. Co slovu schází, je pouze smyslové představení toho, co slovo svým zvláštním, avšak umělecky naprosto dokonalým způsobem popisuje.

Z tohoto důvodu skutečné drama představení nepotřebuje. Maximálně ho akceptuje. A proto je naprosto správné, když jevištní výprava a jevištní konání se chovají před již dokonalým básnickým dílem velmi skromně. Představení je doplňování obrazem, které naprosto ponechává básníkovi jeho svobodu a možnosti vyjadřovat se plně. Projevuje se teprve, když básník své dílo dokonal bez ohledů a bez omezení. Doplnění mluveného dialogu scénickým obrazem dává, je-li podáno s patřičnou zdrženlivostí, snaze a soutěživosti obou pojmů ono zpředmětnění smyslově vnímatelným, které může být, i když přísně vzato ne nezbytně, přece jen člověku milé a vítané. Toto doplňování vyvolává bezprostřední názory a tvarem, barvou, pohybem a zvukem se obrací k prostějším a elementárnějším vjemům, o něž se snaží tónem a rytmem svého slova básník. Zvuk a obraz jsou přírodě bližší: jsou původnějším uměním než znázornění v pojmech. Rostlina se obrací ke světlu: biologicky tedy vjemu předchází gestus, a tak hudba, malba, plastika, architektura, tanec a film působí na to jednodušší a původnější v člověku. Je-li však člověk přístupný oduševnělému slovu, tak si bude chtít

udržet ostatní umění jako cestu ke starým zdrojům, jejich spojení se slovem však bude uznávat vždy jen jako prosté a silné tlumočení, jako možný, ale ne nutný doplněk. Obraz jako smyslovější, biologicky předcházející výrazový prostředek má silnější působivost než méně primitivní, ale křehčí dítě pozdějšího ducha – slovo. Proto vždy, když se objeví obraz – a nyní navíc pohyblivý! – je nebezpečí pro slovo vždy veliké. Dobré divadelní představení se snaží v nutné míře zeslabovat prvenství viditelného jakýmsi vzdalováním od publika, sumární nejasností předváděného a především vědomou chudobou všeho daného a probíhajícího.

Nemohl by se viditelný děj stát podstatnou součástí divadelní hry?

Pohyblivý obraz je tedy v případě divadla pouhým služebníkem slova a na druhé straně dělá více, než aby prostě opakoval vyslovené nebo vyslovitelné. Splňuje podmínku kladenou pro spojení uměleckých prostředků tím, že předmět znázorňuje jiným zvláštním, slovu nepřístupným způsobem. Nebylo by proto možné, že umělci by se příležitostně slovo mohlo zdát jako nedostačující nástroj, že by cítil nutnost vyjádřit něco, co se nedá říci slovem, nýbrž pouze obrazem, a že proto bude cítit potřebu sáhnout kromě ke slovu také k obrazu?

Musíme si představit, že vnější obraz děje, který doprovází dramatický dialog, je básníkem vtažen do díla v různém stupni. Na jedné straně máme na nejzazším bodu básníka, který není zaměřen na nic než na vnitřní děj a nechce znázorňovat nic než proti sobě postavené a mluvením vyjádřené protiklady duchovních sil. Je otázkou, zda někdy skutečnost takový případ dotáhne do pregnantní ostrosti nebo ne – rozhlasová hra směřuje k tomuto cíli, jak to ostatně odpovídá její podstatě – ale v každém případě jde o teoretický extrém, podle kterého bychom mohli uspořádat všechny ostatní případy, kdy básník spatřuje stále více z vnějšího dění, až se dostaneme k druhému extrému, kde těžiště znázorňování je zcela položeno do děje a z dramatika se stává vypravěč.

Patří již k podstatě uměleckého díla, že básník vše, co z vnějšího děje považuje za podstatnou část svého díla, také do něho vnese, a to se může zřejmě stát dvojím způsobem. Klasický postup velkých dramatiků spočívá v tom, že tyto prvky zahrnují do dialogu. Příležitostně však najdeme také „režijní poznámky“, údaje před dialogem nebo v jeho průběhu, které popisují dějiště a to, co se v něm odehrává. Ať už tyto údaje jsou jako u klasiků sporé či ať už u novějších spisovatelů určité oslabení citu pro čistou a silnou formu dramatu připouští, že se rozrůstají do vyprávěcích popisů, je pro nás v tuto chvíli důležité, že tím ještě nemusí být překročena hranice mezi literaturou a optickým znázorněním. Řekli jsme, že dramatická tvorba zahrnuje více nebo méně detailní přehledku dějiště i děje a že dialog sám často již tyto prvky obsahuje. Co tedy platí pro údaje v rámci dialogu, může také platit pro scénické poznámky: totiž že tím je předmět v definitivní a naprosto literární formě určen a uskutečněn, stejně jako při vyprávění, a máme zde skutečně co dělat s proniknutím vyprávěčských prvků do dramatu.⁹⁾

9) Tak Hegelem citovaná a v podstatě na mimických prvcích postavená závěrečná scéna Schillerova Valdštejna nepotřebuje ke svému uskutečnění představení, protože již na papíře je stejně definitivní jako dialog:

Na druhé straně si však také musíme představovat, že se takovéto scénické popisy vztahují na děje, které nelze ztvárnit popisnými slovy, nýbrž jedině umělecky opticko-fyzickým znázorněním. V takových případech by pak tyto popisy neměly definitivní umělecký tvar, literární povahu, nýbrž, stejně jako scénář filmu, by byly pouze odkazy na něco, co se uskutečňuje jiným materiálem a co je popsáno jen jako výpomoc čistě z vnějších praktických důvodů. Že básník může to, co je viditelné, tedy díla optického umění, sice svým způsobem znázornit, ale nemůže je nahradit, bylo již řečeno. Snad bude účelné připomenout příkladem, že když mistr popisuje malbu, tak ještě žádná malba nevzniká (a také nemá vznikat). V 7. kapitole 2. dílu Viléma Meistra létech putovních hovoří Goethe o obrazech, na kterých je znázorněn život Mignon: „Jeden obraz však vynikl přede všemi, a ten si umělec osvojil se všemi charakteristickými rysy na cestě zpět, ještě než potkal Viléma. Uprostřed drsných hor třpytí se půvabný přelud chlapce, obklopený zřícenými skalami, mezi sršícími vodopády, uprostřed těžko popsatelné hordy. Snad nikdy nebyla hrůzná, příkrá propast prahorstva seskupena půvabněji a významněji. Pestrá, jakoby cikánská společnost, drsná a zároveň fantastická, podivná a sprostá, ale příliš uvolněná, než aby naháněla strach, příliš podivná, než aby vzbuzovala důvěru. Silní soumaři vlekou tu přes hrbolaté stezky, tu přes vysekané stupně dolů pestře zmotaná zavazadla, na kterých jsou veškeré nástroje omračující hudby nedbale zavěšeny a obtěžují čas od času ucho hrubými tóny. Mezi tím vším to milé dítě, obrácené do sebe bez vzdoru, ale s vnitřní nechtí, vedené, ale ne vlečené. Kdo by se netěšil tím podivným umělým obrazem? Mocně vyjádřena byla krutá úžina těchto skalních mas; vše prořezávající černé propasti, navrstvené a hrozící uzavřít každý východ, kdyby nebyl odvážný most naznačoval možnost vejít ve spojení s jiným světem. Umělec také upozornil, s obratným, básnickým smyslem pro pravdivost, na jeskyni, kterou by bylo možno považovat za dílo mohutných krystalů přírody nebo za pobyt bájného a hrozného dračího plemene.“ To je maximálně názorné, ale není to malířství, je to literatura. Části obrazu nejsou představovány zároveň, nýbrž po sobě. Popis se neuskutečňuje tvary a barvami, nýbrž v pojmech věcí: smysl je tedy dán ostřeji a vnější tvar neurčitěji než v malovaném obraze. Stejně tak se děje při popisu tance nebo jevištní scény. Neobratné a literárně nepůsobivé, protože záměrně postavené na fixaci pouze vizuálně vnímatelného uměleckého motivu, jsou věty, kterými G. Ch. Lichtenberg popisuje, jak herec Garrick znázorňuje okamžik, kdy Hamlet vidí ducha svého otce: „Garrick náhle sebou škubne a v témže okamžiku se vrhá dva až tři kroky s poklesajícími koleny zpět, jeho klobouk padá na zem, obě paže, hlavně levá, jsou natažené, ruka tak vysoko jako hlava, pravá ruka ohnuta trochu více a ruka níže, prsty jsou roztažené, ústa otevřená, tak zůstává stát ve velkém, ale slušném rozkročení jako ztuhlý, podpírán svými přáteli, kteří jsou se zjevením obeznámenější a bojí se, že by upadl; v jeho mimice je zděšení vyjádřeno tak, že ještě dříve, než začal hovořit, se mne dotkla opakovaná hrůza.“ To je nepůsobivé až směšné, protože na rozdíl od Goetha to není literatura, nýbrž umění vidět je pouze vyjádřeno literárními prostředky.

Gordon: O dome vraždy a děsu!

(Přichází posel s dopisem. Gordon mu jde vstříc.)

Co je? To je císařská pečeť.

(Přečetl nápis a předává dopis Octaviovi s vyčítavým pohledem.)

Knížeti Piccolominimu.

(Octavio se lekne a vzhledne bolestně k nebi.)

Padá opona.

Nemohlo by se tedy stát, že by umělec pociťoval nutnost vidět svůj dialog doplněný optickým dějištěm a optickým jednáním, tzn. literárně nerealizovatelnými prvky? V tomto případě bychom měli co činit s dílem zásadně jiného druhu, což by se již navenek projevilo v tom, že umělec sám by musel tuto optickou část svého díla, ať je to film nebo divadlo, co nejpřesněji určit nebo vytvořit sám, protože by se již nejednalo o něco, co je dodatečně připojené k dokončenému dílu, nýbrž o uskutečnění poloviny samotného díla.

Dosud upřednostňovali umělci jednotlivý prostředek

K tomu by se mělo čistě ze zkušenosti říci, že velcí umělci, v jejichž působení můžeme studovat základní směry všech uměleckých sil, dosud projevovali málo ochoty tuto možnost využívat. O Shakespearovi, který byl přece v každodenním kontaktu s praktickým provozem divadla, říká Goethe, že to nebyl divadelní básník, nikdy na divadlo nemyslel, a přece nemůžeme důkladněji než Shakespeare jevišti předjímat slovem všechny účinky a tím jim znemožnit přiměřenou prezentaci. Také hry Molièra, Goetho a Schillera – samí divadelníci! – jsou již na papíře dokonalé a stejně tak je tomu u řecké tragédie. Vskutku: určitá dramata, ve kterých popisy dějiště, osob a jednání tvoří značnou část dialogu – např. Shakespearův Sen noci svatojánské nebo Kleistova Penthesilea – nejsou vlastně proveditelné, protože básníkovo slovo vyvolává tak silné, více než skutečné, kouzelné obrazy, že se zdá směšné chtít se jim dodatečně vyrovnat prostředky jeviště, nebo je dokonce zdokonalovat.

Podíváme-li se na jediný významný příklad z dějin umění, který místo dodatečného přiřazování jednoho prostředku k druhému vykazuje společný vznik obou složek, totiž na operu, vidíme přesto v praxi, že jedna složka, a to hudební, zdaleka převažuje. Vidíme libreto vytvořené jako pouhý pomocný prostředek, zcela přizpůsobený požadavkům skladatele, často literárně průměrný a pro vlastní obsah díla nepodstatný, prostě právě jen nutný, aby se děj vysvětlil a představení umožnilo. (V případě Wagnera, jediného významného tvůrce, jemuž šlo o docílení rovnováhy, máme co dělat s příliš sporným a teoriemi příliš ovlivněným umělcem, než aby sám mohl vznést pádnou námitku.) Skutečně nemůžeme ve vytvoření opery vidět pravé spojení literárního umění s hudebním, nýbrž výdobytek dramatiky pro hudbu zaměřenou jinak na lyrčnost. Opera je uskutečněným přáním vyjádřit člověka v jeho chtění, utrpení a lásce hudbou, v tom, co je rozděluje i spojuje, v kontrastech a harmoniích jejich osudů. Použití mluveného dialogu není při tom nic jiného než podřízený technický prostředek, aby se člověk tím nejpřirozenějším způsobem ozvučil a děj se mohl těmi nejnápadnějšími, nejvíce do očí bijícími motivy, které se zprostředkují obrazem pantomimy nebo samotnou hudbou, rozvíjet dál. Opera je proto skoro výlučně hudebním jevem a dialog v ní má asi stejný význam a hodnotu jako tištěné mezititulky v němém filmu.

Připomeneme-li si ještě, že velcí herci dávají často přednost průměrným dílům, která jim jako pouhá libreta dovolují dát celý projev do výrazu těla i hlasu, zatímco jejich umění se významným kusům snadno stane nebezpečné, že dobří tanečníci si často vybírají průměrnou, průhlednou muziku a že konec konců mluvený film nevydal dílo, které by se dalo postavit po bok němého filmu, tak tím máme doloženo, že pro vznik děl, která by ve vlastním slova smyslu spočívala na vícero uměleckých prostředcích, ne-

bylo vynaloženo ani mnoho chuti, ani talentu. V právě citovaných případech sice nacházíme více prostředků zúčastněných na vzniku díla, avšak v typickém příkladu je každý prostředek vytvořen jiným umělcem a z nich je zase jeden ten určující, směrodatný, který svůj prostředek dá tak vystoupit do popředí, že na tématu, předneseném jiným prostředkem v jednoduchých formách, vybuduje bohatý útvar. Přísně vzato to pochopitelně nemůže vést k dokonalému uměleckému dílu, jestliže onen sekundární prvek tak zanedbáme, že nedostatek jeho hodnoty tolerujeme, nebo jej publiku zakryjeme, takže svůj obsah vůbec nemůže zprostředkovat, neboť umění sice snáší hierarchii funkcí, ale ne kvantitativní nebo kvalitativní znetvoření prostředku ve vztahu k jemu přisuzovanému úkolu.

Hierarchie prostředků v uměleckém díle¹⁰⁾

Dílo se skutečně podaří jedině, když umělec dominujícího prostředku má štěstí a může si pro sekundární prvek zajistit kus pravého umění a má k tomu dost vlastní disciplíny, aby ho neudusil. Když je tato podmínka splněna, nelze nic namítat proti tomu, když jeden prostředek splňuje pouhou funkci lešení, zatím co druhý je těžištěm díla, tzn. že není nutné žádat rovnováhu mezi použitými prostředky. Tímto způsobem můžeme najít formy, v nichž jeden prostředek natolik převažuje, že vlastně ani nechceme hovořit o díle dvou prostředků.

Nikdy tedy umělci neinklinovali k tomu, aby svá díla stavěli na více než jednom prostředku – to je důležitý výsledek. Jedině aby si obstarali základní lešení, které vlastním materiálem nelze nebo alespoň ne tak dobře postavit, využívají nuceně nebo jako výpomoc tento cizí instrument a s ním pracujícího „kolegu“. To je dějinami ověřený empirický fakt. Lze jej vysvětlit z podstaty uměleckého díla a umělecké tvorby? Co hovoří proti dílu stvořenému z více prostředků? Abychom odpověděli, musíme se vrátit zpět k tomu, co bylo řečeno na počátku: prezentovat a zpracovat motiv, který v sobě zahrnuje oblast několika uměleckých prostředků, nelze v jednom jediném homogenním světě, nýbrž pouze při současném zachycení různých „materiálových světů“, např. světa očí nebo uší, a spojení mezi nimi nastane nikoliv již na elementárním

10) Tento odstavec napsal Arnheim nově pro publikovanou verzi, takže ho zde plně reprodukuje. Překlad sleduje anglickou verzi, která se od starší italské podstatně neliší. „Ve složených dílech se zdají různé prostředky tvořit hierarchie, stejně jako umělci, kteří je používají. Dramatická tvorba starověku to znázorňuje velmi dobře. V ní dominuje slovo básníka, avšak je doplňováno děním na jevišti, které poskytuje celkový obrys dramatických událostí a hudbu. Jiný příklad znázorňuje středověká katedrála, u které je architektonická struktura obohacena malbami a sochami. Přidáme-li k tomu přítomnost a zúčastněnost divadelního publika, resp. náboženské obce, máme umění jako všezahrnující rituál, na rozdíl od izolovaného uměleckého díla na pozdním stupni civilizace. Jak jsme se již zmínili, inklinují tyto hierarchické produkce k tomu, nebýt dílem jedné, nýbrž více osob. A aby taková spolupráce měla skutečný úspěch, předpokládá pravděpodobně také duchovní společenství, tedy obecněji: existenci kultu. Na druhé straně však jednotlivý umělec má sklon k tomu, vystihnout svět pouze jediným prostředkem.“

Kooperace různých umělců pomáhá překonávat diskrpanci rozdílných médií vnímání. Každý umělec se může omezit na jeden jediný smyslový svět. Celkové dílo se pochopitelně může projevit jako nesouvislé, zejména když žádný prostředek nepřebírá rozhodným způsobem vedení a místo toho existuje přibližná rovnováha dvou nebo více prostředků. Tak je tomu např. u určitých písní. Stejně jako opera je píseň v podstatě hudební útvar. Jestliže však zhudebněná báseň strhuje s úspěchem pozornost na sebe, zdá se vyrovnání mezi hudbou a poezií nejisté. Taková rivalita prostředků může posluchači bránit, aby se takovému dílu vskutku oddal: nedostane se za hranici radosti z formální fascinace, která vychází ze souznění podobného a přítom cizího.“

stupni smyslového vnímání, nýbrž teprve na vyšším stupni. Jsme-li ovšem přesvědčeni, že jednota, vztahy a podstata uměleckého díla se vytvářejí a jsou vnímány především v této nejnižší nejsmyslovější sféře, budeme pochybovat, zda se na takto rozpolceném základě dá zbudovat velké dílo. I když nechceme – aby byl odstraněn rozpor mezi prezentací a zpracováním – vidět toto složené dílo jako dílo jediného člověka, nýbrž vidět ho jako vzniklé teprve ze spolupůsobení více tvůrců, tak to je už samo o sobě povážlivá vlastnost pro umělecké dílo – neboť rozpor v díle samotném, a tedy pro publikum, zůstává. Pro umělecký požitek platí stejně jako pro tvorbu umění, že základní síly vyvěrají z vlastností a vztahů v sobě uzavřeného smyslového světa a že spojení na vyšších stupních nemůže vyrovnat neslučitelnost prvků na nejnižším a nejdůležitějším stupni.

Tím naprosto nechceme mluvit proti malým, snadno přehledným útvarům, jež jsou bez nároku na to nejvyšší ocenění a ve kterých se tu i tam setkávají umění jako rovnoprávní účastníci: např. proti dobré písni, kde tóny umožňují přímé vnímání slovem popsaného citu a kde slovo tento ozvučený cit činí předmětnějším a myšlenkově bohatším. Je dokonce velmi přitažlivá, tato kolísavá rovnováha, která na základě půvabného a nerozhodnutého soutěžení hudby a básně o přízeň posluchače má v sobě cosi skvělého. Ale právě toto soutěžení umění brání konzumentovi v tom posledním nutném odevzdání se kompozici a básni: jakási od vlastního obsahu díla lehce distancovaná radost ze souznění podobného, a přitom cizího drží ho v blízkosti té formálnosti, která umělci brání ho zcela ovládnout.

Musí být zcela jasné, že se zde pohybujeme v oblasti malých šťastných případů, a ne v jakémsi nadumění, pramenícím ze spolupůsobení umění s jiným uměním a směřujícím k nejvyššímu a nanejvýš žádoucímu. Nacházíme se na tenké hranici podobnosti a různosti, a ne před mohutnou syntézou.

Možné výhody filmového dialogu

Již na základě těchto zjištění musíme přistoupit k mluvenému filmu s chladem a zdrženlivostí, která se velmi liší od radosti z pokroku a hrlosti, s jakou ho mnozí vidí. Hned poznáváme, že se nejedná o vystupňování a obohacení umění, které v době své němosti bylo neúplné, znetvořené, primitivní, nýbrž o sestup z čistého, elementárního a jednotného základního materiálu k vedlejšímu a omezení požadujícímu meznímu případu nebo o taktéž vedlejší doplněk uměleckou formou, která také ve své podstatě zůstává nezměněna a trvajíc na jednom prostředku obrazu jako technicky účelném lešení, které je nutno nazývat spíše pouhou oporou než skutečnou částí uměleckého díla.

Ještě méně podstatné než libreto opery by bylo toto naposled zmíněné doplňování, protože totiž v případě opery, jak jsme už říkali, bylo teprve s použitím libreta možné ovládnout zcela nové a obrovské oblasti hudbou, což zakládá vznik hudebního dramatu, dramatické hudby; zatímco u filmu dialog v žádném případě neotevírá cestu k novému druhu děl, nýbrž v nejlepším případě starý druh zdokonaluje, jak už vyplývá z toho, že dialogy němeého filmu, tzv. mezititulky, nebyly prvotně zřízenou kostrou, která musela být předložena, aby obrazy na ni byly navrženy, nýbrž pouze dodatečně přidaným prostředkem objasnění v obraze zamýšleného a stvořeného díla. Ale zatím není jisté,

zda filmovému dialogu připadne jen tento skromný úkol, neboť co je užitečné pro operu, může pro film být škodlivé.

Bude skutečný umělec – to znamená ten, který je veden bezpečným citem pro specifické požadavky svého zobrazovacího materiálu – sváděn k tomu, aby proměnil dialogové libreto v obrazy, místo aby přímo tvořil v obrazech? Výhody dramatického slova jako uměleckého prostředku jsou samy o sobě velké: označují jev ostrostí pojmu; jeho zaznění podporuje důrazně látkovost a prezentnost zobrazeného děje, zmnožuje prostředky herce o to nejdůležitější a nejbohatší – ale právě tyto pěkné vlastnosti slova samy o sobě nemohou našemu umělci uçarovat, neboť právě to, že jim odolá, patří ke svébytnosti toho, jenž tvoří v obrazech. Oproti tomu by se mu mohlo líbit nalézt technický pomocný prostředek, který by objasňoval smysl obrazů, uspořil namáhavé a násilné okliky a otevřel novou tematickou oblast.

Skutečně hovoří pro dialog to, že dovoluje rozředení vnějšího a především i vnitřního jednání. Spletitá intrika, složitý duševní stav se nedají vůbec vyjádřit obrazem anebo jen velmi komplikovaným a na umělé okliky odkázaným způsobem, zatímco několik slov zprostředkuje stav věci bezprostředně, rychle a přitom většinou ostřeji a jednoznačněji. Skutečně přinesl mluvený film pro dramaturgickou práci značnou úlevu, kterou jsme si pro němý film mohli zajišťovat jen v nepatrné míře používáním mezititulků. Mnozí definovali dialog jako pomocný prostředek, aby v rámci omezené délky filmu byly uspořeny čas, místo a energie a aby síly obrazového zpracování byly vyhrazeny podstatným scénám děje. Avšak brzy se budeme muset ptát, nakolik tak různorodé děje, jak je vyvinula slovesná umění na jevišti a v románu, jsou vůbec na filmovém plátně namístě.

Odmyslíme-li si umělecká hlediska, chápeme dobře, proč široké publikum přijalo mluvený film velkým potleskem. Toto publikum nechce nic víc, než pokud možno se zúčastnit vzrušujícího děje co nejbezprostředněji. Nejlepším prostředkem pro to je však směs viditelného děje s dialogem, která všechny vnější děje názorně představuje oku, zatímco zároveň předává názory, mínění a pocity osob nejpřirozenějším a nejpřímějším způsobem, totiž slovem, a smyslová přítomnost děje je přitom zněním hlasů a zvuků značně obohacena. Že se oba prostředky navzájem omezují, upozoruje publikum teprve, když ve prospěch obrazu příliš omezený dialog činí děj těžko pochopitelný nebo když dialogem vynucená chudost vnějšího děje způsobuje, že film se stává „nudným“.

Dialog omezuje svět filmu

Zdá se, že vzor opery doporučuje a ospravedlňuje beze všeho používání libreta. Přesto se nesmí srovnávat zvukové a obrazové umění ve svém poměru ke slovu příliš ukvapeně. Podstatou dramatického dialogu je, že omezuje umělecké dílo zcela na jednajícího a pojednávaného člověka. To se u hudby naprosto hodí, neboť ona tvoří operu právě proto, aby pro sebe vydobyla ztvárnění dramatického člověka. Oproti tomu obraz zahrnuje člověka i beze slov mezi své předměty. Zde však člověk nezaujímá onu bezpodmínečně vládnoucí pozici jako na jevišti. V některých dílech malířů sice stojí v popředí, obrovitý před prázdným nebo zbytečnostími naplněným pozadím. Avšak většinou jej vidíme začleněného do okolí, které jemu a kterému on dodává význam,

a znázorněného jako část stvoření, ze kterého může být vyňat jen uměle. Četné postavy Rembrandtovy vůbec nežijí bez toho obrovského šerosvitu, který je obklopuje. I pohyblivému obrazu byl lidmi oživený svět bližší než člověk vytržený ze světa. A proto mu muselo být dialogem vynucené omezení na člověka nesnesitelné. Dějiště dramatického dialogu je lidská duše, jeho jediný optický doplněk lidské tělo, řízené vnímáním, citem, vůlí a myšlenkami. Okolí je – jevištně – přípustné jako pozadí, tak jako v dialogu se duše příležitostně vyjadřuje poukazováním na vnější svět; ale přeložení těžiště na člověka je vynucené a tím je zničeno podstatné a právě světovému názoru našich dní tak důvěrně známé chování obrazu. Ne v poslední řadě to byla právě tato výrazová možnost, která ospravedlnila existenci filmu vedle divadla.¹¹⁾

Dialog ochromuje viditelný děj

Ale nejen toto působení dialogu – které omezuje film na pouhé dramatické portrétní umění, nýbrž i on sám překáží pohyblivému obrazu v rozvíjení jeho výrazu. Němý film zavrhoval obraz mluvícího člověka, ať už zaujímal ve skutečném životě jakkoli velký prostor, a to tím radikálněji, čím větší cenu film měl. Postavy se vyjadřovaly pohybem svých údů a svého obličej, byly charakterizovány svou velikostí, svým místem v obraze, osvětlením a konečně obsahem obrazu a děje; optický komplement mluvení a monotónní pohyby úst vyjadřovaly výraz jen chabě, a proto činnost mluvení mohla onu výrazově bohatou pantomimu jen přibrzďovat.¹²⁾

Ačkoliv pohyblivý obraz vlastní dimenzi časového průběhu, měla v něm řeč právě tak málo místa jako v nehybném, neboť výrazové prostředky filmu byly stejného druhu jako v malířství. Právě eliminací činnosti mluvení vypracoval němý film stylizující zkratku dramatických situací. Spojení a rozdělení, vítězství a porážka, spřátelení a zneprátení, to vše nacházelo ve vteřinových gestech a postojích šťastné vyjádření, v pouhém pozvednutí hlavy nebo paže, v pouhém klesnutí jednoho člověka před druhým. Z toho se vyvinula filmu velmi odpovídající forma vyprávění bohatého na jednoduché děje, a právě ji musel mluvený film nahradit formou jevištního dramatu, omezeného vnějším,

11) V publikovaných verzích pokračuje na tomto místě text takto: „Samozřejmě ukazoval i němý film herce často v detailu. Avšak co je důležitější, stvořil spojení němých lidí a němých věcí, stejně jako blízkých (slyšitelných) osob a oněch vzdálenějších (neslyšitelných). V povšechném mlčení obrazu mohly střepy rozbité vázy stejně dobře »mluvit« jako představitel ke svému sousedovi a člověk blížící se po silnici a viditelný na obzoru jen jako tečka »hovořil« stejně jako někdo v detailu. Tato stejnorodost, která je divadlu naprosto cizí, naproti tomu malířství velmi blízká, je mluveným filmem narušena: vybavil herce řečí, a od té doby, co ji může používat, je všechno ostatní zatlačeno do pozadí. Existuje hranice viditelného výrazu, který lze vydolovat z lidské postavy, zejména když obraz má doprovázet dialog. Čistá pantomima zná tři cesty, jak tato omezení překonávat. Může se odříci vyprávění historek a místo toho nabídnout absolutní pohyb těla, tzn. tanec. Zde se lidské tělo stává nástrojem pro melodické a harmonické formy, které jsou pantomimě nadřazené, jako je hudba nadřazená (hypotetickému) umění přírodních zvuků. Za druhé může pantomima přijmout řešení němému filmu, totiž stát se součástí tohoto bohatšího pohybového světa. A konečně může být podřízena dramatické řeči jako v divadle. Ale pro pantomimu mluveného filmu jsou všechna tři řešení nedostupná: nemůže být tancem, protože tanec nepotřebuje řeč a možná ani nestrpí, nemůže se ponořit do obrovského *Orbis pictus* němému filmu na základě své vázanosti na lidskou postavu a nemůže se stát služkou řeči, aniž by se vzdala sebe samé.“

12) V publikovaných verzích na tomto místě následuje věta: „Pohyby úst demonstrují přesvědčivě, že činnost mluvení nutí herce do monotónního, bezvýznamného a často směšného chování.“

avšak psychologicky prohloubeným jednáním. Pro obraz to znamená náhradu opticky vydatně jednajícího člověka jiným opticky nevydatně mluvícím. Dialog tedy nejen vyřezává obraz člověka z obrazu jeho světa, ale nechává ustrnout i samotný výraz lidského obrazu. I tato druhá námitka neplatí jen pro operu. Ta má jediné přání, aby se jednající člověk vyjadřoval hudbou. Jí nezáleží na útvárné síle pohyblivého obrazu, který akceptuje pouze jako těžko postradatelný podklad. Ve prospěch velkolepě rozvinutých árií nechá jevištní akci bez ostychu ustrnout až na takovém stupni, který je nejen pro přednes dialogu libreta úplně dostačující, ale dokonce – jak ví každý návštěvník opery – je uzpůsoben tak, aby čas určený slovu vyměřil hojnou měrou.¹³⁾

Poslední roztržky s němým filmem¹⁴⁾

Prokázalo se tedy, že dialog není vhodným prostředkem k rozvíjení obrazu na filmovém plátně, nýbrž že ho spíše omezuje a brzdí. Mezititulky němého filmu znamenaly rušivé vstupy do obrazu a rozkládaly přirozenou současnost v znázornění mluvícího i mluveného do umělého „po sobě“. Alespoň však nezasahovaly rušivě do samotné scény a pro původní koncepci filmu měly tak malý význam, že mnohem méně sváděly k divadelním, nefilmovým látkám a zobrazením. Protože byly vždy považovány za podřízený pomocný prostředek, nebylo tak snadné jim za cenu potlačení němého děje obstatat vydatnější úlohu a protože byly optického rázu a částí obrazu odvíjejícího se na plátně, tak se na druhé straně absurdita jejich pouze příležitostného objevování neprojevovala tak rušivě. Zcela nezávisle na tom je však špatné chtít mluvený film hodnotit tím, že jej srovnáváme s němým filmem doplňovaným mezititulkovým dialogem, neboť tento nebyl vůbec vlastní a konečnou formou filmového uměleckého díla, nýbrž pouze nedokonalou a prozatímní formou, která se ještě neodpoutala od tradice divadla a nedokázala se dosud odtrhnout od realistického znázorňování lidského života prostřednictvím děje a dialogu směrem k stylizované a filmu více odpovídající formě, která slovo již nepotřebuje. Ti nejlepší z tehdejších filmařů již ukázali několik příkladů, jak se mezititulky mohou omezit nebo zcela potlačit. Nedokazovali to tím, že to, co jinak bylo řečeno slovy, vyjadřovali komplikovanými a násilnými oklikami obrazem, nýbrž tím, že předem volili látky a formy, které smysl i děj nechaly zcela nenásilně vyplynout z vnímání věcí a dějů. Dostali se tak ke znázornění jednoduchých a základních lidských situací, k širokému záběru okolního světa jako doplňujícího charakterizujícího prvku, ke znázornění duševna a myšlenky gestem, postojem a obrazovým ztvárněním, zkrátka k látkám a názorům, které se podobaly malířství. S touto vlastní formou filmového umění, která se realizovala pouze v náznacích, musíme porovnávat dialogový film, chceme-li dojít ke správnému úsudku, a ne s těmi provizorními, nečistými pokusy

13) V publikovaných verzích následuje na tomto místě ještě věta: „Takže co filmu škodí, opeře neškodí.“

14) Před začátkem této kapitoly končí anglická verze. Tyto a další podtitulky byly přeloženy a umístěny podle úplné italské verze. Anglická verze zahrnuje ještě tři závěrečné odstavce: „Když se po diskusi o teoretických potížích, které stojí v cestě mluvenému filmu rozhlédneme, zda v praxi filmová produkce vypracovala uspokojivé řešení, tak najdeme svou diagnózu potvrzenou. Dnešní průměrný film se snaží, vizuálně chudé scény plné dialogů spojit se zcela rozdílným tradičním stylem bohatého němého děje. V porovnání s epochou němého filmu je značný pokles uměleckých výkonů, v průměrném filmu stejně jako ve špičkových produkcích – trend, který nemůže být zapříčiněn rostoucí industrializací.“ (Oba poslední odstavce odpovídají německé verzi.)

mladé umělecké formy, kterou bychom mohli porovnávat s omyly malířské alegorie, což svého času kritizoval už Lessing. Stačí také jeden pohled na malířství, aby se vyvrátil názor, že příchodem slova se film mohl stát nástrojem náročnějších, vyšších i čtnejších úkolů. Ne každé umění musí dospět k duchovnu myšlenkového pojmu. I výtvarná umění – a film k nim patří – mají svůj způsob, jak uvést skutečnost ve formuli pravdy, a kdyby nám právě výtvarná umění nestavěla před oči to obecné, přetvořené v živoucí výtvar, pak by nám pojem jen stěží dokázal objasnit svůj význam. Mají-li se přesto pojem a názor spojit ve stejném díle, pak to bude možné opět jen příležitostně v rozsahu drobných šťastných případů, totiž když obě umění půjdou na jedné i druhé straně hranice, která je dělí, krátký úsek cesty vedle sebe. Navíc by k tomu musel přispět básník, který by napsal úsporný a jednoduchý dialog, jenž by naší schopnosti vnímat ponechal ještě jakýsi prostor pro doplňky z jiného materiálu a který by v popisování viditelného byl tak zdrženlivý, aby pro tyto doplňky zbyly ještě nějaké úkoly. Musel by se najít také umělec obrazu, který by byl ochoten použít z celé širé svých předmětů a prostředků jen onen skromný díl, který je použitelný pro obrazové znázornění mluvící osoby. Ke zdaru takového díla by bylo zapotřebí značných obětí, anebo také skromnosti, která u jednotlivého umělce může náhodně být zcela přirozená, ale kterou nemůžeme požadovat jako obecný princip; a při tom by byly oběti mnohem větší, než jsou například nutné při spolupráci básníka a hudebníka při kompozici písně. Neboť v případě písně jsou tyto oběti, snad je možno říci, pouze kvantitativní, tím, že je žádána vlastně pouze určitá lehkost a jednoduchost, nutná k tomu, aby se text neutápěl v hudbě, respektive aby slova nevyžadovala tolik pozornosti, že by jí pak už nezbývalo dost pro hudbu. V případě spojení obrazu a slova jsme museli konstatovat jak překrývání kompetencí, kterému se dá zabránit především umělým omezením dialogu, tak také neslučitelnost některých možností obrazu s možnostmi dialogu, takže se pak musí omezovat obraz. V zásadě existuje jak pro pohyblivý obraz, tak i pro dramatický dialog jediný materiál, ve kterém se mohou spojit, aniž by utrpěly deformace, a to je hudba (opera, píseň, hudbou doprovázený němý film a tanec). Neboť hudba nezobrazuje, ani nepracuje s pojmy, a proto může ponechávat prostředku, ke kterému se přidružuje, když ne jeho plnou kvantitativní, tak přinejmenším kvalitativní svobodu.

Mluvený film bude vždy jen druhořadým žánrem¹⁵⁾

Je tedy mluvený film vůbec umělecky možný? Je možný jako jednotlivý příležitostný případ, avšak s takovými oběti, které od zúčastněných umělců nemůžeme požadovat, a ve formě, o které si myslíme, že bychom ji měli – i když je uskutečnitelná technicky nejlépe prostředky filmu – nazývat raději mezní formou divadla, které je přece vždy spojení obrazu a slova, než filmem, ke kterému je mluvený dialog přidáván jako zcela nový a cizí prvek. V jednotlivém případě by mluvený film snad mohl přinést krásné hodnoty, ale jako všeobecný umělecký princip je jen okrajový a nepodstatný. A pro

15) Tento úsek je pro italskou verzi velmi rozšířen a změněn, takže ho zde v překladu přinášíme celý: „Je tedy mluvící film vůbec možný? My jsme si uvědomili skutečnost, že dialog nutí viditelný děj k tomu, aby mluvícího člověka postavil do popředí, dále, že nechává pantomimu ustrnout a deformuje ji. Proto se nám zdá být podivné, že by filmový žánr měl být vhodným druhem umění, ve kterém spočívá viditelný děj na sporém dialogu. Musíme vyčkat, zda nebude vydatnější film, ve kterém si obrazy

poměr obou umění v něm spojených je asi tak důležitý a charakteristický, jako občasně zatmění Slunce pro poměr mezi Sluncem a Měsícem.

Dokumentace vítězí nad uměním

Technické vynálezy mechanického záznamu obrazu a zvuku mohou - nehledě na jejich sociální význam - být pro lidstvo užitečné ve dvou zcela rozdílných oblastech. Jednak mohou sloužit k věrnému zachycení přírodou nebo člověkem způsobených jevů a v této funkci vycházejí vstřícně prastaré touze lidstva, která zejména v posledních stoletích zesílila rozvojem exaktních přírodních věd; jednak mohou zmnožit výrazové možnosti umění tím, že odhalují nádherný plný naturalismus mechanicky přesného znázornění a dovolují rychlé střídání jak místa pro zrak, tak i pro sluch a také místa, odkud je divák či posluchač vnímá.

Pro svůj „dokumentární“ účel jsou tyto prostředky vhodné ještě více, když k černobílému plochému obrazu přibývají barvy, plastičnost a zvuk nebo když ke zvuku přistupují obrazy. Co se však týká umění, vidíme např. jak na jedné straně technický záznam barvy umocňuje výrazové prostředky, na druhé straně však zesiluje mechanickou závislost znázorněného na původním obrazu a tím omezuje umělcovu svobodu. O rušivém vlivu zvuku na obrazové umění jsme již hovořili. Obráceně však příchod televizního obrazu ničí tvůrčí možnosti rozhlasu - zvuku bez obrazu.

Dokumentární a umělecký úmysl vedou k částečně rozdílnému hodnocení a využití prostředků. V určitých mezích pomáhá umění mechanická věrnost a mechanická věrnosti zase umění. Mezi oběma však také může vznikat nepřátelství. Epocha bohatší

a mluvené slovo udrží rovnováhu, takže pantomima, která je dost bohatá, aby uspokojovala oko, je doplněna dialogem, který nesmí být příliš dlouhý, aby nerozbil viditelný děj, ale přesto natolik rozvinutý, aby spolu s obrazy tvořil obsažné dílo. V obecném i teoretickém smyslu zde nelze říci nic jiného, než citovat výsledek našeho výzkumu, podle kterého spojení více prostředků v jednom uměleckém díle se neodehrává na základě rovnováhy prostředků, nýbrž na jakémsi hierarchicky uspořádaném žebříčku, na kterém jeden z prostředků dominuje. Na příkladu různých druhů písní jsme zdůraznili, že i když celé dílo směřuje k rovnováze konkurenčních prostředků, lze mezi nimi zjistit kolísání.

Podmínky, které charakterizují dialogový film, se liší od podmínek písně a muselo by se empiricky zjistit, zda by se v ojedinělém případě nemohlo dvěma umělcům podařit vytvoření takového harmonické rovnováhy. Musí nám však být jasné, že i v tomto případě bychom neměli co dělat s novým důležitým a plodným druhem umění: např. slavným »zdokonalením němého filmu«, nýbrž že se jedná o příležitostný mezitvar na hranici mezi kinem a divadlem, který se nedá uskutečnit bez závažných ztrát na obou stranách. Taková forma by se také lépe definovala jako mezní případ divadla, protože divadlo je vždy spojení obrazu a dialogu, zatímco u filmu je dialog připojen k umění pohyblivého obrazu jako zcela nový a cizí prvek - a tuto klasifikaci lze doporučit, i když tento nový typ činohry by se dal realizovat pouze prostředky filmu. (Platí výlučně estetický charakter předloženého díla a ne technický způsob výroby.)

Nedá se upřít, že současná filmová produkce nám poskytuje velmi málo symptomů pro vznik takto přesvědčivých příkladů. Tato produkce se zoufale pokouší vytvořit osvěžující celek tím, že scény, které v dialogu jsou vysoce vyvinuté a opticky chabé, spojuje s vložkami, které mají bohatý vnější děj ve zcela rozdílném slohu němého filmu. V porovnání s epochou němého filmu se kromě toho potvrzuje markantní pokles umělecké kvality, jak v průměrné produkci, tak i na úrovni »lepších« filmů, který jistě nevyplývá výlučně z narůstající industrializace filmu.

Konečně, kdyby se tu a tam podařilo vytvořit uspokojivá umělecká díla uvedeného typu, tak by to nemělo pro vztah zúčastněných umění, tzn. filmu a divadla, větší význam, než jaký může mít občasně zatmění Slunce pro vztah mezi Sluncem a Měsícem.

na umělecké snahy mohla velmi dobře zachránit a rozvíjet nové prostředky umění, i když se zároveň mechanické zobrazování zdokonalovalo: byla by mohla zachovat němý film vedle zvukového, umění rozhlasové hry vedle televize. Bohužel jsme k tomu neměli ani dost přirozeného pudu ani pochopení. Používáním estetické teorie, která si ce vznikla ve starověku, ale teprve v době chudé na umění se stala pohromou, si myslíme, že rozmnožujeme umění, když zdokonalujeme napodobování.¹⁶⁾ Tak vítězí mechanický prostředek nad tvůrčím člověkem. Ve filmu se začalo umění obrazu obohacovat způsobem, po kterém lidstvo odjakživa toužilo. Připojení slova muselo tento vývoj zničit. Lidé tomu nechtěli věřit, chtěli to vydobyté zachránit, ale nevzdávat se nového. Pokoušeli se napravit vzniklou situaci „dávkováním“, ale síla působící v samotných prostředcích nechala silněji než lidská vůle velmi rychle obraz ustrnout v pozici doprovodného slova a tlačila ztvárnění do nejčistší formy, která se dala realizovat nabízenými prostředky: k divadlu; tím si vynutila návrat k tomu, co lidstvo již dávno vydobylo, protože se již samo vracelo od nových prostředků ke starým.

U rozhlasové hry bychom maximálně mohli tvrdit, že se udržuje z nutnosti, protože čisté slovo se nedá oddělit od rozbíjecího obrazu. Lidská přirozenost se prý brání oddělování optických prvků od akustických, které tolik odporuje naší zkušenosti světa. V obráceném případě, totiž při rozbití obrazu slovem, se nám taková námitka nezdá závažná, protože, jak již bylo řečeno, němý film se ve svých vlastních a nejlepších formách vzdálil natolik od zobrazování obyčejného lidského chování ke stylizované optické řeči, že – jako při tanci – potřeba doplňovat dění dialogem již ani nemohla vzniknout, protože vůbec nebyla možnost takovou potřebu uspokojit. Jak tanec, tak němý film ostatně splácel svou doprovodnou hudbou svůj dluh uchu. (Jestliže by přesto měl mít oprávnění takový názor, pak nedělitelnost optického a akustického světa samozřejmě ještě nehovoří pro mluvený film, nýbrž pouze proti rozhlasové hře a proti němému filmu.)

Mnohého může překvapit, že lidé, přinejmenším v této chvíli, pracují v masové produkci podle principu, který oproti možným čistým formám reprezentuje takovéto silné umělecké ochuzení ve prospěch syrového iluzorního spektaklu. Avšak může to vůbec udivit u takového lidského rodu, který se dnes ve všech důležitých oblastech odchyluje od svého podstatného úkolu, totiž uskutečňování myšlenky lidskosti, a který proto žije v naprostém neskutečnu? Nebyl by opak ještě mnohem překvapivější, protože nelogický?¹⁷⁾ Jediná útěcha, kterou můžeme vydobýt z uvedeného příkladu dobrovolného zřeknutí se bohatství ve prospěch chudoby, je poznatek, že v lidském konání jsou aktivní síly, které, silněji než naše nepochopení, natrvalo nestrpí falešnost a polovičatost a donutí nás k čistotě, dobru a pravdivosti.

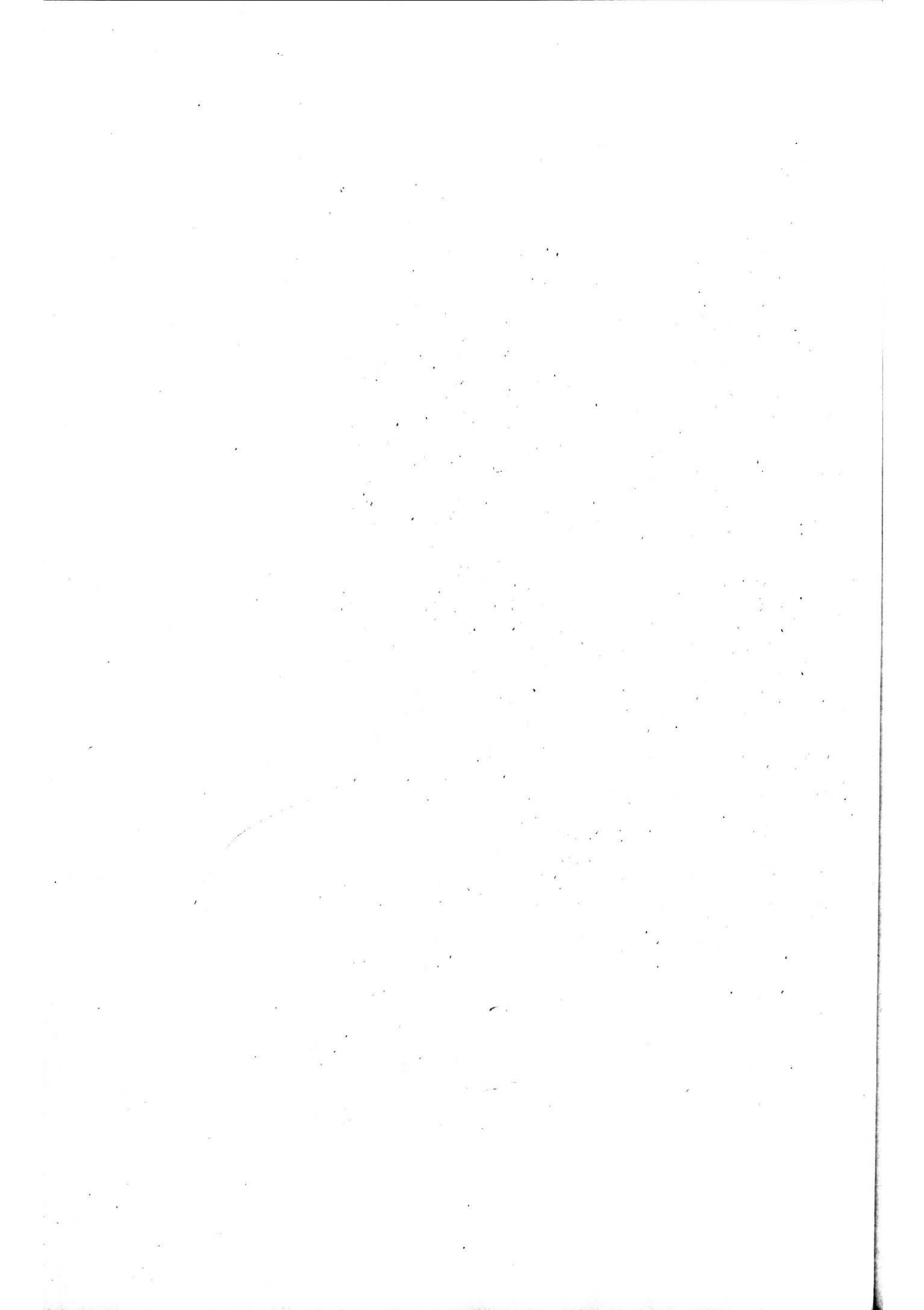
(1938)

P ř e l o ž i l a H e r m i n a M a r x o v á

16) V italské verzi je na tomto místě vsunuta věta: „Z toho vzniká tendence znázorňovací prostředky stále více rozmnožovat – tendence, která nemá nic společného s tou, jež usiluje o tvorbu čistých, komplexních uměleckých děl, jako řecké divadlo nebo středověká katedrála.“

17) V italské verzi je na tomto místě vsunuta věta: „Jedinou útěchu můžeme nalézt ve skutečnosti, že kombinované a »ireálné« formy se neudrží, nýbrž se nezadržitelně vyvinou v čistou formu, i když to bude ta tradiční.“

Překlad studie *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* byl pořízen podle kritické edice originální verze vydané v knize: Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1979. Odtud byl převzat i poznámkový aparát.



Články

DNEŠNÍ UMĚNÍ A FILM

Rudolf Arnheim

Mají-li různé formy umění naší doby společné rysy, pak této pospolitosti dosahují různými cestami, v závislosti na charakteru média. Na první pohled bychom mohli očekávat, že fotografický obraz, technicky určený pro mechanickou reprodukci, se špatně hodí k modernímu umění – což je teoretická věštba, která nicméně nevyplývá z některých novějších prací fotografů a filmových režisérů. Pokusím se nyní pomocí jednoho klíčového pojmu popsat ústřední aspekty dnešního umění a pak jej aplikovat na popis filmu a poukázat tak na různé způsoby, jak fotochemický obraz odpovídá jistým estetickým požadavkům naší doby.

Při hledání nejcharakterističtějšího znaku našeho výtvarného umění poznáváme, že je to pokus osvobodit se od objektivních obrazů, kterými malíři zpodobují fyzickou realitu. V průběhu naší civilizace jsme dospěli k tomu, že používáme obrazy jako nástroje pozorování a uvažování. Máme je zařízené jako vlastní svět, oddělené od světa, který znázorňují, aby mohly mít svou vlastní celistvost a mohly svůj zvláštní styl svobodněji rozvíjet. Nad těmito ctnostmi ale převládá úzkost, vyvolávaná podobnou odloučeností, kterou si náš duch nemůže dovolit, protože jeho vlastní soudržnost s realitou se příliš uvolnila. Za těchto okolností se světla ramp, která oddělují svět zdání od jeho protějšku a rámeček, který chrání obraz před jeho splynutím s okolím, stávají překážkou.

V povšechnějším smyslu stačí již sama podstata poznatelné podobnosti k vyvolání děsivé dichotomie, dokonce i bez jakékoliv explicitní indiference obrazu. Mramorová socha připomíná svět z masa a krve, ale přiznává, že k němu nepatří, což jí v tomto světě odebírá místo. Takové místo může získat jen tehdy, bude-li trvat na tom, že je více než obrazem, a nejradikálnější způsob, jak toto docílit, je zcela se vzdát zobrazování přirozených věcí. A to je přesně to, co moderní umění udělalo. Tím, že se vzdává zobrazování, etabluje se umělecké dílo jasně jako objekt, který má svou vlastní, nezávislou existenci. Ale když je tento radikální krok jednou učiněn, vnucuje se jiný, ještě rozhodnější. Ten spočívá v tom, vzdát se zcela vytváření obrazů. To lze vysvětlit na novějším vývoji malířství. Když se abstraktní malíři zřekli zobrazování přírodních věcí, jejich malby pořád ještě znázorňovaly barevné tvary, které se zdržovaly v obrazovém prostoru, tzn. že stále ještě předstíraly přítomnost něčeho, co zde nebylo. Malířství se pokoušelo o různé léčebné prostředky. Uchýlilo se ke koláži, která zavedla „reálné objekty“ do světa vizuálních iluzí. Vrátilo se zpět k efektům *trompe l'oeil*, které působily nanejvýš nudně. Zdiskreditovalo vytváření obrazů tím, že se opičilo po jeho nejvíce zkomercializovaných produktech. Upevňovalo na svých plátnech vodovodní instalaci. Žádný z těchto pokusů nemá přesvědčivou sílu, pouze jeden, který se zdá být slibný, totiž vazba abstraktního malířství na architekturu. Abstraktní malba se hodí na stěnu víc než se kdy

hodila kterákoliv figurativní malba, vzdává se tím iluze malovaného prostoru a místo toho se stává povrchovou strukturou trojrozměrného kamenného bloku.

V tomto trojrozměrném prostoru fyzické existence, do něž takto malířství prchá, bylo sochařství usídleno již dávno. I tak sochařství cítilo, stejně jako malířství, nutnost zbavit se tohoto vytváření obrazů. Nahrazuje imitující tvar zbytkem průmyslové mašinérie, používá sádrové odlitky a prezentuje reálné objekty jako artefakty. Všechny tyto charakteristické tendence na poli vytváření objektů jsou však zastíněny spektakulárními estetickými úspěchy průmyslového designu. Stroje, mosty, nástroje, chirurgické nástroje prokazují blízký vztah k praktickým potřebám společnosti, který již krásná umění ztratila. Tyto užitečné objekty jsou *bona fide* obyvateli fyzického světa, bez nároků na vytváření obrazů, a přece zrcadlí existenční podmínky moderního člověka s čistotou a intenzitou, kterou lze sotva překonat.

Abychom završili náš krátký přehled, podíváme se na reprodukční umění a zjistíme, že z mimického divadla přes příležitostně vynikající produkce v tradičním stylu vyrašilo málo odnoží, které by toto divadlo mohly kvalifikovat jako živoucí médium. Charakteristické je, že nejvitálnější odvětví bylo epické divadlo Brechtovo, které pohrdavě zavrhovalo iluzionismus ve své řeči, svém způsobu hraní, své scénické výpravě a které své herce nasazovalo jako vypravěče děje a nositele myšlenek. Hudební komedie, ačkoliv se tak liší od epického divadla, vděčí za svůj úspěch také rozehrávání narativních iluzí. Hra grafičnických rytmických pohybů se obrací stejně přímo k publiku jako Brechtovo pedagogické podání. A o moderním tanci možno říci, že svůj vítězný nástup začal tam, kde přestala kostýmová pantomima. Nejdrastičtější pohyb směrem ke skutečné akci, jak se zdá, učinily tzv. happeningy. Ty rozdávají surový materiál děsu, strachu, zvědavosti a podráždění smyslů v situaci, která spojuje herce i diváky k jednomu společnému dobrodružství.

Jestliže jsme znamenání doby vůbec četli správně, byly by výhledy kina zřejmě trudné – ne že by mu scházely možnosti, ale proto, že se zdá, jako by to, co může nabídnout, bylo pravým opakem toho, co je žádáno. Film je ve své podstatě mimický. Jako určitá odnož fotografie vděčí za svou existenci obtisku věcí na povrchu citlivém na světlo. Je to tvůrce obrazu *par excellence* a velká část jeho úspěchu pochází z mechanické věrnosti jeho obrazu. Co má takové médium dělat, když umělost indiferentního obrazu zneklidňuje.

Je ironií, že historici musí vidět film jako pozdní produkt dlouhého vývoje, který začal jako reakce na odpoutání od reality. Film je vnuk renesance. Vrací se ke zrodu přírodovědy, k hledání techniky, kterou by se příroda dala věrohodněji reprodukovat a měřit, zpět ke *camera obscura*, kterou malíři po staletí používali jako vítanou berlu, zpět ke kreslení siluet, které vyvolalo módu objektivního zobrazení krátce předtím, než byla vynalezena fotografie. Pohyblivá fotografie byla pozdním vítězstvím v boji o ovládnutí konkrétní reality.

Ale jsou dvě cesty, jak ztratit kontakt se světem vnímatelných věcí, na které jsou vyladěny naše smysly a city. Můžeme se pohybovat směrem od tohoto světa, abychom našli realitu v abstraktních spekulacích, jak to učinila předrenesanční éra středověku, nebo můžeme tento svět ztratit tím, že pronikneme viditelným povrchem věcí a nalezneme realitu v jejich nitru, jak to dělaly fyzika, chemie a psychologie porenesanční doby. Tak nás zájem o faktickou konkrétnost vedl dále než k povrchu, na který reagují naše oči. Ve stejné době otupilo přesycení obrazy v časopisech a novinách, v kině a televizi naše

reakce na indiskrétnost, ba dokonce na děs z publicistických šotů a Grand Guignolu. Děti dnes vidí slzy tragédie a znetvořená těla každý den.

Kino vyhovělo požadavkům na konkrétnost tím, že fotografii stále více propůjčovalo vzhled skutečnosti. Přidávalo tón i barvu a poslední vývoj fotografie slibuje novou techniku, která přinese nejen pravou trojrozměrnost, nýbrž odstraní i strnulou perspektivu a tím nahradí obraz totální iluzí. Televizní show v přímém přenosu se zbavila časové mezery mezi obrazem a zobrazenou událostí. A podobně jako přešli malíři na velká plátna, aby se oči ponořily do nekonečné hry barev a byly setřeny hranice mezi fikcí a vnějším světem, i kino rozšířilo z podobných důvodů své plátno. Tato otevřenost formy byla doplněna otevřeností obsahu: typus krátkých povídek-epizod již neprezentoval uzavřenou a indiferentní entitu, nýbrž se zdál vynořovat ze skutečného života, pouze aby zanikl v kontinuu všedního dne.

Extrémní pokusy zachytit nenaaranžované a nenacvičené výjevy ze života prostřednictvím skryté kamery byly přijaty s vlažným a přechodným zájmem – jako něco mezi tím, co zahlédne voyeur klíčovou dírkou nebo kolemjdoucí dírou v plotu. Neboť kuriózní paradox v podstatě každého obrazu spočívá v tom, že čím je věrnější, tím více ztrácí nejvyšší funkci obrazu, totiž syntézu a interpretaci toho, co znázorňuje. A tím ztrácí také zajímavost. V tomto smyslu i původní přidružení pohybu ke statickému obrazu byl riskantní krok, protože ohromné obohacení, které získal díky akci v časové dimenzi, bylo zapláceno ztrátou schopnosti zachovat stálý charakter věcí, v bezpečném odstupu od jejich stále proměnlivosti v čase.

Následuje příkladu malířství, film se pak pokusil nalézt léčivý prostředek v abstrakci. Avšak pokusy autorů sahajících od Hanse Richtera, Vikinga Eggelinga až po Oskara Fischingera, Normana McLarena a Lena Lye vyústily převážně do muzejní kolekce úctyhodných kuriozit. To se vzhledem k velkým estetickým možnostem barevných pohyblivých forem může zdát překvapivé. Avšak jelikož je i abstraktní malířství v úpadku, domnívám se, že umělec, jakmile se vzdá vytváření obrazů, nemá už dobrý důvod k tomu, aby se držel dvourozměrné plochy, tedy oné soumračné oblasti mezi vytvářením obrazů a vytvářením objektů. Odtud tedy ten občasný nebo i trvalý útěk malířů k plastice i – jak již řečeno – pokusy učinit malířství trojrozměrným nebo ho připoutat k architektuře.

Tohle film nemůže dokázat. Zdá se, že panuje všeobecné mínění, že film zaznamenal své největší a specificky nejfilmovější úspěchy, když svou interpretaci života získával z autentického realismu. To platilo celou tu dobu od Lumiéra až k Pudovkinovi, Ejzenštejnovi, Robertu Flahertymu a později až k De Sikovi a Zavattinimu. A těžko bych se mohl přit s někým, kdo by tvrdil, že je ochoten celou filmovou produkci několika posledních let dát za poslední dokumentární podmořský film Jacques-Yves Cousteaua *Svět bez slunce*.

Avšak – a to mne přivádí k hlavnímu bodu mé argumentace – Cousteauův film nefascinuje pouze jako rozšíření naší vizuální zkušenosti díky dokumentárnímu předvedení neprobádané oblasti naší země. Tyto maximálně autentické, realistické obrazy odkrývají svět hlubokých tajemství, temnotu, která je přechodně osvětlená zábleskem nepřírodných světél, úplné zrušení vertikálních a horizontálních souřadnic prostoru, na které jsme zvyklí. Prostorová orientace je taktéž převrácena beztlížností živočichů a odlidštěných lidí, vznášejících se nahoru i dolů bez námahy, odnikud se vynořivších a zaničujících v nicotě, stále v pohybu, bez zřejmého účelu a navzájem si zcela lhostejných. Je to ohromující přehlídka skvělých barev a komplikovaných pohybů, nevázaná na vůbec žádné zkušenosti a provedená bez poznatelného užitku pro kohokoliv. Bezpočet mon-

strózních variací obličejů a těl pluje kolem se samozřejmou střízlivostí sledě nebo okouna v hlubokém a pro tento optický vzruch a barevný nepokoj maximálně nepřirozeném tichu, přerušeném pouze zvuky, které nikdo nikdy neslyšel. To, o co tu jde, je – jestliže si dovolíme nepřiliš hezkou slovní hříčku – *nouvelle vague* pod vodou.

Neboť je zřejmé, že to, co nás na tomto dokumentárním filmu zaujalo, je ona maximálně úspěšná, i když jistě ne uvědomělá prezentace toho, co se nejpůsobivější filmy posledních let snažily realizovat, totiž interpretovat strašidelnost viditelného světa autentickými zjevy z tohoto světa. Kino poskytlo svůj nejlepší příspěvek k obecnému trendu, který jsem se pokusil popsat, ne tím, že by se bylo distancovalo od obrazu jako ostatní umění, nýbrž tím, že používá obrazů, aby popsalo realitu jako strašidelnou fikci. Tím se film zmocňuje a interpretuje ten prožitek, před kterým se ostatní vizuální druhy umění snaží prchat a na který jen reagují.

Tím, že kino tuto příležitost vyčerpává, zůstává své podstatě věrné. Vytváří si nové noční můry ze své staré autenticity. Vezměte si jen úchvatný začátek Felliniho *8 1/2*, tu scénu srdečního záchvatu v uzavřeném autě, na kterou ostatní řidiči, tak blízcí a zároveň vzdálení, ve svých skleněných a ocelových obalech, zírají bez jakékoli reakce; vezměte si naprosté ochrnutí pohybu, realisticky ospravedlněné dopravní zácpou v tunelu, a porovnejte toto děsivé tajemství s bezprostředně následujícím útekem duše, který je směšně nešikovný, jako by byl vytvořen v oddělení pro speciální efekty. Oč neskutečnější než domněle fantastická lázeň hrdiny v harému v *8 1/2* jsou roje reportérů, kteří jako komáři pronásledují ovdovělou ženu ve *Sladkém životě*. A jak nezapomenutelná je na druhé straně ta šedivá nicota parní lázně, ve které se kají ubozí filmaři a která vyjasňuje obličej starého kardinála.

Alainu Robbe-Grilletovi se herci bezdůvodně pohybují jako Cousteauovy ryby a dívají se na sebe s podobnou lhostejností. Praktikují duševní nepřítomnost jako způsob žití a stýkají se spolu přes velké (čas)prostory. Svou stříhovou technikou rozbíjejí režiséři *nouvelle vague* relaci času, která je dimenzí děje, a relaci prostoru, která je dimenzí lidského kontaktu, tím, že porušují veškerá pravidla pocházející z oné knihy – a někteří čtenáři uhodnou, kterou knihu myslím. Tato pravidla samozřejmě předpokládají, že filmař chtěl znázornit kontinuitu prostoru a času právě diskontinuitou obrazů.

Rozbití kontinuity času a prostoru je noční můrou, je-li aplikováno na fyzický svět, ale je rozumným řádem v oblasti duše. Lidský duch skutečně ukládá zkušenosti z minulosti jako stopy paměti, a v tomto klenutém skladišti neexistují žádné časové sekvence nebo prostorové vztahy, pouze afinity a asociace, které spočívají na podobnosti nebo kontrastu. Je to tento odlišný, avšak pozitivní řád ducha, který romanopisci a filmoví režiséři několika posledních let prezentují jako novou realitu, zatímco tu starou rozbili. Tím, že setřeli rozdíl mezi tím, co je právě vnímáno, a tím, co se připomíná jen z minulosti, vytvořili novou homogenitu a jednotu zkušenosti, nezávisle na řádu fyzických věcí. Když se v románu Michela Butora *La Modification* neustále prolíná cesta vlakem z Paříže do Říma se sršící sprchou atomizovaných epizod z minulosti, vytváří rozdrobení fyzického času, fyzického prostoru, nový časový sled, nové prostorové kontinuum, totiž kontinuum ducha.

Je to tvorba a čerpání tohoto nového řádu ducha, v jeho nezávislosti na řádu fyzických věcí, které budou – jak věřím – nadále zaměstnávat film, zatímco ostatní vizuální umění budou zkoumat druhou stranu dichotomie – svět fyzických věcí, od kterých se duch zdá být tak příjemně vzdálený.

ILUMINACE

Rudolf Arnheim: Dnešní umění a film

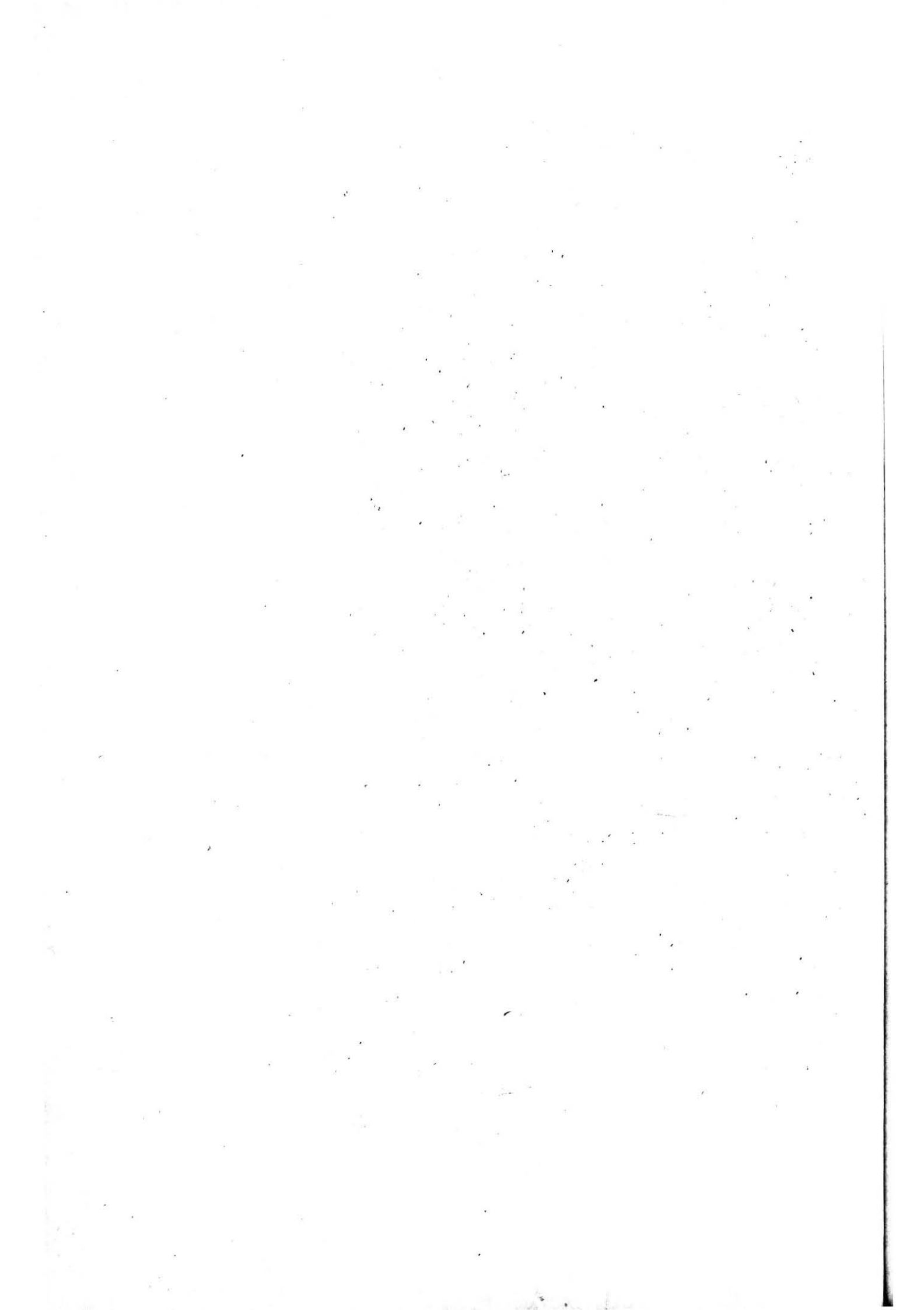
Přeložili Hermina Marxová a Ivan Žáček

Tento příspěvek byl přednesen v roce 1965 na filmovém festivalu v New Yorku. Poprvé byl publikován pod názvem *Art Today and the Film* v časopise „Art Journal“, roč. 25, 1966, č. 3.

Published by permission of the College Art Association, Inc.

Citované filmy:

8 1/2 (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1961), *Sladký život* (La dolce vita; Federico Fellini, 1960), *Svět bez slunce* (Le monde sans soleil; Jacques-Yves Cousteau, 1964).



Edice a materiály

Příběh básníka

*Krátké uvedení do jednoho z filmových snů
Jiřího Voskovce a Jana Wericha*

Leckomu z Pražanů i vzdálenějších se mohlo zastesknout, když v září roku 1935 chyběl v přehledu programů pražských divadel řádek – Osvobozené divadlo dnes večer: ...

Jeho spoluvůrci, autoři i hlavní představitelé opustili jeviště ve Vodičkově ulici, aby se věnovali převážně filmu. Alespoň tak to vešlo ve známost veřejnosti. Důvodů pro odchod Voskovce a Wericha z denodenního divadelního maratónu bylo určitě víc, ale jejich chuť dělat film se zdála tím nej přednější. ¹⁾ Již delší dobu před posledním „funerálně“ slavnostním představením Osvobozených, které se uskutečnilo v nabitém sále karlínského divadla Varieté 17. června 1935, bylo známo, že Voskovec s Werichem pomýšlejí na budoucnost ve světě filmových ateliérů a blyštivého plátna.

Avšak v duchu zamýšlené i veřejně ohlášené projekty na zfilmování exotické komedie Robinson a Pátek stejně jako pečlivě připravovaný scénář k natáčení Dobrého kumpána Golema (podle jejich divadelní hry Golem) zůstaly během jara i léta 1935 v podobě snových představ a nebo ztroskotaly na rozdílných tvůrčích přístupech komické dvojice a ostatních členů předpokládaných filmových štábů. ²⁾ Takže když po prázdninách odjel Jan Werich s Jaroslavem Ježkem v doprovodu Františka Zelenky a Julia Fučíka na Mezinárodní divadelní festival do Moskvy, připravoval osiřelý Voskovec v Praze podmínky pro triumfální vstup dvou klaunů na prkna Stavovského divadla v postavách Všudybuda a Mámení. Ani tento smělý plán na adaptaci Komenského Labyrintu světa a ráje srdce se nedočkal realizace, neboť narazil na zbedněnou hradbu nacionalistických mravokárců, kteří přece nemohli vydat tak důstojnou scénu dvěma „šaškům.“ ³⁾

Po návratu Jana Wericha, poněkud nekriticky nadšeného sovětskou divadelní realitou, se bývalí spolupřincípové začali znovu ohlížet po vlastním divadle, což souviselo s jejich neúspěšnými pokusy na poli filmovém a zároveň se stále sílícím tlakem demokraticky smýšlející kulturní veřejnosti, aby divadlo Osvobozené opět rozdávalo poetický humor a optimismus svému vděčnému publiku. Souhra okolností je zavedla do malinkého sálu Rokoko v samém středu Václavského náměstí. Zde pod hlavičkou Spoutané divadlo uvedli s nevelkým ansámblem hru

1) Další důvody pro „osvobození se od vlastního Osvobozeného“ byly vedle možností točit filmy únava z osmi let prakticky nepřetržité tvůrčí aktivity, zhoršený zdravotní stav Jana Wericha a v neposlední řadě i celková otrávenost obou autorů z afér kolem hry Kat a blázen. Blíže viz např.: Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná... vlastně Potlach*. Praha 1982, s. 48 – 50; Michal Schönberrg, *Osvobozené*. Praha 1992, s. 278 – 279; Igor Inov, *Jak to všechno bylo, pane Werichu?* Praha 1992, s. 107.

2) O chystaném filmu Robinson a Pátek uveřejnil sice zprávu denní tisk (např.: pr., *V+W jako Robinson a Pátek do Afriky*. „České slovo“ 26, 1. 11. 1934, č. 252, s. 5), ale projekt se posléze rozplynul v tichosti. Zato práce na filmu o Golemovi byla již na jaře 1935 ve stadiu konkrétních příprav scénáře, jenže neshody mezi V. a W., režisérem Julienem Duvivierem a spoluproducentem Milošem Havlem se staly příčinou zatmění dalšího z filmových snů Voskovce a Wericha a dokonce vedly až do soudní síně. Blíže viz Michal Schönberrg, c. d., s. 280 – 281, 305.

3) Srov. tamtéž, s. 287 – 289.

Balada z hadrů, jež se měla stát, co do počtu repríz, jejich nejúspěšnějším představením. Hra byla po celou sezónu vyprodaná a nakonec pomohla firmě V+W vrátit se do paláce U Nováků, kde zatím pomalu krachoval Antonín Fencel se svou operetou.

„Neznám než jedno pražské divadlo, ale myslím, že jsem našťěstí hned padl na nejlepší. Je to divadlo Voskovce a Wericha. Viděl jsem tam čtyřikrát jednu hru a příliš se mi líbila, než abych si to mohl nechat pro sebe [...] Vezměte jejich dekorace, kostymy, tance, jejich světla a jejich jazz a zpěvy a vybalte to všechno na pařížském jevišti. Jsem přesvědčen, že je to nádherný importní kousek. Jaká neobyčejná dvojice, z níž jeden nabízí a druhý vnucuje. Není možné definovat jejich styl, ale z jejich divadla odcházíte jako z parní lázně: zmožení a očištění.“⁴⁾ Napsal mimo jiné v týdeníku *Vendémiaire* známý francouzský herec René Lefèvre o svých dojmech z prosincové návštěvy Prahy. Úryvky z jeho článku otiskly v různých překladech začátkem ledna některé české deníky. Lidové noviny přidaly navíc odstavec: „Československá filmová produkce byla doposud dosti bezvýznamná. Znalí jsme pouze filmy Machatého, které však často nevybočovaly z průměru. Viděl jsem *Hej rup!* Voskovce a Wericha. Tento film rozhodně není méně než nadprůměrný. A to mi je milejší. Ale nepůsobí mi to starosti, uvidíme zde brzo tuto dvojici, protože Paříž nemiluje virtuosity, ale zbožňuje *enfants terribles*.“⁵⁾

René Lefèvre se bohužel mýlil. I když Paříž zbožňovala *enfants terribles*, brzo tuto dvojici neviděla. Je ovšem víc než pravděpodobné, že francouzský host byl zasvěcen (jak uvidíme později) do nejčerstvějších filmových plánů Voskovce a Wericha, které podnítila vedle jejich nikdy neutuchající touhy po práci na vlastním filmu i ohromná oblíbenost Osvobozených (toho času Spoutaných) na přelomu let 1935/36.

Tímto novým filmovým snem se stal příběh básníka. Podobně jako před časem i tentokrát se V. a W. pokoušeli adaptovat námět své divadelní hry pro filmový pás. První oficiální zprávu, že „Voskovec, Werich a Mac Frič budou společnými autory nového filmu, s jehož natáčením bude započato na jaře“, přinesl 15. ledna 1936 filmový týdeník *Kinorevue* a týž den i orgán filmové tiskové služby *Pressa*.⁶⁾ Film o dobrodružném životě středověkého francouzského básníka *Françoise Villona* má být zpracován podle hry *Balada z hadrů* uvedené na podzim předešlého roku v Osvobozeném divadle. Natočen bude také ve francouzské verzi. Nic víc první dvě oznámení neprozradila. Kdo bude autorem či spoluautorem scénáře, režisérem, hercem nebo producentem, se nevědělo, ale mnohé se dalo tušit. Po nepatrné zmínce z 18. ledna, že pro nejbližší dobu je provoz barrandovských ateliérů plně zajištěn, protože zde bude kromě řady jiných přikročeno i k natáčení nového filmu *Voskovce a Wericha*,⁷⁾ se na začátku února 1936 objevuje zpráva v Českém filmovém zpravodaji, hovořící o trojici Frič, V. a W., která „vytvoří v kolektivní režii film [...] a Voskovec a Werich vytvoří hlavní úlohy“.⁸⁾

Bylo by chybou po těchto zprávách pokládat realizaci daného filmu za jistou a nevyhnutelnou věc, protože v žádné z nich se zatím nemluvilo o konkrétních smlouvách či dohodách a navíc všechny dosavadní informace měly pouze okrajový význam. Objevovaly se v podružných rubrikách přehledového charakteru. Stále se tedy jednalo jen o filmovou vidinu dvou nadšených komediantů.

První významnější „stopu“ v pátrání po filmovém Villonovi nalezneme v Českém slově z 25. února 1936.⁹⁾ Je zde otištěn rozhovor s francouzským filmovým režisérem *Dominiquem Bernard-Deschamps*em, který přijel do Prahy na pozvání Voskovce a Wericha, aby se spolupodílel na scénáři filmu o Villonovi a režíroval jeho francouzskou verzi. „Jsem nesmírně rád,“ říká *Bernard-Deschamps*, „že budu pracovat s Voskovcem a Werichem, s nimiž jsem si za dva dni doko-

4) Anonym, *Francouzský herec o Voskovci a Werichovi*. „České slovo“ 28, 4. 1. 1936, č. 3, s. 8.

5) M. S., *René Lefèvre o Praze*. „Lidové noviny“ 44, 6. 1. 1936, č. 6, s. 6.

6) „*Kinorevue*“ 2, 1935 – 1936, č. 21, s. 355; „*Pressa*“ 8, 1936, č. 8, s. 1., 15. 1.

7) Anonym, *Co nového v českém filmu*. „Český filmový zpravodaj“ 16, 1936, č. 5, s. 2.

8) Anonym, *Co nového v českém filmu*. Tamtéž, č. 8, s. 2.

9) Anonym, *Film o básníku Villonovi*. „České slovo“ 28, 25. 2. 1936, č. 47, s. 6.

nale porozuměl a se shodl. Máme společné city a myšlenky. Vtip filmu, který připravujeme, nebude spočívat v anachronismech, nýbrž v tom, že oživíme historii, učiníme ji pochopitelnou dnešnímu divákovi a zbavíme ji muzeálnosti. Považuji kinematografickou práci za mnohem těžší než divadelní – ať mi to mí přátelé Voskovec a Werich odpustí – neboť ve filmu je třeba hledat výraz definitivní, jeden nejvýraznější obraz z mnoha, které se dají natočit.“¹⁰⁾ Návštěvu francouzského režiséra zaznamenává téhož dne i večerní České slovo, které dodává: „Deschamps chce osoby dramatu o Villonovi postavit tak, aby připomínaly současnost a při tom vybavovaly charakter minulosti.“¹¹⁾

Na první pohled je zřejmé, že od konce února do první poloviny března 1936 můžeme sledovat nejpodstatnější a nejčetnější zprávy ve věci Villon na plátně. Další rozhovor poskytuje Bernard-Deschamps 2. března časopisu Groš.¹²⁾ Informativní zprávy vycházejí v pražském německém tisku¹³⁾ a vídeňských krajských novinách.¹⁴⁾ Pressa oznamuje 10. března, že do role básníka Villona byl obsazen nám již známý René Lefèvre. Kinorevue den na to referuje o tom, jak Voskovec a Werich „počali definitivně připravovati ke zfilmování villonovský námět, který zpracovali jevištně tak šťastně ve své Baladě z hadrů. Chtějí film natočiti česky a francouzsky, dá se předvídati, že českou verzi bude inscenovati režisér Mac Frič“.¹⁵⁾ O týden později Kinorevue přináší Werichův otevřený dopis filmové cenzuře, který nemá nic společného s villonovským filmem, ale v titulku pod Werichovou fotkou se píše: „Jan Werich, znamenitý autor a komik Spoutaného divadla, v úloze ponocného ve hře Balada z hadrů, která bude patrně v letošním létě zfilmována. Werich s Voskovcem zůstávají po svém vynikajícím filmu *Hej rup!* stále velikou – a snad i jedinou – nadějí českého filmu...“¹⁶⁾

Nadějí českého filmu dvojice V. a W. bezesporu byla, ale filmem o Villonovi ji nenaplnila, protože celý villonovský filmový projekt se už po polovině března 1936, soudě alespoň podle novin a časopisů, vytratil do prázdna. Poslední zmínkou o něm je několik řádek ve Filmových zajímavostech z 6. června 1936: „Bernard-Deschamps, který má režírovat film s Voskovcem a Werichem, natáčí nyní snímek *Paní Bonapartová* [...] dokončil milostné scény Josefíny a Bonaparta v paláci Serbelloni a začne nyní pracovat na výjevech v toskánských lesích.“¹⁷⁾

A tak shrneme-li nakonec všechny víceméně sporé informace zprostředkované tiskem, protože jiné prameny nejsou k dispozici, dojdeme k závěru, že o plánu a přípravách k natočení villonovského příběhu nevíme příliš mnoho. Myšlenka a první představy o něm se zrodily asi během října a listopadu 1935, kdy Voskovec s Werichem chystali premiéru nové divadelní hry. V prosinci, když Prahu navštívil René Lefèvre, mohl tento herec zprostředkovat první kontakty na francouzské spoluproducenty a posléze i na Dominiquea Bernard-Deschampse, jenž se nabídl k režírování francouzské verze filmu. Pro režii české verze byl nejpřípadnějším kandidátem Mac Frič, spolupracující s V. a W. na jejich předchozím dosti úspěšném filmu *Hej rup!* Nejchoulostivější otázkou vzniku filmu byl jako vždy producent. Zpočátku mohla z české strany připadat v úvahu společnost A-B, se kterou vedli Voskovec a Werich již delší čas předběžná jednání o svých budoucích filmových záměrech. Jenomže v důsledku vleklých se rozporů v oblasti finanční i realizační a ustavičných neshod vrcholících soudním sporem o autorská práva k filmu *Golem*, se V. a W. se společností rozešli ve zlém. Jiného producenta pro svůj film Voskovec

10) Tamtéž.

11) Anonym, *Balada z hadrů jako film s francouzským režisérem*. „České slovo“ (večerník) 28, 25. 1. 1936, č. 46, s. 4.

12) V tomto případě se odvolávám na sekundární pramen. Viz Michal S c h o n b e r g, c. d., s. 305.

13) Anonym, *Der Film*. „Prager Tagblatt“ 61, 8. 3. 1936, č. 58, s. 9. Zde se mimochodem objevuje zpráva, že do role Villona byl obsazen R. Lefèvre, o dva dny dříve než v Presse.

14) Viz pozn. 12.

15) Anonym, *Film Voskovce a Wericha*. „Kinorevue“ 2, 1935 – 1936, č. 29, s. 58.

16) Jan W e r i c h, *Milá filmová cenzuro*. „Kinorevue“ 2, 1935 – 1936, č. 30, s. 61 – 63.

17) „Filmové zajímavosti“ 1936, č. 89, s. 1.

s Werichem nesehnali. Proč se tak stalo, není známo. Jak negativní roli v tom sehráli představitelé společnosti A-B, zůstane rovněž nezodpovězenou otázkou.¹⁸⁾

Jediné, co zbylo z filmového snu o Villonovi, jsou kromě několika novinových zpráv a velmi obecných záznamů o koncepci filmu ve slovech režiséra Bernard-Deschamps dvě varianty synopse filmu z autorské dílny V. a W.¹⁹⁾

Je na místě dodat, že ve srovnání s jinými filmovými sny pánů Voskovce a Wericha, s těmi, o kterých cosi víme, to není zas tak málo. Například u témat Robinson a Pátek, Kanon míru či Švejk, která hodlali zfilmovat, zůstáváme stát na začátku cesty před jejich filmovou vizí, jež se rozplývá v nedohlednu. Jinak je tomu u Villona. Dva předkládané texty nám poskytují něco jako výchozí bod pro dobrodružnou výpravu do světa volné fantazie, omezené jen naším subjektivním vnímáním fenoménu V+W. Můžeme je číst jako zcela zvláštní literární útvary. I když nebyly původně určeny pro zveřejnění v tištěné podobě, nesou v sobě originální půvab doby, ve které vznikly, a především brilantní jazykový styl dvojčediného média. V prvním plánu však zůstávají pracovním textem, podkladem pro rozpracování vlastního scénáře filmu a na to nelze zapomínat.

Naše poznámky by mohly pokračovat důkladnějším rozbořem a porovnáváním obou textů mezi sebou a poté i se samotnou hrou Balada z hadrů, z níž tematicky vycházejí. Jistě by bylo zajímavé srovnání a sledování vývoje jednotlivých scén a charakteristik jednajících postav. V té souvislosti se jeví velice spekulativní například fakt, že v prvním kratším textu nenajdeme vůbec postavu básníka Villona, což nabádá k mnoha otázkám i následným vysvětlením. Avšak tyto poznámky si nečiní nárok na vyčerpávající výklad, nýbrž jsou pojaty, jak už stojí v podtitulu, jako krátké uvedení do jednoho z filmových snů Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

V á c l a v K o f r o ň

18) Srov.: Michal S c h o n b e r g , c. d., s. 304 – 305.

19) Oba texty jsou uloženy v literární pozůstalosti Jana Wericha v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze.

Edice a materiály

HEJ, PANE KRÁLI

Jiří Voskovec – Jan Werich

*Král je mrtev...
Ať žije král.*

Celé hlavní město v radostné náladě oslavuje nastolení nového krále. Lid doufá, že mladý král bude průbojnější a spravedlivější než jeho zemřelý otec, že šlápne na přezky hrabivým úředníkům a odstraní inkvisiční tresty. Na tržišti před katedrálou Matky Boží soustřeďuje se celé město. Mimořádná státní událost uvádí všechny do varu. Počestní měšťané se baví s nevěstkami, zapomínajíce na svou důstojnost, zloději vykrádají jejich kapsáře a opilí hráči hulákají. Nejbujnější veselí panuje u boudy komedianta Georgese, který se svojí uměleckou skupinou předvádí ve stínu gotické katedrály pustou středověkou frašku. Purkmistr města sedí ve své kanceláři a vztekle tluče do stolu kusem papíru, který mu přinesl jeho náhončí a zvěd Filip. Papír, který tak rozbouřil krev starého purkmistra, obsahuje vtipný pamflet na jeho pirátské vydírání občanů, okrádání vdov a sirotek o dědictví a nestoudný život. Purkmistr nechá si zavolat městského hejtmana a nařizuje mu, aby původce této písně, komedianta Georgese, zatknu.

Zábava v Georgesově divadélku vyvrcholuje. Georges zpívá pověstný pamflet, který končí výzvou k novému králi: Hej, pane králi, nebuď líný, vem hadry a jdi mezi lid... Obecenstvo uchváčeno pravdivostí písně se připojuje a zpívá s komediantem. Do této nálady přijíždí hejtman s četou vyzbrojené stráže a zatkne Georgese. Obecenstvo se bouří, ale hejtman vyhláškou je upozorňuje, že každý, kdo bude zmíněný pamflet zpívat, bude postaven na pranýř. Obecenstvo se rozchází a biřici rozmetají Georgesovo divadélko tak, že z něho zůstane jenom vyhublý koník a zpěvačka Isabela.

Veliký plechový rohlík vyplňuje celou postranní uličku. Je to návěstní štít pekaře Jehana. Jehan si potrpí na bombastickou reklamu a tento rohlík je tak veliký, že povozy touto uličkou nemohou projížděti a chodci se mu musí uhybat, aby při vichřici, kdy se obrovské těleso dá do pohybu, vyvázli holým životem. Jehan, obtloustlý vdovec, je majitelem dobře prosperujícího pekařství, protože, jak nápis před obchodem napovídá, je dvorním dodavatelem Jeho Veličenstva krále, soudním znalcem a skutečným tajným radou přes věci kvasné. Mimo obchod vlastní pět tlustých dětí, které pro absolutní podobu jsou očíslovány. O tyto děti pečuje služka a hospodyně Marie, dívka asi 20ti letá. V této době, v době státní radosti, prožívá Jehan dobu velkého rozčilení. Chce se ženit. Zaslíben láskou ke krásné Kateřině, bydlící v protějším domě, je schopen každé neprozřetelnosti. Jeho zamilovanost je tak nebezpečná, že ač všichni, kdo Kateřinu znají, vědí, že je to ženská pochybné pověsti, Jehan v ní vidí světici. Jehan zadělává těsto a současně peče pro Kateřinu krásnou bábovku.

Kateřina udržuje styky s pekařem z pouhé ziskuchtivosti. Jako občasná milenka vysokých hodnostářů, mezi něž patří i purkmistr, ráda by zakotvila v pohodlném a blahobytném

přístavu. Jehan se svým dobrým obchodem je pro ni skutečně dobrou partií. Kateřina má však svého skutečného milence, sběhlého klerika, purkmistrova zvěda Filipa, jehož představila Jehanovi jako nevlastního bratra.

Filip přichází ke Kateřině a přináší jí zprávu, že ji purkmistr večer očekává. Kateřina je v rozpacích, co učiniti s Jehanem, který k ní má večer přijít na zasnubní večeři. Filip jí říká, aby si nedělala starost. Všechno již zařídil. Jehan jako člen městské gardy bude dnes na celou noc povolán do služby u pranýře. Skutečně, zatím co Georges je zmrskán a odsouzen na pranýř, přijde pro Jehana stráž a nařizuje mu, aby se odebral do ponocenské služby. Jehan se bouří. Má zadělány plné díže těsta, které začíná kynout, ale rozkaz je rozkaz a musí jít. Je noc. Georges na pranýři musí být hlídán, aby ho lid s ním sympatizující neosvobodil. Tímto strážcem je Jehan. Jehan rozladěn tím, že ho vytrhli z jeho zaměstnání a rovněž proto, že měl navštívit Kateřinu k zasnubní večeři, spílá Georgesovi. Ten mu však nezůstane nic dlužen a vzájemně si nadávají.

Veselá nálada města přenesla se z ulic do krčem. V krčmě U šišky je nabitó. Filip hraje v kostky a prohrává.

Pod rouškou noci přichází tajným vchodem do radnice Kateřina, aby potěšila starého purkmistra. Purkmistr, lakotný a nedůvěřivý dědek, ukrývá peníze do postele. Obává se, aby nebyl okraden. Kateřina to při svém příchodu zahlédne, ale dělá, jako když nic neviděla.

Filip prohrál všechny peníze a na dluh s ním nikdo nechce hrát. Rozhodne se, že půjde za Kateřinou, aby mu nějaké peníze dala. Vloudí se do purkmistrova pokoje a společně s Kateřinou okrade purkmistra o peníze, které si ukryl v posteli. Purkmistr spí a nic netuší.

Nepřátelé na pranýři, Jehan a Georges, se konečně dohodnou, že vlastně proti sobě nic nemají, a když se Jehan dozví, proč jest Georges pranýřován, jeví ochotu ho vysvobodit. Georgesův pamflet se mu líbí a začne nadávat na purkmistra, jaký je to darebák.

Purkmistr má těžký sen, probudí se, a když shledá, že je okraden, v zoufalství vyběhne v noční košili do ulic hledat zloděje. Dostane se k pranýři, kde Jehan ho považuje za blázna a postaví ho místo Georgese na pranýř. Purkmistr protestuje a řve, ale není mu to nic platné. Přivábeni křikem purkmistra, přicházejí lidi a potvrzují Jehanovi jeho omyl. Jehan vidí, že už je pozdě něco napravovat, protože purkmistr mu hrozí vězením, připojí se k lidu a donutí purkmistra, aby zpíval potupný pamflet. Purkmistr zuří, lidé se mu smějí a Jehan s Georgesem odcházejí do hospody U šišky. U šišky se shledávají s Filipem, který přišel s ukradenými penězi, a protože dřívější hráči již odešli, pustí se Filip do hry s Jehanem a Georgesem, kteří ho začnou obírat.

K povykujícímu purkmistrovi přispěchají jiné stráže a s hejtmanem v čele osvobodí ho a na rozkaz purkmistra hledají oba provinilce.

Stráže vniknou do krčmy. Georges a Jehan v posledním okamžiku uprchnou do sklepa, kde se zavrou a chtějí uprchnout malým okénkem do dvora. Stráže po nich střílí. Georges při pokusu o útěk stoupne si na pípu obrovského sudu. Pípa se zlomí a víno začne téct ven. Georges a Jehan chtějí zabránit katastrofě a vytrhnou pípu z jiného sudu, aby díru zacpali. Z druhého sudu však teče také víno. Tak vyrazejíce klín klínem zatopí celý sklep takovým množstvím vína, že v něm plavou. Když se strážím podaří vniknout do sklepa, padnou do vína, zapomenou na poslání a nezřízeně se opijí. Potom s Georgesem a Jehanem v přátelské pohodě za zpěvu písní táhnou na strážnici, kde se loučí. Filip



*Jiří Voskovec a Jan Werich s režisérem Balady z hadrů Jindřichem Honzlem.
Foto: A. Paul*

zatím sebral hordu svých lidí a drancuje obchod pekaře Jehana. Filip rozkrádá Jehanův majetek. Marie sebere děti a uprchne s nimi pryč. Chlebové těsto vykynulo zatím do hrozivých rozměrů. Naplnilo pekárnu a v okamžiku nejpustšího drancování vyrazí dveře z pekárny do bytu a zavalí Filipovu tlupu.

Jehan s Georgesem se vrací domů. Oba jsou opilí. Jehan slibuje Georgesovi skvělé pohoštění. Jaké je jeho překvapení, když nalezne svůj majetek tak zpustošený. Je na mizině, připraven o všechno, ztrácí i naději na získání krásné Kateřiny. Strážce se navrátily do kasáren. Četař úplně opilý, hlásí, že nikoho nechytily. Purkmistr zotavuje se z nočního nachlazení. Dozví se, že Georges i Jehan uprchli i jak se to stalo. Nařizuje hejtmanovi, že je musí přivést živé nebo mrtvé, jinak že bude přeložen.

Tady přestává každá legrace. Jde o čest nejvyšších úředníků i královi. Hejtman brutálním způsobem rozšiřuje purkmistrův rozkaz mezi mužstvem a v čele vyzbrojené setniny táhne ke krámu pekaře Jehana.

Jehan se právě vrátil s Georgesem. Marně hledá děti a Marii. Hejtman přichází a nechá na ně podniknout útok. Jehan a Georges se brání tím, že na hladové biřice házejí z okna bábovky, vánočky a rohlíky. Biřici se vrhnou na pečivo. Hejtman zuří, honí je do útoku na barák. Georges a Jehan pomocí plechového rohlíku, který rozhoupají jako kyvadlo, odrazí útok a uprchnou.

Na útěku setkává se Jehan a Georges s Marií a dětmi, nasednou do člunu a uprchnou z města.

Hejtman zdrcen, sděluje purkmistrovi výsledek tažení proti pekařovi. Purkmistr zuří a za trest ho nechá přeložit do malé pevnosti Halle. Jehan s Georgesem, Marií a dětmi žijí v idylickém zákoutí veselé řeky a zařídili si zde zemský ráj v kapesním vydání. Všechno je tak důmyslně seřízeno a příroda tak podmaněna, že jim pečení holubi skutečně létají na stůl. Marie pečuje o děti. Jediný Jehan má světobol. Nemůže zapomenout na krásnou Kateřinu. Georgesovi se zase líbí Marie a všestranně jí nadbívá. Marie, která již od počátku má ráda Jehana, ač ji vždycky přehlížel, staví se na oko, jako by se jí Georges líbil. Její lest má úspěch. Jehan když to vidí, uvědomí si, že by bez Marie nemohl žít a pronásleduje oba hroznou žárlivostí. Georges vyvodí z těchto událostí ten závěr, že nynější stav malicherných sporů zaviněn je nedostatkem zaměstnání a přemlouvá Jehana, aby se s ním spojil a hrál divadlo. Jehan jako počestný živnostník váhá a nechce se jen tak snížit, ale potom přece podlehne. Všichni odjíždějí do pevnosti Halle.

Hejtman, za trest přeložený do Halle, prožívá horké chvíle, pronásledován zlou ženou za svoji neohrabanost a neschopnost. Hejtmanka těžce nese přeložení z hlavního města do venkovského hnízda a pevnosti.

V hlavním městě v královském zámku se připravuje korunovace mladého krále. Korunovace dle tradice má se odbývat na historickém místě, zvaném Arturovo pole, kde byla svedena nejslavnější vítězná bitva národa. Král k místu korunovace musí projet pevností Halle, která se na tento slavný okamžik pilně připravuje. Městečko se hemží lidmi, kteří sem přišli pro parádu, jiní těžiti z mimořádné události. Jsou tu kramáři, měšťané, sedláci, žebráci z hlavního města a komedianti. Ti komedianti, to jsou právě Georges a Jehan s rodinou. Rovněž Isabela přijela s Georgesovým koněm a pokouší se o štěstí hádáním z ruky. Dříve, než se může s Georgesem setkat, odhalí hejtmanka v komediantech původce manželova přeložení a nechá je zatknout. Georges a Jehan jsou uvrženi do vězení.

Marie s dětmi opět osiří, ale tentokrát se seznámí s Isabelou, která miluje Georgese, ač ten to netuší, a chystají pro muže vysvobození.

Zatím co Georges a Jehan jsou obětí středověkého výslechu, chystá se město na přijetí krále. Dělá se generální zkouška na příjezd a přivítání panovníka. Purkmistr hlavního města přijede do pevnosti a hejtman mu vítězoslavně hlásí, že se mu podařilo zatknout Georgese a Jehana. Purkmistr, místo aby měl radost, znovu se rozzuří.

Co s nimi chcete dělat, hlupáku. Tři dny před příjezdem krále nesmí býti nikdo popraven a jakmile král vstoupí do města, vejde v platnost amnestie pro všechny vězně.

Hejtman má nápad. Zařídí se to tak, že král přes město nepojede. Toto usnesení je ihned veřejně ohlášeno. Když se to dozví Isabela a Marie, pochopí, o co jde. Spojí se se žebráky, kteří přijali Georgesův pamflet za svoji hymnu a táhnou před město.

Georges a Jehan v nastalém zmatku se snaží uprchnout z vězení a zachránit holou kůži. Jsou pronásledováni rytíři, katem a jeho pacholky, ale vždycky se z ošemetné situace

šťastně dostanou. Král přijíždí k městu. Eskorta před královským průvodem odbočí, ale před králův kočár se vrhají žebráci a donutí krále, aby jel do města.

To už Jehan a Georges na hradbách střílí po svých pronásledovatelích z kanonu. Výstřely vzrušené město se hrne k bráně, do které vjíždí královský povoz. Hudba hraje hymnu a vojáci musí stát v pozoru. Toho použijí Georges a Jehan a uprchnou.

A zatím co mladý král odříkává naučenou řeč, ujíždějí Georges a Jehan z města. Jehan má opět po boku děti a Marii. Jen Georges je sám a žehrá na osud. Marie však mu připravila překvapení. Za městem na něho čeká Isabela a jeho kůň. Všichni šťastní odjíždějí někam do zářivé budoucnosti.

K o n e c



DVA KUMPÁNI MISTRA FRANTIŠKA

Jiří Voskovec – Jan Werich

Polovina XV. století. Jsme v úzkých uličkách, přilehlých pařížskému tržišti. Je tu ulička hrnčírů, prodavačů chleba a pláteníků se svým obyvatelstvem. Dívky, prodávající plátno, platí v té době za lehké ženy. Je ráno k 9. hodině, končí se trh a měštky se svými služkami i chudé ženy se vracejí různem uliček z hlavního tržiště s denními zásobami. Všude je plno hádajících se, rouhajících se a na obrátku zas ponížených žebráků, je tu chátra organisované skořápky a skupinky lotříků se smlouvají o darebáctvích. Mezi nimi se mihne také postava klerika Filipa, který někomu z taškářů dal rychle do ruky ženský měšec a teď se dvěma kumpány odchází rychle směrem k hlavnímu tržišti.

Gotický vchod se stupni vedoucími někam do podzemí. Nad vchodem relief konička a žerd' s věncem břečfanového listí. Derou se odtud opilí v čele s Villonem. Smějící se krčmář ty poslední vystrkuje. Je to nálada veselé a mladicky blbé opilosti, neboť pijáci jsou vesměs studenti a mládež. Ulička se rozchechtává. Žebráci, taškáři a trhovkyně volají: „Villon! Villon! Mistr František!“ Plátenické holky a nějací kluci běží blíže, studenti se s děvčaty objímají a kočkují. Jen dvě měštky, jdoucí se služkami na nákupy, jsou pohoršeny. Ta tlustá se rozčiluje: „No, toť se rozumí! Mistr František! Řekněte mi: Bývalo tohle za našeho mládí?“ Ta dlouhá, ošklivá, se staví proti opilcům, plivá a ječí: „Fuj, styďte se! To jste studenti?“ Opilci, lapkové a holky se rozchechtávají, kluci se vyšklebují, žebráci nadávají a obě měštky se služkami, hubující, pospíchají odtud.

Studenti se seskupují v hlouček a v čele s Villonem se dávají na pochod, zpívajíce píseň. Ti, kdož mohou, hlavně kluci, táhnou za nimi, notující spolu. Ulička hřmí zpěvem. Ozývají se výkřiky: „Ať žije mistr František!“ Nějaká trhovkyně, která to vidí, běží vedle zástupu a předbíhá jej, aby oznámila hlavnímu tržišti, že se blíží studenti.

Hlavní tržiště. Stojí zde šibenice a pranýř. Kolem nich mnoho stánků s ovocem, masem, rybami, chleby a látkami. Kupuje se a prodává. Lidé smlouvají a hádají se. Vedle měšťanek zde chodí mnoho chudých žen, které nemají zač koupiti a také zde se povaluje a obtěžuje lidi mnoho žebráků. Mezi žebráky jest ubohý lazar, domněle chromý Ambrož a soudě podle toho, že se k němu ostatní chodí radit a on že je rozesílá po stanovištích, jest jejich králem.

Klerik Filip s oběma taškáři obstoupili hloupou měštku. Jeden z lotříků dělá před jejíma vyjevenýma očima s vejcem eskamotérské kousky a druhý kryje Filipa, který měštec uřezává měšec a mizí. Běží sem trhovkyně, která prve provázela průvod, upozornit, že sem táhnou studenti s Villonem. Na jiném místě tržiště chytil Filip zezadu hezké děvče Isabeau, muchlá jí ňadra, ale dostává ránu. Filip se směje: „Teď nemám kdy, ale já si jednou pro tebe přijdu.“ Odchází s lupem.

Ale pojednou na celém tržišti ruch. Prodavači rychle ukrývají stržené peníze, trhovkyně

ukrývají měšce pod sukně, doted' chromí žebráci, nejprve Ambrož, a taškáři se dávají na útěk. Jde sem s tlupou biřiců městský hejtman (Chevalier du Guet) vybírat daň. Děje se tak velmi surově. Hejtman vniká do krámků a vynucuje si to. Psi, kteří se tu potloukají, štěkají, biřici hledají peníze, obracejí trhovkyním na ruby sukně, odkud jim měšce vytahují, trhovci se brání, dav se rotí, druhá část biřiců je rozhání. Hejtman vniká také do zděných místností židovských a pod záminkou, že židé nesmějí mít posvátné věci, bere jim zlaté kříže a kalichy, které u nich zastavili šlechtici.

V té chvíli dochází na tržiště vzrostlý průvod vedený Villonem za zpěvu písně. Lidé na tržišti nabývají odvahy a staví se hejtmanovi a biřicům na odpor. Skupina Villonova se přidává k lidu. Nastává nerovný boj, zeleninou, látkami, vejci, hrnci a jejich obsahem proti halapartnám. Ale množství a nadšení vítězí, vojenské zbraně jsou přemoženy a tlustý hejtman bez klobouku s potrhanými šerpami prchá, jsa stále ještě pohazován vejci. Lid jásá. Villon vyskakuje na šibenici a zpívá odtud písničku: „Hej, pane králi!“, kterou celý dav pěje spolu.

Ale hejtman a stráž si došli jen pro posilu. Vnikají sem znovu, rozhánějí zástupy a zatýkají Villona, který vesele seskakuje se šibenice. Odvádějí ho. Dav se valí s ním.

Komnata v bytě prevota – města Paříže. Prevot právě jí, jsa obsluhován pážetem, když z ulice zaslechne hluk. Jde k oknu a seshora vidí, jak se dole valí dav a jak hejtman s biřici vedou Villona. Provázejíc je, lid křičí: „K prevotovi! Chceme mluvit s prevotem!“ Když lid spatří v okně prevota, křičí na něho: „Zloděj! Hanba! Pryč s prevotem!“ Pískot, křik. Rozzlobený prevot vybíhá do sousední místnosti, dává strážím nějaké rozkazy a ty běží dolů.

Do místnosti vchází hejtman. Prevot se na něj hrozně obořuje, proč dělá v městě zbytečné poplachy, proč zatýká studenty a Villona, a že z toho budou nepříjemnosti s univerzitou a rektorem. Hejtman vypravuje o Villonově potupné písničce, o vzbouření na trhu a přiznává se, že vybíral poplatky. Oba pánové se konečně dohodují. O výtěžek se dělí. Prevot, když přepočítává peníze, není spokojen, že je toho málo: „Proč jste nebyli u židů?“ Hejtman zapírá, že u nich byl: „Neměl jsem kdy!“ Prevot vykládá, že potřebuje peníze a že je třeba navštívit židy co nejdříve. „Já o tom ovšem nevím, vůbec nic nevím! Drancovat je vaše věc. Jste hlupák a budete-li dělat nepříjemnosti, nebudu vás u krále už držet a půjdete z Paříže.“ Rozkazuje mu, aby přivedl Villona.

Prevot přijímá Villona přísně, ale laskavě. Dělá mu otcovské výčitky: v tak těžkých a nebezpečných dobách by měli studovaní lidé národ uklidňovat a ne pobuřovat; jde o zájem vlasti a král i prevot, kteří si váží umění, dovedou ocenit každou pomoc, která by jim byla poskytnuta; ale spojovati se s luzou, může býti vzápětí jen neštěstí. Villon ukazuje na šířící se korupci a vydírání, mluví o hejtmanovi a pánech, kteří jsou s ním spojeni. Prevot vykládá, že se daně musí odvádět, že je vlast před válkou, že město potřebuje peníze k svému zvelebení; překročil-li hejtman svou pravomoc, bude co nejpřísněji potrestán. Prevot pak chválí Villonovy verše, ale: proč neopěvuje krále, šlechtu a lidi počestné, a konečně i on, prevot, si zaslouží za svou dlouholetou činnost o blaho města a lidu jistého uznání. Ironicky se tvářící Villon se znuděně dívá na prsten prevotův: „Jaký to máte krásný prsten?“ Prevot natahuje ruku, aby si jej Villon mohl prohlednouti a ten mu jej snímá s prstu. „Vyčítáte mně verše?“ „Ovšem!“ „Pak si jej ponechám za honorář.“ Nastrkuje si prsten a se smíchem odbíhá.

Prevot je v rozpacích, chce běžeti za ním, ale ode dveří se vrací, znovu se k nim rozbíhá,

otvírá je a střetává se s hejtmanem a deputací trhvců, kteří tam čekají. Prevot zuřivě nakazuje je vyhnat. Biřici tak činí. Venku stráže rozhánějí lid. Prevot křičí na hejtmana: „Žádné srocování se nebude trpět, žádný Villon se nebude trpět, dejte okamžitě vybuchovat...“

Po pařížských ulicích bubnují bubeníci, vyhlašujíce, že každý, kdo bude zpívati Villonovy písničky, bude dán na pranýř a veřejně zmrskán.

Ulicemi procházejí skupiny stráží a smazávají po zdech potupné nápisy na prevota a správu města. Lidé se na to nenávistně dívají. Stráž dospěla až k městské bráně, maže na ní potupný nápis a chce se právě vraceti, když z dálky zaslechne zpěv: „Hej, pane králi!“ Jde tedy po hlase za bránu a do polí k podivnému stavení, složenému z dvorků a přístavků.

Vniká do dvorka, kde ji uvítává smečka psů, kterým se třeba brániti. Jsou tu všude pohozeny a pověšeny koňské, kočičí a psí mrchy a mezi tím poskakují vrány s přistřiženými křídly. Zpěv zakázané písně se ozývá z vnitra domu. V ústrety jim přichází ohavný chlap, ohromný s vyteklým okem, vousatý a chlupatý, zasviněný a zakrvácený, v náruči s nějakými vnitřnostmi a střevy. „Kdo jste?“ ptá se hlídka. „Kat.“ „A kdo bydlí tady?“ Ukazují po zvuku zpěvu. „Ras.“ Velitel dává rozkaz, aby tam stráž vnikla. Kat: „Nechodte tam, ras se bude zlobit!“ Stráž vniká do temné síňky. Pod nohama se jí mihnou nějaká zvířata, shora vyletí nějakí ptáci a udeří je křídly do tváří. Přicházejí ke dveřím, odkud zní zpěv, a opatrně a se strachem se chystají halapartnami k útoku na ně. Rozrážejí je.

Ocitají se ve světlé místnosti. Se stropu jsou rozvěšeny svazky léčivých bylin, je tu řada kelímků. Jsou tu i knihy. Místnost je plna psů, koček a kozlat, z nichž někteří mají ovázaný údy. Uprostřed zvířat sedí Georges, který cucáčkem krmí kozle, usmívá se a nevinně si zpívá Villonovu písničku. Neustává ve zpěvu ani při jejich příchodu, jen se na ně udiveně obrací. Zatýkají ho. „Proč mě zatýkáte?“ ptá se naivně. Odpovídají mu, že zpívá zakázanou písničku a že přijde na pranýř. Když ho odvádějí, řekne: „Promiňte, pánové!“ odklopí víko bedny, vyjme z ní hada, pohladí ho po hlavě a dá ho zas zpět. Když je veden dvorkem, sbíhají se psi. Nařizuje katovi, co má dát kterému zvířeti jíst a ať mu nezapomene na kozle. Štěkající smečka psů vybíhá za ním z rasovny a provází průvod, který ho odvádí.

Byt městského hejtmana. Hejtman se strojí do služby, bere si pás s mečem, žena mu pomáhá a on ji sekýruje, co mu má podat a co ne. Hádají se přitom o peníze. Žena mele pyskem: prevot je největší zloděj ve městě, ty se jak blázen dřeš, on ti to všecko sebere, vydržuje si milostnice; já chodím nahá, zemská písařová má letos už druhý stříbrný pás, kuchařové koupil muž perly a nové prsteny, u purkrabích mají nový vůz a já nemohu pozvat nikoho ani na pořádnou večeři; ostatně ty věci, co jsi přinesl od židů, nejsou k ničemu, protože každý pozná, že jsou to zástavy od hraběte X. a vicomta Y. Hejtman bručí. Žena mu vztekle hází věci, které potřebuje k strojení. Hejtman se dostrojuje a jde si k zrcátku na stěně u okna uvázat šerpu. Přes uličku vidí nahou Kateřinu, která se ve svém bytě naproti strojí. Hejtman má najednou dosti času, nepospíchá a šilhá po Kateřině. Jeho žena přechází ve svém kázání k pěknému pořádku v obci: trpí se, aby nevěstky nosily krumplované pásy, jako počestné měšťanky. Dovoluje se jim, aby se naparovaly, aby v kostelích seděly: helmbrechtice, lazebnice a hampejznice požívají teď

větší úcty než věrné křesťanky. Hejtmanova žena pojednou shlédne v protějším okně Kateřinu. Rozzuří se: „Aha, prevotova milostnice!“ Hejtman: „Pst! Nekřič, jsme na něm závislí!“ Žena zlostně odstrkuje muže a řve přes ulici na Kateřinu: „Zavři si alespoň okno, couro nestydatá!“

Byt Kateřiny. Nahá Kateřina se směje, jde k oknu a křičí na hejtmanku: „Já se ukazovat mohu, ale ty už né...!“ Je vidět, jak naproti hejtmanka zlostně přibouchává okenici.

Kateřina se za služčiny pomoci strojí. Ve vedlejší místnosti, v níž jsou otevřeny dveře do pokoje Kateřinina, se rozvaluje chlap, cpe se koláči, zbytky odhazuje na zem a na zemi má státí džbánek s vínem. Je to klerik Filip.

Dole pod Kateřinými okny v zahradě zpívají studenti s Villonem dostaveníčko. Kateřině nahoře to není vhod, nemá teď kdy a zlobí se, že ji obtěžují. Z vedlejšího pokoje přichází Filip a ušklebuje se. Villon běží zdola po schodech a klepe na Kateřininy dveře. Polonahá Kateřina jde ke dveřím, otvírá málo a skulinou říká: „Mistr František? Ne, teď ke mně nemůžete...“ Villon za dveřmi: „Kateřino, Kateřino!“ „Ne, mistře Františku, mám zde lidi a pak musím odejít. Není to možno!“ Villon: „Alespoň ruku mi podejte, Kateřino!“ Kateřina mu podává skulinou ruku, on ji líbá a deklamuje verše: „Já u pramene jsem a žízni hynu – horký jak oheň, zuby drkotám. Dlím v cizotě, kde mám svou domovinu – ač blízko krbu, zimnici přec mám.“ Unuděná Kateřina vtahuje ruku dovnitř místnosti, ale s ní zároveň i ruku Villonovi, který její nepouští. Spatří krásný prevotův prsten a obrací oči k Filipovi, který stojí ve dveřích vedlejšího pokoje. Filip kývne hlavou. Villon venku prosí: „Kateřino, vpusť mě dovnitř!“ Kateřina: „Nemohu, mistře Františku, ale než půjdu na ranní, stavím se v krčmě U šišky. Čekejte tam na mne. Ten prsten mi dáte, Františku?“ a stahuje mu jej s prstu.

Brzy po odchodu Villonově odchází do večerních ulic také Kateřina, sledována z pozdálí Filipem. Na ulici naráží na hlídkující občanskou stráž a schovává se před ní do temného výklenku. Odtud vidí, jak stráž přichází k jednomu dveřím, jak několik hlídkujících na ně buší a jak druhá část zůstává venku.

Pekařská dílna. Mistr Jehan právě zadělává na chléb. Je tu velká díže, která kyne. Přicházejí hlídkující a vyzývají ho, že musí dnes na noční službu. Rozčiluje se, hádá se s nimi, nemůže, kyne mu těsto, proč mu to neřekli včera. Stráž se vymlouvá na prevotovo nařízení. Pekař bude mít za úkol smazávat potupné nápisy a troubit. Dávají mu do ruky kbelík a ponocenskou troubu. Když odcházejí, je pekař nešťasten nad kynoucí díží s těstem.

Kateřina, která nemohla ze svého úkrytu vyjíti dříve, než odešla stráž, teď, když společně s pekařem Jehanem kolem ní přešla, může pokračovat ve své cestě. Jde uličkou k jednomu domu, otvírá si klíčem postranní vchod a mizí v něm.

Prevot v nočním oděvu se chystá odejít spát, sedí na židličce a velkými nůzkami si stříhá prsty u nohou. Otvírají se tajná dvířka a jimi vstoupí Kateřina. Prevot se na ni zlobí, že jde tak pozdě. Vyčítá jí, že si ji platí, že ho stojí moc peněz a ona že ho zanedbává. Jak ho Kateřina chlácholí a hladí ho, spatří prevot na jejím prstě svůj prsten. Rozčiluje se: odkud jej má? S Villonem ho také podvádí? Spílá básníkovi. Však ho dostane. Kateřina, chlácholíc ho, mu slibuje, že mu při tom pomůže. Dnes v noci bude Villon U šišky, ona tam půjde, zdrží ho, dokud bude třeba a prevot ať zařídí vše ostatní.

ILUMINACE

Jiří Voskovec – Jan Werich: Dva kumpáni mistra Františka



Jiří Voskovec a Jan Werich jako Georges a Jehan.

Foto: A. Paul.

Hospoda U šišky. Do hospody začínají se scházeti lidé. Jsou to měšťané, šlechtici i luza. V hospodě stojí stolky, u nich klerici, ochotni napsati za peníze komukoliv nějakou písemnou žádost. Provádějí se tu obchody. U jednoho stolku hraje Villon s Filipem karty, jsouce obklopeni diváky, kteří pozorují hru. Mezi nimi je také král žebráků Ambrož a prodavačka chleba Isabeau, která sem přišla s košem za obchodem. Villon vyhrává. Filip je stále rozčilenější. Diváci, hlavně Ambrož, mají radost z Villonovy výhry a Filip se po nich zlostně obrací. Při jednom z takovýchto pohledů zpozoruje Isabeau a předstíraje lhostejnost k prohře, osloví ji: „Aha, to je ta holka ráno z trhu. Mám smůlu, už po druhé nemám kdy.“ Hraje dále. „Štěstí ve hře, neštěstí v lásce“ povídá Villon. Při těch slovech se na něj Isabeau dívá, je vidět, že by si s ním ráda něco začla, ale Villon si jí nevšímá. Když je prohra Filipova již velká, shrne obratným pohybem kostky na klín a snaží se je vyměnit jinými. Ale Isabeau to zpozoruje, začne křičet a diváci Filipovi kostky vykroutí. Bylo by málem došlo k rvačce mezi Filipem a diváky. Při rvačce tasí Filip dýku. Hraje vztekle dál. A prohraje všecko. Vyskakuje a praví k Villonovi: „Nemysli si, že ti to nechám. Hrajem dál, na dluh!“ Villon: „Na dluh nehraju!“ Filip: „Zbabělče!

Chceš se nažrat!“ Znovu se to schyluje ke rvačce. Filip: „Jdu si pro peníze! Počkáš!“ Villon s úsměvem: „Počkám!“ Filip odchází. Po jeho odchodu Villon se smíchem: „Chci se nažrat!“ Rozhazuje část vyhraných peněz mezi hospodu. „Ostatní později!“

Pokoj prevotův. Je vidět, jak se ve dveřích mihl cíp Kateřinina nočního šatu, která na chvíli odchází. Prevot v noční košili využívá té chvíle a dává pozor, aby byl s prací hotov dřív, než se Kateřina vrátí, ukládá pod podušku velké společné postele peníze, které dnes sebral hejtmanovi a zlatý řetěz. Kateřina se vrací. Oba jsou již smířeni, vlezou si do postele, trochu povídají a zhasínají svíci. Kateřina se na něco ptá, ale z odpovědi prevotovy je vidět, že je ospalý a zívá.

Filip si jde pro peníze do domu prevotova a plíží se nočními chodbičkami nahoru. Otvírá dveře ložnice, poslouchá a když slyší, že prevot chrápe, tiše šeptá: „Kateřino!“ Kateřina se vztyčuje na loži. Pochopí, co se děje, a je zděšena. Opatrně vyskakuje, jde k Filipovi a šeptá: „Pro rány boží, Filip!“ „Musím mít peníze!“ Kateřina zděšeně: „Jdi pryč!“ Filip vztekle: „Peníze!“ Kateřina jde k loži prevotovu, opatrně mu bere měšec peněz a zlatý řetěz a dává Filipovi, který odchází. Pak si sedá na postel vedle prevota a přemýšlí, co dělat. Nezbyvá, než vyskočit a křičet, že zde někdo byl. Prevot se probudí, vidí, že byl okraden a v zoufalém lakomství a vzteku cloumá Kateřinou, obviňuje ji, že ona sem lupiče přilákala, řve po strážích. Je to hysterický záchvat lakomství. Vybíhá v nočním oděvu do strážní místnosti, stráž se řítí ven, on tam popadne nějaký plášť a meč a žene se za nimi.

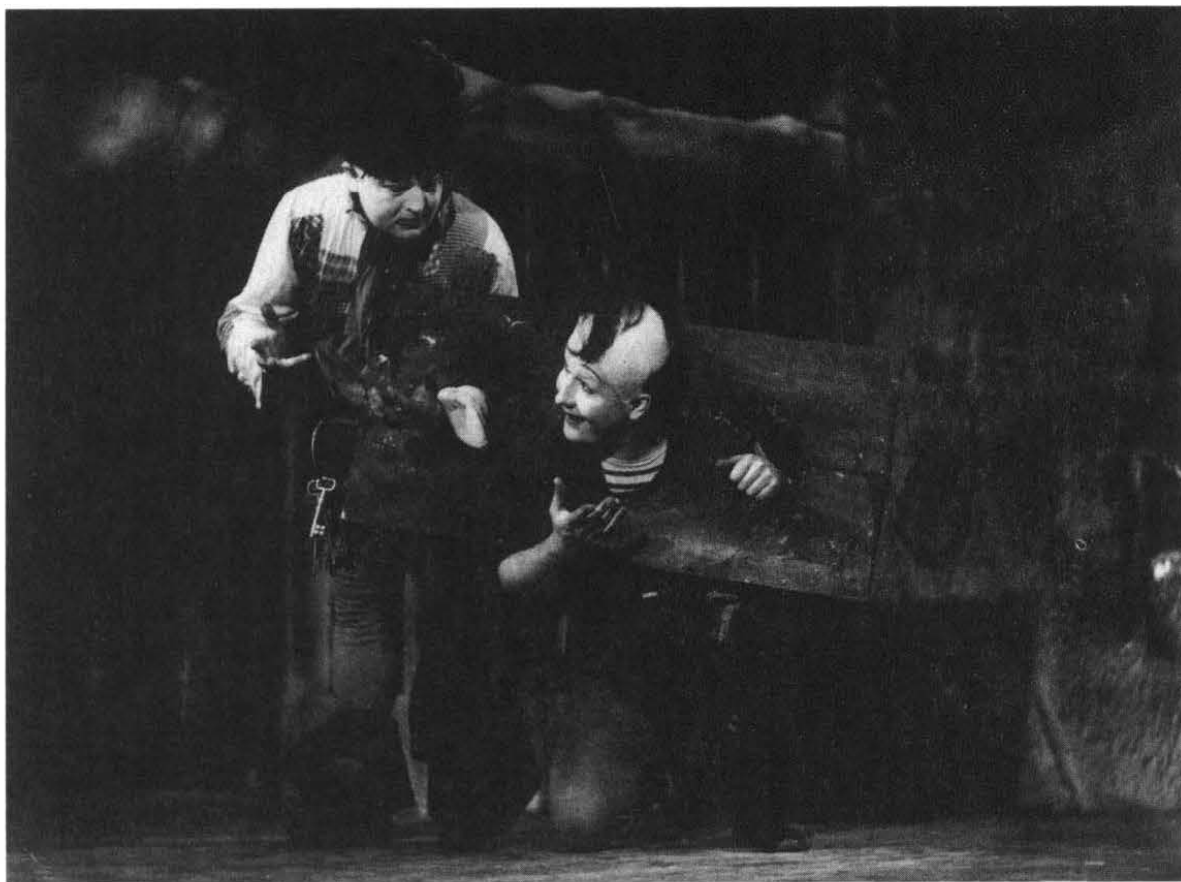
„Trubte na poplach, zvoňte, prohledejte celé město, musím ho najít!“ Poplach na ulicích. Troubí se a zvoní. Na jednom místě určuje městský hejtman směr strážím. Na jiném místě jsou zatýkáni žebráci, tuláci, nevěstky a „skořápkáři“. Mezi tím se potlouká prevot v nočním oděvu s přehozeným pláštěm a s mečem.

Pustou noční ulicí se klátí flegmaticky Jehan s kbelíkem, halapartnou, troubou a lahví vína a chvílemi zatroubí, chvílemi se napije. Na zdi visí nápis: „Purkmistr krade.“ Jde k němu a místo smazání slovo „krade“ podtrhne křídou. Odchází, ale vrací se a k nápisu připíše: „a je vůl.“ Kolem něho přeběhnou lidé, vyburcovaní poplachem a ptají se, co se to děje, ale on jen odpovídá: „Copak já vím? Copak já se o takové hlouposti starám?“ a stěžuje si, že mu doma kyne těsto.

Pekař Jehan na jiném místě zastaví a troubí 18 hodin. Troubí to však, aniž to ví, těsně u pranýře na tržišti, na němž je v kládě Georges ras. Když Jehan odkládá troubu, aby se napil, Georges ho překvapuje a troubí na ústa. Jehan se obrací, zpozoruje pranýřovaného a mračí se na něho. Ras: „Troubí.“ Jehan: „Vážený pane, já mohu, mám na to ponocenské kursy.“ Georges: „Sotva člověk usne, už ho takový trubač vzbudí.“ Jehan vydá na trumpetu kratičkový tón. Georges: „Tohle je nějaké troubení? Co je to?“ Jehan: „To je čtvrt.“ Georges: „Co byste říkal, kdybych vás kopl?“ Jehan: „Jen to zkuste!“ Ras z pranýře ponocného kopne. Ponocný vletí do stánku s ovocem, vše se řítí, ale když vstává, sypou se shora ořechy, on po nich sklouzne a leží opět. Pekař Jehan sbírá z trosků velký kus železa a jde na Georgese, který trochu ustrašeně povídá: „Vždyť jste mi říkal, abych to zkusil!“ Ale Jehan jde a železem otevře zámek klády, takže je Georges volný. Stojí proti sobě a Jehan se snaží s rasem vypořádat. Georges: „Já jsem ras. Upozorňuji vás, že jsem člověk opovrhovaný, kterého se počestný křesťan nesmí dotknout.“ „Před bohem jsme si všichni rovni,“ praví Jehan a vrazí Georgesovi ránu, že ten kus odlétne... ...a vrazí do prevota, který se sem zuřivě žene. Prevot padá, ztrácí plášť a je tu v košili.

ILUMINACE

Jiří Voskovec – Jan Werich: Dva kumpáni mistra Františka



Jiří Voskovec a Jan Werich jako Georges a Jehan.

Foto: A. Paul

Prevot se na ponocného osopuje, ale ten, jsa si vědom své úřední důstojnosti, ho vyslychá. Ponocný se tvrzení prevotově, že je prevotem, vysmívá, protože prevot neběhá v noci po Paříži v košili, a nekrade-li zrovna, spí doma s nějakou holkou. Prevot se proti němu žene mečem a při pútce s halapartnou přesekává meč nějaký provaz, na kterém visí plachta z boudy a plachta padá na prevota. Jehan a Georges, jsouce přesvědčeni, že mají v rukou blázna, dávají ho na pranýř. Nutí ho troubit na ponocenskou troubu.

Okolo jde nějaký žebrák, pozná prevota, rozchechtává se a běží do hospod rozhlásit, že je košilatý prevot na pranýři.

Jde také do hospody U šišky, kde právě hýří Villon. Celá hospoda se žene ven a míří k pranýři. V nočních ulicích se otvírají okna a ustrojení lidé se ptají: „Co je?“ „Prevot je na pranýři!“ Zástup vtrhá na tržiště, chechtá se prevotovi a tropí si z něho úsměšky. Jehan a Georges, když poznají, že skutečně lapili prevota, jsou nejprve zaraženi, ale pak si hrají na hrdiny. Pařížský lid zpívá prevotovi písničku Hej, pane králi!, tančí a tanec končí hadem, který Villon vede do hospody U šišky.

Zde se ve veselí pokračuje. Jsou tu muzikanti, děvčata, mezi nimi také Isabeau, tančí se. Villon rozhazuje mezi hosty zbytek peněz, které vyhrál na Filipovi. Georges a Jehan jsou hrdiny dne. Musí vypravovati, jak to provedli a chvástají se, že to udělali schválně. Kolem rasa Georgese je plno dívek, které si ho namlouvají. Také pekař má kolem sebe obstarožní nevěstu. Jeden z Filipových skořápkářů, žárlivý na dívky, které mu odluzuje Geor-

ges, křičí, že s rasem v jedné místnosti sedět nebude. Bylo by došlo málem k vřavě, ale Villon vyskakuje na stůl a deklamuje: „Kdo stojí za víc? Rovný je náš rod! – Prašť jako uhoď. Jako u těch vran. – Milujem špínu. Špína je nám vhod. – Život nás vypliv. Plijem na život. – Zde v hampejzu, kde rozbili jsme stan.“ Při recitaci visí Isabeau na Villonových ústech očima. Ke rvačce nedošlo. Skořápkáři byli zakřiknuti. Pokračuje se v hýření. Pekař Jehan chytil v pase nějakou tlustou holku a jde s ní schody nahoru. Villon se stává netrpělivým, očekává Kateřinu. Potají se s šenkýřem o něčem domlouvá. Šenkýř bere džbán s vínem a dva poháry, nějaké jídlo, jde schody nahoru a Villon jde za ním, sebrav svůj plašť a přehodiv si ho přes ruku. V té chvíli mu vstupuje na schodech do cesty Isabeau. Smutně praví: „Ty máš nahoře dívku?“ Villon: „Ano.“ Isabeau: „Zůstaň! Budu tě mít také ráda!“ Villon: „Tomu ty ještě, panenko, nerozumíš“ a s těmito slovy jde dál nahoru schody.

Po odchodu Villonově začíná skořápkář, který prve napadl Georgese, zase křičet, že s rasem nesedí, k němu se přidávají ostatní taškáři, tasí dýky a Georges je před nimi nucen prchat. Pádí po schodech a ven na dvůr. Skořápkáři jej pronásledují, on se schovává do kurníku mezi slepice a oni ho marně po všech koutech hledají.

Georges v kurníku vystrkuje rozbitou střechou hlavu, aby se přesvědčil, je-li už vzduch čistý, když tu jde právě okolo Kateřina s Filipem. Ras Georges vyslechne celou intriku, jak má být Villon lapen. Kateřina mu podstrčí věci z loupeže a zdrží ho do doby, než přijde stráž.

Po jejich odchodu vychází Georges z kurníku a netroufaje si vrátiti se do hospody, vylézá po trámku na pavlač domu. Hledá pekaře. Buší na jednotlivé zavřené okenice, ptaje se, zda tam není Jehan. Ale otvírají mu jen polonahé holky, rozmrzelé, že je to vyrušuje. Konečně pekaře nalézá a pootevřenou okenicí mu chce vykládat, co se chystá: „Villon...“

Villon netrpělivě čeká v pokojíku na Kateřinu. Té právě krčmář ukazuje v chodbičkách domu cestu a vede ji před Villonovy dveře. Kateřina tam vklouzává. Villon je rozradostněn, líbá lem šatstva, usazuje ji, kleká si k ní a vyznává jí lásku. A ona pod pláštík Villonův, který tu na stoličce leží, klade tajně rukou zlatý řetěz a měšec peněz, uloupené dnes u prevota. Kateřina dává Villonovi na prst také prevotův prsten. „To byla jen zástava, miláčku, že přijdeš...!“

Zatím ras s pekařem zoufale hledají po všech koutech domu Villona. Na ulici obklopuje stráž krčmu a hejtman se žoldnéry vchází dovnitř. Georges a Jehan nalézají konečně Villonův pokojík. Buší na dveře: „Mistře Františku, prchej, jdou pro tebe biřici!“ Stráž se již blíží sem. Oba tlukou na dveře a volají: „Máš tam ženu, která tě zradila!“ Villon uvnitř pokoje napíná pozornost a při těch slovech se zaráží. Kateřina zde stojí tvrdá a nemilosrdná. Venku bojují pekař a ras proti žoldněrům, zabraňující jim vstup. Villon z vnitřku vidí, jak praskají a povolují dveře. Chápe se pohozeného pláštíku a když jej bere, uvidí pod ním prevotův řetěz a jeho peníze. Bere řetěz, hází ho Kateřině do tváře a křičí: „Děvko!“ Vyskakuje oknem a prchá po střeších. Dveře povolují, do místnosti se řítí hejtman se strážemi. Hejtman, hloupě se tváře, se ptá: „Kde je?“ A sám si odpovídá: „Pryč!“

Stráž nenalezši Villona, věnuje se teď pekaři a rasovi, kteří se v úzkých hospodských chodbičkách statečně brání a při tom ustupují. Za nějakým rohem se dávají na útěk. Stráž za nimi, ale oni dobíhají do sklepa, v němž se zavírají.

Sklep má ode dveří ještě tři schůdky dolů a na protější straně je ve zdi ve výšce

zamřížované okénko. Na kozách je tu navršeno skoro až ke stropu víno v měšcích. Jsou tu také, a sice v koutě, kam od okénka nemožno střílet, dva ohromné sudy.

Stráž doběhne ke dveřím a nemůže dále. Jde tedy a s druhé strany střílí okénkem do sklepa šípy. Šípy se zabodávají do měchu s vínem a červené víno proudem teče. Georges a Jehan, chtějíce se skrýti na místo, kam střely nezasahují, vylézají na velký sud s vínem, který stojí na koze. Georges stojí na pípě a vytahuje Jehana nahoru. Jakmile je však nahoře také pekař, pípa se láme a víno teče proudem do místnosti. Oba se jej snaží zastavit. Jehan drží ruku na otvoru, skrze prsty mu proudí víno a křičí: „Pípu! Sežeň honem nějakou pípu, nebo se utopím!“ „Pípu?“ povídá Georges. Nalézá nějakou sekeru, vyráží z druhého velkého sudu pípu, podává ji Jehanovi a zatím co se oba marně snaží zatlouci ji do prvního sudu, prýští teď proud vína také z druhého. Sklep se zaplavuje.

Vojáci zvenčí vyrážejí rameny dveře, hromadně se proti nim rozbíhají. Uvnitř opilí již Georges a Jehan jen s hlavami nad vínem se rozhodují: „Vzdáme se.“ Jehan vylézá z vína, jde na stupeň, otvírá dveře a vojáci, kteří se plnými silami proti nim rozběhli, padají do vinného rybníka. Také ostatní spěchají a nechávajíce rasa rasem a pekaře pekařem, nabírají helmicemi víno a chlastají. Georges a Jehan se dochmelují s nimi.

Opilí žoldněři vedou opilého Georgese a Jehana ulicemi. Nějaký opilý strážce prosí Georgese, aby mu pomohl nésti přilbu a halapartnu. Ten tak činí.

Opilý průvod dospívá k rohu, kde Georges prohlašuje, že už dál nemůže, že musí jít domů, že tam má kozle, a vrací žoldněřovi halapartnu s přilbou. Ten ho zdržuje, ať jde ještě s nimi: „To jseš nákej kamarád?“ Georges se loučí a líbá se se žoldněry. Potácí se domů, zatím co průvod vede Jehana dál.

Dveře do vězení. Opilí žoldněři tam Jehana dovádějí, otvírají dveře a strkají ho dovnitř. Jehan se ocitá mezi strašlivými lotry, kteří se k němu ženou. Ale on prohlašuje: „Dejte mi pokoj, já jsem ospalej!“ Vrhne se na lože, zavrčí ještě „A těsto mi kyne...“ a usíná.

Prevot se doma zotavuje z nočního nachlazení na pranýři, napařuje se. Sedí v křesle, je přikryt plachtou, z níž se kouří. Chvillemi vystrkuje z plachty obličej a zuřivě se ptá: „Celá Paříž, toť se rozumí, to už ví!“ Nebo: „Co si povídají lidé?“ Vedle něho stojí městský hejtman a doktor medicus, kteří se na sebe rozpačitě dívají. Doktor medicus má připraveny klystýry, barvířské mísy, krabice s léky a nožíky k pouštění žilou. Konečně prevot odhazuje plachtu. Přistupuje k němu lékař s mísou a nožikem. Prevot mu nastavuje nahou ruku, aby mohl doktor bodnouti. Ale náhle ruku odtrhává a pouští se do hejtmana: „Jednoho chytil! Dva mu utekli! Skandál!“ Lékař: „Vaše urozenosti, bude třeba pustit žilou!“ Prevot natahuje paži, lékař chce řezat, ale prevot opět utruhuje a křičí na hejtmana: „Král už o tom ví! Stěžuje si na nepořádky v městě! Navrhnu mu, aby vás vyhodil z Paříže.“ Lékař: „Vaše urozenosti...“ Prevot zase natahuje paži, ale najednou si vše rozmýšlí, vyskakuje, kope do lékařových nástrojů a křičí na něho: „Ven! Ven!“ Lékař sbírá mísy, klystýry a nožíky a utíká. Prevot se rozzuřuje proti hejtmanovi. „Villona musíte dostat! Nebo půjdete! Vymohu si, abyste byl z Paříže vyhozen do Meunga! A s tím lotrem pekařem na mučení! Musí říci, kde je Villon! Tady jde o křesťanství a vlast!“ Hejtman na strážnici křičí na důstojníka: „Villon musí být za každou cenu nalezen. Tady jde o křesťanství a vlast!“

Poddůstojníci fackují a kopají na strážnici vojáky: „Bestie, jak nenajdete Villona, budete všichni pověšeni. Tady jde o křesťanství a vlast!“

V hospodě U šišky stojí vojáci za stoly a před nimi stojí vyslychaní. Voják políčkuje nějakou ženu a křičí na ni: „Tak nepovíš? Kde je Villon? Tady jde o křesťanství a vlast!“ U šišky je vyslychána také Isabeau. Voják jí hrozí před tváří pěstí: „Nepovíš-li nám to ty, kde je Villon, poví nám to pekař. Zítra půjde na mučení!“

Klášter, v němž je farářem jeho strýc Guillaume Villon. Isabeau jde do kláštera a do strýcova pokoje. Na otázku, co si přeje, odpovídá: „Jste strýcem mistra Františka Villona, jdu ho varovat. Hledají ho, jest jistě tady.“ Strýc: „Mýlíš se, děvečko, tady není. A proč se zajímáš o mistra Františka?“ Bere ji za ramena a dívá se jí zpytavě do tváře, ve které poznává, co hledal. „Ach tak,“ povídá, „ty ho miluješ?!“ Isabeau se rozplakává. Strýc se vyptává a ona vypravuje, že budou mučit pekaře, který Villona jistě prozradí. Strýc je životem zkušený, laskavý starý pán, který dívku utiší, nechá ji v pokoji a jde do podkrovní světnice, kde leží František. Po zradě Kateřinině jest sklíčen, zúčtovává se životem, nechce o ničem vědět a slyšet. Ale ve chvíli, kdy mu strýc říká, že pro něho budou mučit člověka, do něho vjíždí nová energie, vyskakuje a ptá se: „Jak to víš?“ „Nějaká dívka mi to řekla.“ „Kdo je to?“ „Nevím, čeká dole.“ František běží dolů do pokoje, kde čeká Isabeau a praví: „Ty, Isabeau?“ Hladí ji spěšně po vlasech, letmo jí říká: „Jsi hodná“ a vybíhá ven. Isabeau ho provází očima. Villon běží přímo za bránu do rasovny a do rasova pokojíku se zvířaty. Vypytává se na pekaře a co se s ním stalo, ale ras Georges se na nic nedovede rozpomenout. Když se dohodují, je vidět oknem žoldněře, který sem jde. Georges rychle Villona schovává. Ale žoldněř šel jen ke katovi, kterému odevzdal nějaké psaní. Ale poněvadž kat neumí číst, jde k rasovi, aby mu jej přečetl. Z psaní vychází najevo, že kat má hned přijít mučit pekaře. Kat povídá: „Jo!“ Když kat odešel, vychází Villon z úkrytu a oba se radí, co počítí.

Kat pracuje s nějakými mršinami na dvorku a Georges k němu přichází. Vykládá mu, že je u něho Villon, ukazuje mu jej oknem a že ho chce spoutat. Žádá ho, aby mu pomohl nalézt nějaký řetěz, který by se nepřetrhal. Kat mu jej pomáhá hledati, ale většinu z nich chlupatou rukou přetrhává. Konečně nalézají řetěz s ohromnými články, který zkoušejí. Georges jej váže katovi na ruce a přivazuje jej k podpěrnému trámu jednoho z rasovských stavení. Kat zkouší, zda to přetrhne, blbě se směje a říká: „Né...“

Georges se vrací do své světnice a oba zadem přehají.

Ve vězení sedí zatím pekař Jehan mezi lotry. Přichází pro něho žalářník a vede ho do hejtmanovy kanceláře. Tam sedí hejtman s písařem a biřicem. Ptá se: „Kde je Villon?“ Pekař: „Já jsem nic neudělal. Pusťte mě, doma mi kyne těsto.“ Do hejtmanovy kanceláře přichází prevot se svým průvodem. Jehan se mu klaní. Prevot okamžitě poznává chlapa od pranýře a křičí: „Na mučidla s ním!“ Žoldněř a žalářník se ho chápou a házejí ho do vedlejší místnosti.

Tam stojí připraveni dva zakuklení kati. Odvádějí Jehana odtud a vedou ho chodbami jakoby k mučírně. V určité vzdálenosti za nimi kráčí hejtman, písaři a se svým průvodem prevot.

V té chvíli zápasí na dvoře rasovny kat s řetězem, přivázaným na kůl. Zuří.

Zakuklení kati docházejí věžeňskou chodbou až k mučírně. Otvírají ji, vpouštějí tam nejprve panstvo a když to jest již tam, rychle zavírají. Kati odkrývají své kápě a ukazují se, že je to Georges a Villon. Georges volá: „A teď honem!“ Beží chodbami.

Kat napnul všechny síly, kláda, jíž je domek podepřen, se kácí, domek se boří a rozruřený,

jako zvíře vrčící kat jde, vleka za sebou na řetěze kládu.

Villon, ras a pekař jdou chodbami. Zavřený prevot a jeho průvod zuřivě bouchá na dveře. Villon, kat a pekař docházejí ke stráži na chodbě, domnělí kati sklápějí opět své kápě a praví ke stráži: „Koukejte, jak řvou.“ Jehan: „Pálili jsme pekaře.“ Georges: „Snad byste tam měl někoho poslat, aby něco nevyvedli.“ Stráž k rasovi: „Kat si tě přizval na pomoc?“ Georges: „Jako vždycky. Pekař je strašně silný.“ Stráž je propouští.

Pařížskou ulicí vleče obr kat na řetěze za sebou ohromnou kládu. Lidé se zastavují a uličníci běží za ním.

Ras, pekař a Villon kráčí vězeňskými chodbami. Ras: „Znám to tu dobře. To už je poslední branka. Jsme venku.“ Docházejí ke stráži střežící vchod. Stráž: „Kdo to tam tak řve?“ Georges: „Mučili jsme pekaře.“ Stráž: „Ty také?“ Georges: „Pomáhal jsem kato- vi, jako vždycky.“ Stráž jim otvírá branku, kterou sem vniká ostré denní světlo, Chtějí vyjít ven, ale při prvním kroku vidí, jak poslední kroky k brance dělá rozzuřený kat s kládou. Chtějí se vrátit zpět, utíkají, nastává zmatek, stráž jim nastavují pod nohy halapartny a oni padají. Jsou jati.

Ve chvíli, kdy jsou vedeni chodbami, již zbaveni kápí, otevírá jiná stráž mučírnu, kde byl uvězněn prevot se soudcem. Zajatci i průvod prevotův se setkávají v soudní síni. Zuřivý prevot ukazuje na Georgese a Jehana: „Každému padesát ran a vyhnat z Paříže!“ Pak se obrací k Villonovi: „A vás, mistře Františku, si necháme na jindy!“

Zbičovaný Georges a Jehan, oba s hlavami do půl oholenými, jsou vyváděni za pařížskou bránu, zde jsou jim sňata pouta a oni vystrčeni ven. Georges se smutně ohlíží po pekařovi.

Exekuce. Na tržišti je postaveno lešení, na něm soudní dvůr, kat a Villon. Předseda soudu předčítá rozsudek, jímž se Villon pro nepořádný a nekřesťanský život a pro tupení jeho milosti krále a úřadů odsuzuje k trestu smrti, ale tento trest byl nejvyšší milostí královskou změněn na veřejné potrestání sty ranami holí. Villon je svlékán do půl těla a vázán ke kolu. Kolem lešení jsou velké zástupy pařížského lidu. Je tu viděti Filipa s jeho skořápkou, je zde také vyděšená Isabeau. V otevřeném okně protějšího domu pyšně stojí Kateřina a za ní se pohodlně usadil prevot. Villon je mrskán katem rozzuřeným tím, co se mu nedávno stalo. Písař počítá rány. Skořápka se usmívá. Isabeau pláče. Někteří přátelé exekuovaného projevují rozhořčení. Během celé exekuce bubnují bubeníci, rozestavení kolem popraviště, na bubny, aby Villona, kdyby snad chtěl mluvit, nebylo slyšeti.

Písař počítá stou ránu. Villon zůstává bezvládný a je provazy přidržovaný u kola.

Kateřina stojí ještě u okna a prevot jí praví: „Zde je to zadostiučinění, miláčku!“ V té chvíli vletí do pokoje kámen a Kateřina mu jen stěží uhýbá. Rychle zavírá okenici. Diváctvo se rozchází s prostranství. Křičí a hází po okně Kateřinině kamením.

Do zavřených okenic buší kameny.

Pokojík v bytě Villonova strýce Guillaumea. Krucifix, před ním klekátko, na kterém klečí strýc Villonův a modlí se: „Pane Bože, odpusť mu! Je lehkomyšlný, pyšný a zbujný, ale jeho srdce je zlaté a miluje tě. Ježíši Kriste, jenž jsi byl také bičován a mučen, smiluj se nad ním, jest to básník, nedej mu zemřít!“

Zmučený Villon leží v podkrovním pokojíku v bezvědomí. Jest tu lazebník se svými nástroji, mísami, mastmi a rouškami. Je zde také Isabeau. Lazebník je na odchodu. Hledí na nemocného, krčí rameny a odchází. Po jeho odchodu se stává Villon neklidným. Třeští oči, nepoznává Isabeau, vztyčí se na loži, chce vyskakovati. Isabeau

ho přidržuje v náruči. Pojednou se Villon v horečce na loži vztyčí a s chorobným smíchem deklamuje tyto verše: „A nebyl to než pustý klam. – Ba klam a pravdy ani stín. – Lhala mi, že je popel mouka. – A z bronzu dělala mi cín. – Z čepice klobouk, můru z brouka; – říkala pole místo louka, – a ambíčka mi pletla s terny, – prý noc je, když se oko kouká – a bílý sníh byl zase černý.“

Villon vidí Isabeau a domnívá se, že je to Kateřina. Vášnivě ji obejmě: „Kateřino!“ Líbá ji. Isabeau pláče. V té chvíli vchází do místnosti strýc a špatně odhaduje situaci, laskavě se ve dveřích usmívá a kyne hlavou.

Villon se již uzdravuje. Sedí poloustrojen ve svém pokojíku, kolem něj jsou knihy a svitky pergamenů s jeho verši. U stolku sedí Isabeau, kterou učí Villon číst a psát; a ona neobratně píše velká gotická písmena. Ale venku se šere a je čas, aby šla Isabeau po krčmách se svým zbožím. Loučí se s Villonem.

Hospoda U šišky. Filip, ustrojený v kroji bohatého šviháka a v ostrém kontrastu s tím, jak vypadal v prvních scénách, tu hýří se svou skořápkou. Do místnosti přichází Isabeau a prodává zde své chleby. Filip ji poznává a se smíchem na ni křičí: „Co děláš, jeptiško benediktinského kláštera? Co děláš zmrskaný?“ Chce k ní jít, ale Isabeau, která šla směrem k jeho stolu, se obrací a jde k stolu jinému. Skořápkáři se Filipovi vysmívají: „Jo, od té chvíle, co ošetřuje lazara, je velká paní!“ Isabeau, chtějí se vyhnout srážce, odchází a kumpáni se Filipovi vysmívají: „Sklaplo ti!“ Filip je pln vzteku, ale chvástá se: „Vsadte se, dnes je má!“ a rozkazuje: „Za ní!“ Skořápkáři se zdvihají, sbírají své věci, Filip, nádherný klobouk s pérem, a vybíhají se schodů.

Na noční ulici Isabeau už skoro dohánějí. Ale ona odhazuje svůj košík a úprkem běží. Skořápkáři za ní. Doběhla k benediktinskému klášteru, otevřela si dveře a vklouzla dovnitř. Zvniřka zamyká a běží nahoru k Villonovi. Skořápkáři se nemohou dostat dovnitř a tázavě se na sebe dívají, co by si měli počít.

V pokojíku vypravovala Isabeau Villonovi, co se děje. Chce ji doprovodit, ale ona to nechce dovolit. Ale Villon tvrdí, že je již zdrav, bere lucernu a pláštík a na odchodu se ještě vrací pro dýku, kterou zastrkuje za pás.

Před klášterem se ve tmě rozestavili skořápkáři do různých koutů a čekají. V skulinách dveří se mihne světlo, dveře se otvírají a jimi vychází Villon s Isabeau. Skořápkáři se plíží za nimi.

Villon s Isabeau docházejí v milostném hovoru na ulici. Isabeau, dílem z obav o Villonovo zdraví, dílem proto, že ji chce obejmout, ho vyzývá, aby na chvíli usedli.

Villon tak činí, bere dívčinu hlavu do svých rukou, dívá se na ni a líbá ji dlouhým polibkem.

Filipovi kumpáni se rozestavili po okolních křoviscích a v té chvíli začínají kukat, cvrkat, kokrhát a smát se. Vystupují na scénu. Villon vstává, bere Isabeau kolem pasu a chce odejít. Ale do cesty mu vstupuje Filip. Oba muži sahají k pasům pro dýky, ale Filip je rychlejší, vytáhne dýku, bodne po Villonově hlavě, Villon se uhýbá, dýka mu zasahuje ret a bradu, z níž prýští krev. Oba muži se srážejí. Villonova dýka v slabinách Filipových. Villon a Isabeau prchají. Filip padá na zem. Kolem něho skořápkáři.

Villon a Isabeau a strýc v pokojíku benediktinského kláštera rychle sbalují nejnnutnější věci, chystajíce se uprchnouti z Paříže. Isabeau a strýc obvázáli Villonovi jeho ránu. Strýc dává Villonovi nějaké peníze, aby měl na cestu. Na nočním břehu Seiny skládají Villon a Isabeau do lodičky své věci. Je zde také strýc. Loučí se se strýcem, sedají do člunu, odvazují ho a spouštějí ho na vodu. Plují nocí. Strýc na břehu dívá se za nimi a kyne rukou.

Ranní idyla u řeky. Liduprázdná krajina; nad řekou mlhy. Na břehu se válí dva

neslýchaně zpustlí a rozedraní chlapi: Jehan a Georges. Za nimi stan, pokrytý králíci, liščími a jinými kožešinami, všude kolem množství harampádí, rozbité krunýře, nastavená kopí, primitivní luky vlastní rukou vyrobené, provazy a rybářské náčiní. Protože Jehanovi, chrnícímu na břehu řeky, pes liže nos, probouzí se první. Budí kamaráda po svém boku. Ten zívá, převrací se na záda, sahá po luku a lhostejně střílí nad sebe. Dolů padá šípem prostřelená kachna. „Vždyť to už nemohu ani vidět. Takhle kdyby nějaká pořádná ryba byla...“

Jde se k řece míti, Georges vstává, jde za ním, kopá ho do zadku a Jehan padá do vody. Za chvilku vylézá z vody s velkou rybou za košilí. Bere své rybářské náčiní, rybu napičuje na udici, hází ji do řeky, konec šňůry si váže na bosou nohu a zase líně si na břehu lehá. Georges rozdělává oheň, krmí psa, škube kachnu a oba při této práci zpívají svou písničku. „Pomoc mi, lenochu,“ praví Georges, podává Jehanovi nedoškubanou kachnu. „Musím jít k prameni.“ Jehan vstává, činí jeden krok, chtěje si vzít kachnu, ale v tom jako sražen padá na zemi a po čisté rovině jede po bříse k řece. Georges za ním. Chytá ho, jedou oba, Georges se chytá vrby, vrba se vytrhuje z kořenů. Georges, Jehan a vrba jedou k řece, pod jejíž hladinou zmizí.

Po proudu řeky jede člunek, ale když přijíždí blíže, je vidět, že v něm sedí Villon s Isabeau. Oba vidí nějaký zápas na vodě. Georges křičí z vody. Také Jehan, jehož hlava se chvílemi nad hladinou objevuje, křičí. Villon vesluje k nim a vytahuje oba do člunu. Jehan má na nohou přivázaný provaz a když chce Villon veslovati ke břehu, jsou taženi rybou v docela jinou stranu. Dostávají se konečně ke břehu, společnými silami vytahují ohromného sumce. Teprve teď se Villon s oběma kumpány poznávají a mají ze shledání upřímnou radost. Jehan chce žertovati s Isabeau, ale ta mu to nedovolí.

Družná sumčí hostina kolem ohniště. Jídlo se podává po způsobu šlechtických hostin, na nejrůznějších střepech a kovových součástkách výbroje. Přátelé se radí, co počítí. Villon ukazuje, že má peníze, koupí si vůz a...

Na náměstíčku malého města hrají Villon a jeho přátelé před smějícím se publikem komedii. Všichni jsou v kostýmech na jevišti. Za starou couru přestrojená Isabeau deklamuje právě tyto verše: „Takhle se končí lidská krása. – Denně se hrbím víc a více. – Ruce mám bez krve a masa. – Boky se třesou viklajíce. – Prsa se tratí scvrkajíce. – Stehna, dřív zlatý poklad můj, – jsou skvrnitá jak jaternice. – A moje zahrádka, no fuj!“

V té chvíli letí městskou branou přímo na náměstíčko jezdec. U divadla prudce zaráží letícího koně, vztyčuje se v sedle a křičí: „Konec! Rozejděte se! Jeho milost král je mrtev!“ Letí dál. Herci přestávají hráti, jsou zaraženi a v očích obecenstva se jeví úžas. Někdo z davu povstane a praví: „Pomodleme se za královu duši.“ Celé shromáždění kleká a modlí se. „Otče náš...“ Také herci na pódiu poklekají a modlí se s sebou. Při modlitbě praví Jehan tiše ke Georgesovi: „Ale máme to smůlu! Je po obchodech! Smutek!“

Rovinou běží silnice. Po ní se kývají dva plachtové vozy, tažené venkovskými koni. U jednoho z nich kočuje Georges, u druhého Jehan. Vedle nich je Villon. Isabeau sedí pod plachtou vozu. Naproti vozům kráčí z dálky zástup. Když přichází zástup blíže, vidí se, že to táhnou pařížští žebráci s berlemi a mrzáckými přístroji, vedeni králem žebráků Ambrožem. Poznávají se s Villonem a ten se dává s Ambrožem do řeči. „Kam jede Villon?“ Odpovídá, že hráti divadlo. Ambrož: „A to objíždíte Meunge? Což nevíte, že tam na své korunovační cestě přijede král? Že jest Meunge plný lidí, že tam jdeme na slavnosti až z Paříže?“ Georges, Jehan a Villon se dohodují, obracejí koně a vozy a jedou opačným směrem, než sem prve přijeli, do Meunge.

V Meunge, kde se čeká příchod krále, je ruch a ozdobují se domy. Naši herci staví na náměstí divadlo. Protože Isabeau vylezla po žebříku příliš vysoko, je viděti její hezké nohy. Kolem jde manželka pařížského městského hejtmana, nyní přeloženého do Meunge, která se na Isabeau rozhořčuje a podle svého zvyku mele pyskem. Jehan a Georges si z ní dělají švandu a praví: „Urozená paní, raďte nás navštívit večer, to uvidíte ještě jinčí věci!“ V té chvíli vylézá z vozu Villon a něco sem nese. Hejtmanku nezná. Ale ona ho poznává a spěchá rychle odtud.

Bývalý pařížský městský hejtman cvičí stráž. Prohlíží, zda mají v pořádku ústroj, kárá je, křičí na desátníka. Přibíhá sem jeho žena a chce mu oznámit novinu s Villonem. Ale on nemá kdy. A když na něho doléhá, vrčí na ni, do vojska ať se mu neplete. Po chvilce hádání prosadí hejtmanka přece jen svou a odvádí si muže do bytu, Hejtman, vrče, ji následuje.

V bytě na muže spustí: „Villon je v městě! Dej ho okamžitě zatknout!“ Hejtman: „Blázníš? Teď zatýkat Villona? Když Meungem pojede král?“ Hejtmanka: „Bačkoro, punčocho, hadre, onuce! Pro Villona jsi byl vyhnán z Paříže a teď, když ho můžeš prevotovi vydat a vrátit se na staré místo, teď, když jde o to, zavděčiti se novému králi, se bojíš! Ach, já nešťastná žena, pro takového kapouna, já, Pařížanka, musím hnít v téhle proklaté vesnici a bydlet v tomhle proklatém bytě!“

Večer pořádá Villonova skupina na náměstí představení. Ale sotva sehraji jednu scénu, přichází sem hejtman s žoldnéry a Villona, Georgese a Jehana zatýkají. V nastalém ruchu Isabeau mizí v reptajícím a rozcházejícím se zástupu.

Doma v bytě se pokouší městský hejtman při pochodni diktovat písaři psaní. Ale žena ho přerušuje, konečně ho odstrkává a diktuje sama. Když je hotova, praví: „Okamžitě ať sedne na koně posel a ještě teď v noci spěchá k pařížskému prevotovi s psáním!“

Isabeau bloudí po městě, potká krále žebráků Ambrože a vypravuje mu, co se stalo. Ambrož je zase chromý a slepý. Těší ji: „V Meunge jsou pitomci. Ani nevědí, že jede městem nový král, že musí býti všichni vězni propuštěni. Naším přátelům se nemůže nic stát. Neplač!“ Rozvazuje si slepeckou pásku a vypočítává si ze svého měšce nějaké peníze.

Isabeau jde k věži věznice a mluví okénkem z ulice s Villonem, kterému oznamuje radostnou zprávu.

V žaláři se uklízí. Uklízení řídí přihloupý žalárník. Vynášejí a vyvážejí se odtud spousty svinstva, dává se nová sláma, čistí se mřížoví u oken. Někáký vězeň – stařeček – se tomu brání: „Nechte mi to tu, mám to tady už dvacet let, podám protest!“ Žalárník jde s uklízeči také ke Georgesovi a Jehanovi, kterým oznamuje, že přijede král a že budou propuštěni.

Městský hejtman provádí generální zkoušku přivítání krále. Tuto zkoušku sledují Georges a Jehan shora z okna svého vězení. Při zkoušce jsou vojáci, hodnostáři, písaři a měšťanky. Hejtman dává instrukce: „Až se támhle nahoře vypálí rána z děla, trubači spustějí fanfáry, dámy poběží k bráně s pohoštěním pro krále, purkmistr ponese na polštáři králi klíč od města. Tak si uděláme zkoušku.“ Na baště nabíjí vojáci dělo. Desátník: „Ale ne, abyste teďka vypálili; víte, že taková rána z děla stojí 6 grošů?“ Starý šikovatel: „To jsou teď v tý moderní době vynálezy! Dlouho-li pak s takovýhlema instrumentama může válka trvat? Do čtrnácti dnů musí býti odbytá!“

Dole na generální zkoušce kyne hejtman písaři a ten dává praporem na žerdi znamení. Vojáci na baště jakoby jedněmi ústy zařvou! „Bum!“ Dole spouštějí fanfáry, městské dámy se džbánky letí k bráně, purkmistr a měšťané také, hejtman se chytá za hlavu a křičí: „Pro rány boží, ještě ne! Fanfáry ne! Ženské zpátky!“

Jehan a Georges se v okénku věznice chechtají.

Hejtman dělá zkoušku znova. Řve: „A proč nezvonili zvoníci? No, počkejte! A teď přijedu já v brnění. Počkat! Já se jedu obléknout.“

Hejtman jde do strážnice oblékat si brnění, zatím na cvičišťe přichází hejtmanka: „Kde je?“ Jde ho hledat do strážnice, kde se zrovna mučí hejtman, snaže se navléci do malého brnění. „Mně je to malý!“ Hejtmanka: „Dyť jsi to už neměl deset roků na sobě!“ Prohlíží brnění: „Toť se rozumí, semhle se musí dát cvíkl a tadyhle se to musí nastavit!“

Dva podkoní vyvádějí jakž tak do brnění navlečeného hejtmana ven, kde mezi dvěma kládami je postaven kůň. Hejtmana vytahují na jeřáb, chtějíce ho seshora na koně postavit.

V té chvíli do příprav na náměstí vjíždí družina s pařížským prevotem v čele: Prevot křičí: „Kde je hejtman?“

V bytě hejtmanově. Řve tu prevot na hejtmana, oblečeného ještě v brnění. „Takové hovado jsem ve svém životě ještě neviděl. Dá zatknout Villona, když má jet městem král. Víte, co mi to dalo za práci, aby jel král jiným směrem...? Do Meunge nepřijede... Nemám kdy... Musím dohonit krále... Poprava musí být provedena okamžitě!“

Městský písař oznamuje měšťanům a městkám, shromážděným na generální zkoušce, že se král rozhodl jeti jinudy a do Meunge, že nepřijede. Ohromné zklamání. Měšťané se rozbíhají po městě, oznamující smutnou zprávu.

Nějaký lahůdkář napekl spousty kuřat a slepic, které má rozloženy na stole. V místnosti se ještě peče a kuchtí, tahaje pečeně z trouby, ohlašuje: „Poslední.“ V té chvíli strká do místnosti hlavu městský písař a oznamuje, že král do Meunge nepřijede. Lahůdkář se rozzuřuje: „Co... nepřijede? Ať si to tedy sežere.“ Bere kuřata a k zděšení kuchtíkovu je vyhazuje na ulici.

Tam se seskupili žebráci, kteří je sbírají. Je mezi nimi také Isabeau, která nemá smysl pro kuřata, nýbrž pro to, že nepřijede král, a radí se s Ambrožem. Ten svolává na poradu žebráky, rozesílá posly a za chvíli je vidět žebráky, jak jdou městem a ven městskou branou. Za branou ukrývají do roští berly a žebrácké rekvisity a pochodují směrem od města. Ambrož je vede.

Do vězení si přichází pro Georges a Jehana žalářník. Oba jsou plni veselí a smějí se, že jdou na svobodu. Ale žalářník je vede do mučírny. Do mučírny vede zcela uzounká chodbička, kudy musí jít jeden za druhým. V mučírně je písař, dva zakuklení kati a prevot. Teprve, když ho vězňové vidí, chápou, že je zle. V zemi je otvor pro hladomornu, je tu skřípec na pálení, jsou tu provazy a mučící nástroje. U stolku sedí písař, chystaje se zapisovati. Prevot jim praví: „Žádný král sem nepřijede, jak jste si mysleli! Půjdete na šibenici! Villon tam v téhle chvíli již jde! Že zabil Filipa Sermoise, to již víme. Vaší věcí jest přiznati se, že spáchal loupež v mém domě. Jen tak můžete ujít smrti.“ Protože Jehan i Georges odmítají něco podobného vypovídati, jsou chopeni katy. Jehana přivazují provazy na skřípec, Georgese vytahují za svázané ruce po kladce do výšky a na nohy mu přivěšují ohromný kámen. Kat se chystá hořící pochodní Jehana páliť, ale prevot mu ji bere z ruky: „Vyřídím si to s tím darebákem sám.“

Prevot pálí Jehana do nohy a ptá se: „Tak jak to bylo s tou krádeží v mém domě?“ V té chvíli křičí z mučidel Georges: „On to neví, já vám to povím.“ Prevot odkládá pochodeň, jde ke Georgesovi a ptá se ho, co ví. Georges něco koktá, ale zatím pochodeň spaluje provaz, kterým jsou přivázány Jehanovy nohy a je viděti, jak se provaz škvaří a nohy jak se uvolňují. Jehan křičí: „Já ti všechno povím!“ Prevot jde k němu, ale ten ho uvolněnými nohama kopne, až prevot padne. Přitom pádem rozhoupá Georgese, běží sem jeden z katů, který rozhoupaným kamenem na Georgesových nohách dostane do hlavy a padne

také. Běží sem druhý kat, toho uvolněnými nohama kopne Jehan, kat spadne do vařící smoly a když vylézá, mne si oči, odhazuje smůlu a kápě a potácí se, něčeho se chytí a strhne kladkové zařízení, na němž visí Georges. Písař zděšeně prchá. Popálený kat se pitomě klátí mučírnu, kdykoliv přijde do blízkosti Jehana a Georgese, kteří se uvolňují, je odhozen vždy někam jinam.

Mezitím dospěli žebráci k vidlici cest a mostu. Cesta přes most vede do polí, cesta bez mostu do Meunge a tudy žebráci právě přicházejí. Ambrož dává rozkazy.

V městských ulicích jde průvod se spoutaným Villonem a s hejtmanem k popravišti.

V mučírně poutají Jehan a Georges prevota. Jeden kat se válí na zemi, druhý mátožně chodí kolem. Georges a Jehan uvážou prevota za provaz a táhnou ho do výšky: „Tak, teďka budeme mučit dědečka!“ Georges: „Smí člověk krást?“ a táhne prevota do výšky. „Ne!“ křičí prevot a oba ho pouštějí dolů. Zase: „Smí člověk podvádět, smí být na lidi surový? Smí být korupčník?“ a vytahování se opakuje. Georges: „Jsi zloděj a korupčník ty?“ „Ne!“ křičí prevot, oni ho táhnou nahoru a prevot volá: „Ano!“

Po silnici, po níž odbočuje druhá cesta s mostem, se blíží královský průvod. Předvoj přejíždí přes most, z čehož je zřejmo, že se král chce vyhnouti Meunge. Žebráci si lehají na zem před královský povoz. Překvapený král dává rozkaz, aby přešli přes ně, ale jeho průvodce mu praví: „Není možno, královská výsosti, jste první den králem. A pařížští žebráci jsou příliš mocní.“ Na druhé straně mostu se část žebráků potýká se skupinou jezdců, která jest již na protějším břehu, umožňujíc tak, aby třetí skupina mohla strhnout most. Most se řítí, několik žebráků i s Isabeau vyskakují na králův povoz, šlehají do koní a ženou povoz k Meungu, zatím co zbylí svádějí klacky bitvu s královským průvodem.

Průvod s Villonem a s městským hejtmanem dospěl už pod šibenici. Letí sem uříčený písař z mučírny, který oznamuje hejtmanovi, co se právě stalo. Hejtman určuje oddíl vojáků pod velením důstojníkovým, který má přijít prevotovi na pomoc. Vojáci s důstojníkem běží z popravu ulicemi.

Dospívají k úzké chodbičce před mučírnu, kudy může projít jen jeden člověk. Důstojník pokynem ruky jednoho po druhém diriguje tam a vojáci odcházejí.

Ve vnitřku již na ně čekají Georges a Jehan, Georges každého spálí žhavým železem na zadnici, Jehan mu dá klackem přes hlavu, takže jeden po druhém padají po hlavě do otvoru hladomorny.

Dole v hladomorně sedí vyhublý dědeček-vězeň, vojáci padají vedle něho a dědeček, bezzubými ústy počítaje, si dělá kamínkem na stěně čárky. Klade si na hromádku kamínky.

Důstojník, který sem vojáky jednoho po druhém poslal úzkou chodbičkou, je v brnění. Když už všichni zmizeli, jde tam statečně s ohromným mečem sám. Georges, jako u všech, chce ho žhavým železem spáliti do zadnice, ale to na obrněného důstojníka neplatí. Bere svůj meč, rozmáchne se, chce někoho z obou tnouti, ale roztíná vejpuľ mučírenský skřípec. Mezi vězni a důstojníkem dochází k honičce.

Oni před ním utíkají chodbičkou a točitými schody někam vzhůru. Důstojník, který se pohybuje pomaličku, stoupá za nimi pomalými golemovskými kroky.

Georges a Jehan dobíhají k vrátkům, ale marně s nimi lomcují, poněvadž jsou zavřena. Jsou v pasti, poněvadž sem chodbičkou kráčí rytíř a vyplňuje celou šířku. Když je už blízko nich, rozbíhá se proti nim s mečem. Ale dostal se na zúžené místo, ve své vášni se do něho vklínjuje a nemůže dopředu ani dozadu. Oba k němu přistupují, oddělují mu hledí, kroutí mu nosem a tahají ho za vousy. Jehan si sáhne do kapsy, vytáhne myš a strčí ji rytíři do hledí. Rytíř sebou trhá, berou mu meč a jím si otvírají branku.

Ocitají se nahoře na baště, kde stojí dělo. Shora vidí popraviště s Villonem, kterého se právě chystají pověsit. Z dálky se sem blíží královský kočár. Jest ověšen žebráky a na kozlíku sedí Isabeau. Georges a Jehan křičí na popraviště na hejtmana: „Zastavit popravu, nebo budeme střílet!“ Ale hejtman v přípravách k pověšení Villona pokračuje.

Vedle děla je malý ohníček s železy. Jedno z nich berou a chtějí přivésti dělo k výbuchu. Ale nejde to a Jehan si stěžuje: „Vono to nechce fungovat!“ Konečně se jim to podaří. Kule letí, dělo se zpětným odrazem vymršťuje zpět, těsně vedle nich. Vejpůl přeražená šibenice se kácí.

Dělo zaletělo zpětným odrazem do chodbičky, kde je vklíněn rytíř, vyrazilo ho a rytíř letí dolů po schodech; naráží na tlupu žoldnéřů, kteří se sem ženou a všichni se řítí dolů se schodů.

Po popravišti poskakuje dělová koule.

Ale rána z děla byla znamením pro město, že se blíží král. Zvony znějí, troubí se fanfáry, neustrojení lidé nebo dostrojující se a zapínající si kalhoty vybíhají ven, purkmistr shání polštář a klíče, měšťanky občerstvení a letí k bráně. Ta se otvírá a do ní vjíždí královský povoz, celý ověšený rojem žebráků a na kozlíku s Isabeau.

Zmatek vítání.

Průvodčí králův předčítá amnestii. Řítí se sem rytíř s povalenými žoldnéry, z popraviště sem úprkem běží hejtman. Také Villon. Hostinský lamentuje, že kuřata zahodil, z žaláře se propouštějí vězňové, kteří jdou také vítat krále.

Nadšení lidé se objímají. Villon s Isabeau, dědeček z hladomorny s žalárníkem, rytíř s paní purkmistrovou, měšťanka s králem, Georges s Jehanem. Jehan praví: „Copak, vám je hej, ale mě doma kyne těsto!“

Ediční poznámka

Oba texty nebyly dosud publikovány, v této edici vycházejí poprvé. Originály se dochovaly v literární pozůstalosti Jana Wericha, která je uložena v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Pracovní charakter synopsí, jak už bylo řečeno v úvodních poznámkách, způsobil, že texty trpí na několika místech nelogickou návazností a jazykovou nesprávností. Jedná se převážně o evidentní záměny vlastních jmen a názvů, neshodu mezi podmětem a přísudkem, chybějící předmět ve větě, který je znám z předchozího kontextu, chybějící zvrtné částice u sloves a chyby sémantické. Vedeni snahou minimálně narušit individualitu jazykového výrazu V. a W., zasahovali jsme do textů jen v případech nezbytně nutných. Postupovali jsme podle běžných edičních zásad a pravidel českého pravopisu, přičemž jsme dbali na zachování espritu doby, v níž texty vznikly. Beze změny jsme ponechali infinitivní koncovky *-ti*, tvar slovesa *jest* a všechny sémantické i syntaktické archaismy.

Hej, pane králi.

Originální text je strojopis na šesti listech jednostranně popsaných. Na první straně strojopisu není název, ale protože byl uložen v deskách s Werichovým rukopisným titulem *Hej, pane králi*, nazvali jsme jej tak, což není, podle našeho názoru, nepřipadné. Podle současných pravidel jsme opravili interpunkci, ve slovech *přezka* a *zpuštění* píšeme *z* místo *s*. Dále jsme opravili slovo *pamflet* psané v celém textu jako *panflet*. Varianty *Purkmistr* a *purkmistr* jsme sjednotili na podobu s malým *p*. Opravovali jsme také kvantitu hlásek *i* a *í* v osobních zájmech.

Dva kumpáni mistra Františka.

Originální text je strojopis na patnácti listech jednostranně popsaných. Opravy byly provedeny především v interpunkci, sjednocena byla podoba slov *mistr*, *U šišky*, a *skořápka*. Opravili jsme *z* na *s* ve slově *stržit*, graficky jsme sjednotili uvozovky a pomlčky tak, aby odpovídaly svému významu v textu. Vlastní jméno *Isabeau* jsme ponechali v podobě, v jaké se vyskytuje v textu.

V. K.

Literární obzor

Mýtus a realita filmu 60. let

Česká a slovenská kinematografie 60. let.

Filmový sborník historický 4, Národní filmový archiv,
Praha 1993, 197 stran, náklad 600 výtisků.

Mýtus a realita ledna 1968 – tak nazval literární kritik Jiří Hájek svou brožuru, v níž se hned v roce 1970 snažil prorežimně kriticky vyložit předsrpnový společenský vývoj v Československu, a to zejména z hlediska podílu, který na jeho údajné destrukci měla intelektuální elita. Hájkovo „poučení“, určené soudobému revolučnímu hnutí a rozčarované mezinárodní veřejnosti, jehož skrytým motivem byla nepochybně také snaha o přiopravení vlastního podílu na vývoji v šedesátých letech, překrylo ovšem vzápětí Poučení oficiální, a tak zůstal-li už název jeho knížky jen efektní vějíčkou, byla teď naopak půda přímo zkyprěna pro vznik nesčetných mýtů dalších.

Nešlo ovšem samozřejmě jen o mýty vytvářené programově za účelem sebeobhajoby normalizačních struktur: šlo také o mýty už samotných šedesátých let, kterým se teprve postupně, zejména v samizdatové a exilové publicistice, začalo dostávat objektivnější podoby. A také o mýty naopak v této době nově vznikající či se alespoň upevňující vlivem nemožnosti veřejné diskuse o tom kterém problému i vlivem nedostupnosti příslušných pramenů.

Vedle sféry politické dotýkala se tato situace zejména sfér uměleckých, v šedesátých letech nanmnoze přebírajících vůdčí roli v kritice systému, v letech sedmdesátých a osmdesátých pak většinou „potrestaných“ vyobcováním konkrétních tvůrců na okraj společnosti, uzavřením jejich děl do trezorů a snahou vymazat je pokud možno vůbec z historie. Už sama pozice proskribovaných znemožňovala většinou objektivní analýzu přínosu konkrétních tvůrců a děl a vedla někdy k absolutizaci mimouměleckých kritérií při jejich hodnocení. Navíc právě v oblasti filmu scházela opora v konkrétním studijním materiálu: na rozdíl od pramenů literárních stala se valná část filmové produkce šedesátých let zcela nedostupnou i odborníkům, a tak takřka jediným východiskem jejího zkoumání zůstávaly soudy dobové kritiky a žurnalistiky.

Je přirozené, že za těchto okolností sklon k mytologizaci šedesátých let spíše sílil, než slábl, zvláště když pak od poloviny osmdesátých let bylo možné alespoň odkazy na tehdejší tvorbu poměřovat produkcí nově vznikající. Zásluhou Svazu českých dramatických umělců došlo dokonce ještě před listopadem 1989 k uvolnění některých trezorových filmů, pak už ale vývoj dostal zcela jinou akceleraci a spolu s ním se někdy česky příznačně začal proměňovat i vztah k šedesátým létům: od bezmála zbožnění k vlašnému nadhledu, od mimouměleckého respektu ke stejně mimouměleckému despektu.

Polistopadový vývoj bychom mohli v tomto ohledu sledovat takřka po jednotlivých rocích. 1990: Obrovský úspěch jarního cyklu *Filmy z trezoru* v pražském Paláci kultury, některé trezorové filmy v běžné distribuci, Zlatý medvěd Menzelovým *Skřivánkům na niti* na MFF v Berlíně, široká retrospektiva filmu šedesátých let na MFF v Karlových Varech atd. 1991: V kinech snímky z šedesátých let už bez zájmu, vznik cyklu *Kino '60* v televizi, ale vzápětí polemiky např. kolem Helgeho *Velké samoty* (1959) z ryze ahistorických, v podstatě utilitárně politických pozic. 1992: Zájem už zcela soustředěn na novou tvorbu, zejména zahraniční, která překvapuje, zdá se, i samotné dosud aktivní tvůrce z šedesátých let. Při podzimní debatě v Divadle Na zábradlí, ze které potom televize přinese asi hodinový sestřih, dojde k nekoherentní výměně názorů, v níž zejména mladí diskutéři odmítají uznat takřka úplně jakoukoli uměleckou i myšlenkovou kontinuitu s šedesátými léty. 1993: Rozčarování některých tvůrců z toho, že se ani tvorbou, ani výrobou nenavázalo tam, kde byl vzmach šedesátých let přetržen, zřejmě pokračuje, jako by potvrzován i tím, že nová tvorba, natáčená převážně už v soukromé produkci, se mu vsutku takřka ničím nevyrovná. Bohužel se to

týká i jich samých (Máša, Sirový, Chytilová). Nicméně se zdá, že věci se začínají usazovat: v televizi pravidelně pokračuje přehlídka děl nejen české nové vlny, ale i dalších snímků dobového spektra, filmy ze šedesátých let přinášejí i jiné cykly. Politické klima chladne, otevírají se možnosti mnohostrannějšího chápání umění šedesátých let než jen v jeho loajálnosti či reformismu, bez politických nálepek, v jeho existencionálním rozměru. A vychází *Filmový sborník historický 4*, věnovaný právě české a slovenské kinematografii šedesátých let.

Samozřejmě nejde o žádnou převratnou událost, jeho akční radius jistě sotva obsáhne několik stovek čtenářů, nicméně vzhledem k popsanému polistopadovému vývoji alespoň vychází v relativně šťastné době. Poměrně příznivá byla i doba vzniku příspěvků, které obsahuje: ty totiž pocházejí z konference na téma Česká a slovenská kinematografie 60. let, pořádané 21. – 22. března 1991 v Praze v Klubu novinářů. Jejich autoři na nich tedy pracovali už po opadnutí první polistopadové euforie a zároveň ještě před vlnou skepse, kterou přinesl rok 1992.

Nezmiňoval bych se o těchto aktuálních dobových souvislostech sborníku vědeckých materiálů, kdyby dodnes, navzdory určitému pohasnutí vášní, nebylo umění šedesátých let stále ještě vnímáno především jako významné politikum. Svědčí o tom zejména první tři příspěvky: **Jana Svobody** (*Některé souvislosti českého nového filmu 60. let*), **Zdeňka Štáblý** (*K poválečnému vývoji v kinematografii*) a **Antonína Navrátila** (*Občanská, morální a tvůrčí renesance dokumentárního filmu*), mísící nadto objektivní reflexi se subjektivní reflexí (či ještě spíše emocí) pamětnickou. Ukazuje se vůbec, že pro přímé aktéry doby jako by byl osobní zážitek a paměť na něj už trvalým východiskem. Potvrzovala to i většina příspěvků na mezioborové konferenci Typologie české kultury šedesátých let, pořádané v září 1993 Pedagogickou fakultou UK a Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Na film se tu sice bohužel nedostalo, také tady však řada vystoupení zůstávala v poloze pouhé osobní reminiscence. Jmenované příspěvky sborníku ovšem stavějí své soudy na husté síti faktografických souřadnic, ani tu nepřinášejí ale celkem nic, co by nebylo už v obecných rysech známo. Zcela v poloze osobní vzpomínky se pak pohybuje vystoupení **Ivana Svitáka** *Postava k podpírání (In memoriam Pavla Juráčka, který zemřel v Praze 20. května 1989)*.

Produktivnější se zdá být přístup mladších českých badatelů, rezignujících na celkový obraz doby, dobře jej však ilustrujících dílčími analýzami: **Jany Hádkové** (*Mýtus cinéma-vérité v českém dokumentu první půle 60. let*), **Jiřího Raka** (*Hledání nového obrazu minulosti*), **Jiřího Cieslara** (*Zkušenost s minulostí*) a **Ivana Klimeše** (*Hra*). Metodologická i pramenná východiska jsou tu pokaždé zcela jiná, od průzkumu dobových statí a polemik přes zasazení tématu do širokého rámce projevů historického vědomí, až po přístup psychologický, opouštějící průzkum „velkých dějin“ ve prospěch sondy do osobní historie filmové postavy, či nazírající dobovou tvorbu prizmatem uplatnění fenoménu hry. Výsledkem jsou ale vždy cenné konkrétní poznatky, na rozdíl od poněkud kuriózního příspěvku **Milana Hanuše** a **Jana Svobody** *Český film 60. let – filmové podoby historické existenciální zkušenosti (Informace o projektu výzkumu)*, který jen opakuje známá fakta, aby k nim pak přidal rozmáchlý příslib knižní studie pro odborníky i laiky, která ovšem nevyšla dodnes...

Podobu pouhého výčtu k dané tezi dostal suchý referát **Jany Žilčayové** *Životný svet a jeho tematizácia vo filmových dielach (aplikované na slovenské filmy 60. rokov)*, kdežto podrobnou analýzu úzce vymezeného tématu představuje studie **Jana Bernarda** *Obraz lesa v českém filmu 60. let*, která sledováním toposu lesa až do sedmdesátých let (v homolkovském cyklu Jaroslava Papouška) a pak jeho vytracením zajímavě odhaluje proměnu doby.

Vzhledem k charakteru filmové tvorby šedesátých let a její časté inspiraci literaturou jsou ve sborníku logicky hned tři příspěvky věnovány právě adaptacím literárních děl. Tradičně minuciózní srovnávací analýzu přináší stať **Marie Mravcové** *Čtvero literárních inspirací (jde o Démanty noci, Ostře sledované vlaky, Žert a Spalovače mrtvol)*, kterou po svém, spíše aforisticky, doplňuje **František Bráblík** (*Pravděpodobné zdroje Spalovače mrtvol*). Statistické shrnutí situace představuje příspěvek **Vlasty Jančové** *Česká literatura v českém filmu 60. let*, obdobně laděný pokus **Jeleny Paštěkové** (*Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesia-*

tich roků) usiluje o nalezení obecnějších trendů, schází mu však stejně jako textu Žilčayové syntetizující prvek.

Zajímavý soubor otázek, dovedených právě už i ke konkrétním odpovědím, obsahuje studie **Martina Šmatláka** *Alternatívna „nová vlna“ v televízii? (O slovenských televíznych filmoch obdobia šesťdesiatich rokov)*.

Následují referáty věnované dílčím problémům: **Petr Pavlovský**, *Katarze komická a katarze tragická (Poznámka k dramaturgii českých a amerických filmů M. Formana)*, **Nada Földváriová**, *Téma vo folklórnej filmovej hudbe*, **Stanislav Ulver**, *Stylové proměny (rozmanitost a jednota) v díle Jana Švankmajera*, **Michal Bregant**, *Pět poznámek k tématu: Věra Chytilová*, zmíněný příspěvek **Bráblíkův**, **Jozef Macko**, *Pôsobenie Alaina Robbe-Grilleta na Slovensku* a konečně reminiscence **Svitákova**. Vyzdvihl bych zejména stať Ulverovu a esej Bregantův: každý z autorů se odjinud, a přece úspěšně blíží postižení originality analyzovaného tvůrce. Ulver vstupem do magického Švankmajerova světa, Bregant zachycením jakéhosi takřka neslyšného šelestu doby.

Závěr sborníku je věnován z větší části reflexi dobové reflexe filmu šedesátých let. Příspěvek **Galiny Kopaněvové** *Poznámky na téma kontinuity* ovšem ještě nejprve takřka čítankově vyjeví, v čem spočívá nespokojenost někdejších tvůrců a jejich publicistických souběžců s dnešním stavem, a pak teprve přichází **Jan Jaroš** s tématem *Cenzura a český film 60. let*, opírajícím se o výčet některých konkrétních cenzurních zásahů. **Ivo Pondělíček** a **Karel Morava** zpracovávají v článku *Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba* dobová šetření filmového diváka, srovnávají je se současnými trendy a vyslovují dosti pochmurnou prognózu o očekávané (ale spíše teď už probíhající) návštěvnické krizi kina u nás. **Stanislava Přádná** v pěti poznámkách *Česká filmová kritika 60. let ve vztahu k čs. nové vlně* srovnává možnosti své kritické generace s možnostmi „šedesátníků“ a poté vymezuje jejich podíl na cestě souputnického umění z provinciální zatuchlosti do světa. Období 1956 – 1972 zahrnuje úvaha **Martina Ciela** nad *Niektorými vplyvmi pôsobiacimi na slovenské filmové myslenie v rokoch šesťdesiatich*, a to jednak co do uplatnění základních uměleckých stereotypů, jednak co do vlivu teoretického myšlení o filmu na jedné straně a ideologických zásahů na straně druhé. A konečně celý sborník uzavírá přehled **Zdeňka Smejkal** *Rozvoj historiografie českého a slovenského filmu v 60. letech*, která jako by dotvrzovala, že nejen v oblasti konkrétní filmové tvorby a její kritiky, ale také v oblasti bádání o dějinách filmu byla šedesátá léta opravdu něčím výjimečným.

Jako celek nepřináší sborník o dané době nějaká překvapivá zjištění, spíše jen ta známá sumariuje a vlastně poprvé je takto veřejně a svobodně prezentuje. Jeho cenu vidím zvláště v konkrétních analýzách, jejichž úroveň se ovšem značně liší a zdaleka ne vždy je na výši uměleckého materiálu, který je jejich předmětem. Texty sborníku se nevyhnuly ani řadě literárních chyb a bohužel i chyb věcných: např. 2. sjezd Svazu čs. spisovatelů se odehrál v roce 1956, nikoli 1955 (Štábla), známý normalizační dokument nese název Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti od XIII. sjezdu KSČ, nikoli po XII. sjezdu (Ciel) atd. Jak jsem ale naznačil už v úvodu, právě v této chvíli tvoří publikované texty dobrou základnu k dalšímu kontinuálnímu uvažování o šedesátých letech, zbavenému limitů někdejších i současných. Jen tak se mýtus, ať kladný či záporný, přemění v reálnou součást naší historie a možná i inspiraci, byť asi v jiné podobě, než jak se zdálo ještě před pár lety.

J a n L u k e š

Druhé číslo půlletníku Montage/AV

Montage/AV.

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 2, 1993, č. 1., 164 s.
(Populärkultur / John Fiske)

Nedávno *Illuminace* informovala o tom, že v roce 1992 byl v Německu založen ambiciózní odborný časopis *Montage/AV*, věnovaný teorii a historii filmu a obecně audiovizuální komunikace.¹⁾ Zatímco první číslo ilustrovalo svou značně pestrou náplní proklamovanou šíří zájmů časopisu, druhé číslo, vydané v ohlášeném termínu na jaře 1993, je tematicky soustředěné: zaměřuje se na problematiku populární kultury a speciálně na dílo jejího vlivného současného teoretika Johna Fiska.

Představu o názorech Johna Fiska si čtenář *Montage/AV* může učinit na základě obsáhlého interview, které s ním vedl Eggo Müller (*Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert* [Populární kultura: Horizont zkušenosti ve 20. století]; s. 5 – 18), překladu nové Fiskovy práce o různých, oficiálních a populárních, způsobech vysvětlení příčin a okolností smrti zpěváka Elvise Presleyho (*Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley* [Elvis: Body of Knowledge. Oficiální a populární formy vědění o Elvisu Presleym]; s. 19 – 51) a konečně rozboru hlavních bodů jeho teorie, jak ji reprezentují zejména knihy *Television Culture* (1987), *Understanding Popular Culture* (1989) a *Reading the Popular* (1989); autorem výkladu je opět Eggo Müller („Pleasure and Resistance“. *John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie* [„Pleasure and Resistance“. Příspěvek Johna Fiska k teorii populární kultury]; s. 52 – 66). – Protože Fiskův diskusní (a dnes také hojně diskutovaný) model fungování populární kultury, odlišující se výrazně od obvyklých apriorně kritických vyjádření, u nás zatím zřejmě není příliš známý, bude na místě uvést o něm alespoň elementární informaci.

John Fiske (nar. 1939), dnes profesor na univerzitě v Madisonu (Wisconsin, USA), integroval do své teorie populární kultury četné podněty především sémiotického a (post)strukturalistického myšlení (Roland Barthes, Michel Foucault), jeho hlavním východiskem ovšem jsou stanoviska britské školy kulturních studií (*British Cultural Studies*), která proti rozšířenému (a hlavně učením Louise Althussera podloženému) předpokladu pasivity a odevzdanosti recipienta, jenž by měl být vystaven neomezenému působení dominující ideologie, vystoupila s opozitním konceptem aktivního publika (*active audience*). Osnovu Fiskovy teorie představuje pojetí kultury jako sociálního procesu založeného na produkci a cirkulaci významů. Důležité přitom je, že významy produkují recipienti, kteří při četbě projektují do textů svou sociální zkušenost, a vzniklé kulturní významy zase zpětně ovlivňují sociální chování recipientů a přispívají k utváření jejich sociální identity. (Je zapotřebí dodat, že termíny „četba“ a „text“ užívá Fiske ve velmi širokém smyslu, nejen v souvislosti s oblastí slovesnou.) Určujícím rámcem procesu kulturní komunikace pak je situace nerovnoměrného rozdělení moci, která konstituuje rozdíl mezi oficiálním „mocenským blokem“ (*power-bloc*) a „lidmi/lidem“ (*the people*).

Populární kultura ve Fiskem propracovávaném pojetí je kultura vlastní „lidem“, budovaná jimi a pro ně; jde tedy o fenomén jiného řádu, než je kultura komerční, vnášená zvnějška mezi „lidi“ kulturním průmyslem. Populární kultura se utváří v procesu aktivního osvojování (výběru a interpretace) nabízených textů. Podmínkou „popularizovatelnosti“ textů je možnost nalézt styčné body s každodenní sociální zkušeností recipientů. Naději na široké přijetí mají zvláště ty texty, které jsou „otevřené“, které v sobě zahrnují rozsáhlý sémantický potenciál, takže v nich různé skupiny recipientů mohou realizovat odpovídající významy (Fiske tyto texty v navázání na Rolanda Barthesa nazývá texty produkovatelnými). Je zřejmé, že zmíněný komunikační mechanismus „nepřeje“ plné kontrole „mocenského bloku“ nad „lidmi“; texty mohou posilovat konformitu, ale mohou také otvírat prostor pro subverzivní strategie, které pak nacházejí uplatnění v každodenních sociálních střetnutích. Právě takováto napětí přitahují Fiskovu pozornost především.

1) Petr Mareš, Úvodem k článku Stephena Lowryho. „Illuminace“ 5, č. 2, s. 69 – 70.

Po bloku fiskovských materiálů následují další příspěvky; Fiskovo jméno ovšem i nadále patří k nejcitovanějším, autoři se na jeho názory často odvolávají a tak zároveň dokládají současný vliv jeho idejí.

V největší míře to platí pro článek **Lothara Mikose** o jednom z neúspěšnějších hollywoodských filmů posledních let, komedii *Pretty Woman* (*Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN. Intertextuelle Bezüge und Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur* [Láska a sexualita v PRETTY WOMAN. Intertextuální vztahy a vzorce každodenní zkušenosti v jednom textu populární kultury]; s. 67 – 86). Článek je v zásadě formulován jako praktická aplikace některých Fiskových tezí. Mikos vysvětluje úspěch *Pretty Woman* mnohovrstevností, otevřeností a víceznaností, jež z filmu pro diváky činí typický produkovatelný text. Za zdroj těchto kvalit pokládá hlavně intertextuální vztahy k jiným textům, žánrům, populárním mýtům a formám populární kultury (podkladem pro něj jsou Fiskovy úvahy o intertextualitě jako důležitém prostředku umožňujícím zmnožení sémantických potencií textu). V závěrečné části článku se autor snaží ukázat, jak různé podoby životní zkušenosti recipientů podmiňují významy připisované filmu. Zajímavý tu je poukaz na existenci obecných interpretačních rastrů spjatých s příslušností k určitému „interpretačnímu společenství“ (např. k společenství feministickému).

K Fiskově teorii přihlíží i **Hans-Otto Hügel**, který ve svém příspěvku usiluje o precizaci pojmu zábava (*Unterhaltung*), především v souvislosti s televizními programy (*Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie* [Estetická dvojznačnost zábavy. Skica její teorie]; s. 119 – 141), a **Hans J. Wulff**, který se zabývá faktory budujícími tzv. fatické společenství (*phatic communion, phatische Gemeinschaft*) televize a diváků, tedy atmosféru vzájemného kontaktu a pospolitosti (*Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion: Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens* [Fatické společenství / Fatická funkce: Stěžejní pojmy pragmatické teorie televize]; s. 142 – 163). V úvodní teoretické úvaze autor vyzdvihuje spíše původce konceptu *phatic communion* antropologa Bronislawa Malinowského než pozdějšího propagátora dané problematiky Romana Jakobsona, jehož pojetí fatické funkce vyčítá vnitřní heterogenost (v Jakobsonově formulaci totiž tato funkce zahrnuje jak stav fyzického kanálu komunikace, tak psychické spojení komunikantů). Hlavní část článku pak tvoří přehled fatických elementů uplatňujících se v televizi (oslovování diváků, hra s jejich tichým souhlasem, nepřímé odkazy k nim atd.).

Z celkového fiskovského ladění čísla se vymyká jen studie **Oksany Bulgakovové** (*Das Phänomen FEKS: „Boulevardisierung“ der Avantgarde* [Fenomén FEKS: „Bulvarizace“ avantgardy]; s. 94 až 115) o skupině FEKS, ruských filmařích (Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg), kteří ve dvacátých letech vytvořili „z elementů masové kultury [...] elitární umění“ (s. 99 – 100), krátká poznámka téže autorky o recepci Chaplinových filmů v porevolučním Rusku (*Charlot und die Russen* [Charlie a Rusové]; s. 116 – 118) a překlad klasické studie Jana Mukařovského o Chaplinově herectví ve *Světlech velkoměsta* (s. 87 – 93).

Časopis je ještě vybaven bibliografickou přílohou v podobě samostatného separátu, která mimo jiné napovídá, že předchůdcem *Montage/AV* bylo bibliografické periodikum *Film Theory*. V případě čísla 1/1993 přináší dodatek soupis literatury o Vincentu Minnellim.

I když je recenzované číslo *Montage/AV* věnováno spíše obecněji kulturní než ryze filmové problematice, přináší odborným zájemcům o film množství podnětů k úvahám a teoretickému promyšlení. Další čísla časopisu můžeme očekávat se zájmem.

Petr Mareš



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BECHTOLDOVÁ, Alena

Svět Petra Weigla / text a uspořádání Alena Bechtoldová; fotografie Jiří Kadaňka, Jan Třeštík. – 1. vyd. – Praha: Odeon, 1993. – 157 s.: čb. i barev. fotogr., filmografie.
ISBN 80-207-0426-4 (váz.)
Bohatě ilustrovaná biografie režiséra Petra Weigla. Je doplněna výňatky z kritik a podrobnou filmografií.

BERGOM-LARSONOVÁ, Maria

Ingmar Bergman a společnost / Maria Bergom-Larsonová. – [1. vyd.]. – [Praha]: [Pražský filmový klub], [1990]. – 78 s.
(volné listy)
Vybrané části ze studie "Ingmar Bergman and Society", kterou vydaly The Tantivy Press (London) a A.S. Barnes & Co. (South Brunswick and New York) za spolupráce Swedish Film Institute and the Swedish Institute (Stockholm) v roce 1978.

BIBLIOTHEQUES

Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle Dans le Monde = Performing Arts Libraries and Museums of the World / Publié sous la Direction de André Veinstein, Alfred S. Golding. – 1. vyd. – Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1992. – 740 s.: rejstříky.
ISBN 2-222-04606-1 (váz.)
Adresář knihoven a muzeí z oblasti filmu, hudby a divadla v celosvětovém zastoupení.

BLOTTO

Blotto. *Laurel and Hardy in Europe* / Editor Bram Reijnhoudt. – roč. 25, Nr 19/20 (Spring/Summer) Special Issue (1993). – Amsterdam: Laurel en Hardy Fonds' a. k. a. the Perfect Day Tent of the Sons of the Desert.
ISSN 0927-2933 (brož.)
Speciální číslo časopisu Blotto, vydávaného holandským fanklubem Laurela a Hardyho, se zabývá pobytem Laurela a Hardyho v Evropě

a jejich filmy v Evropě distribuovanými, které vlastní jednotlivé filmové archivy. Jedna z kapitol je věnována i filmovému archivu v Praze.

BOR, Vladimír

Hudba – film – kritika / Vladimír Bor. – 1. vyd. – Praha: Panton, 1990. – 233 s.: čb. fotogr.
ISBN 80-7039-053-0 (brož.)
Vzpomínky a úvahy českého filmového dramaturga, scenáristy a kritika Vladimíra Bora.

BORDWELL, David

Narration in the Fiction Film / David Bordwell. – 1st ed. – London: Routledge, 1990. – 357 s.: čb. fotogr., bibliografie.
ISBN 0-415-01877-3 (brož.)
Základní práce o filmové naraci; je rozčleněna do tří celků – teorie narace, narace a filmové formy a historické způsoby narace.

BRANIGAN, Edward

Narrative Comprehension and Film / Edward Branigan. – 1st ed. – London: Routledge, 1992. – 325 s.: čb. fotogr., bibliografie. – (Sightlines: Cinema Studies)
ISBN 0-415-07512-2 (brož.)
Kniha vysvětluje základ teorie narace a jejího vztahu k filmu a literatuře. Je určena studentům a pedagogům v oboru filmu, literatury, médií a komunikaci.

BREN, Frank

Poland / Frank Bren. – 1. Revised Edition. – Trowbridge: Flicks Books, 1990. – 209 s.: čb. fotogr. – (World Cinema; Vol. 1, ISSN 0269-2600; 1)
ISBN 0-948911-46-8 (váz.)
Studie se zabývá historií polského filmu a filmovými osobnostmi od počátku polské kinematografie po současné umělce; je doplněna rozhovory s Krzysztofem Zanussim a Andrzejem Wajdou a chronologií polského filmu.

EUREKA

Eureka Audiovisual: Studies and Practical Guides. 1. Agenda des Manifestations Audiovisuelles 92 – 93 = Audiovisual Events' Agenda 92 – 93. – [1. vyd.]. – Bruxelles: Eureka Audiovisual, 1992. – nestr.
ISBN 92-9126-001-0 (brož.)
Chronologický přehled filmových akcí v období 1992 – 1993 v Evropě.

EUREKA

Eureka Audiovisual: Studies and Practical Guides. 3. Financing of Audiovisual Production in Europe = Le Financement de la Production Audiovisuelle en Europe. – [1. vyd.]. – Bruxelles: Eureka Audiovisuel, 1992. – 76 s.
ISBN 92-9126-003-7 (brož.)
Přehledy a statistiky financování audiovizuální tvorby v Evropě.

GOBLE, Alan

The International Film Index 1895 – 1990: Film Titles. 1. / Alan Goble. – [1. vyd.]. – London: Bowker-Saur, 1991. – 988 s.
ISBN 0-86291-628-3 (váz.)
První díl filmografie obsahuje seznam filmů v celosvětovém měřítku za období 1895 – 1990. Heslo zahrnuje vždy originální název, režiséra, zemi výroby, rok výroby a britské a americké distribuční názvy.

GOBLE, Alan

The International Film Index: Directors' Filmography and Indexes. 2. / Alan Goble. – [1. vyd.]. – London: Bowker – Saur, 1991. – 1687 s.: bibliografie, rejstříky.
ISBN 0-86291-633-X (váz.)
Druhý díl encyklopedického díla obsahuje filmografii režisérů, rejstřík režisérů podle zemí, rejstřík režisérů animovaných filmů a výběrovou bibliografii.

JABLONICKÝ, Viliam

Filmár Viktor Kubal / Viliam Jablonický. – 1. vyd. – Bratislava: Tatran, 1993. – 98 s.: čb. i barev. fotogr., filmografie, bibliografie, ceny a uznání, výstavy. – Kniha vyšla s finančním prispěním Slovenského filmového ústavu.
ISBN 80-222-0181-2 (brož.)
Monografie věnovaná dílu slovenského výtvarníka, animátora a režiséra animovaných filmů Viktora Kubala.

JAMESON, Fredric

Signatures of the Visible / Fredric Jameson. – 1st ed. – London: Routledge, 1992. – 254 s.:

bibliografie. – (Filmstudies / Critical Theory)
ISBN 0-415-90012-3 (brož.)

Kniha obsahuje samostatné stati: Zhmotnění a utopie v masové kultuře, Třída a alegorie v současné masové kultuře: *Dog Day Afternoon* jako politický film, *Diva* a francouzský socialismus, Hans-Jürgen Syberberg a kulturní revoluce, Historicismus ve filmu *The Shining*, Alegorizující Hitchcock, O magickém realismu ve filmu, Existence Itálie.

JARVIE, Ian

Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics / Ian Jarvie. – 1st ed. – New York; London: Routledge & Kegan Paul, 1987. – 392 s.: bibliografie.

ISBN 0-7102-1016-7 (váz.)

Kniha se skládá ze tří částí: Film jako filozofický problém, Film jako estetický problém a Filozofické problémy filmu. V rámci těchto částí je mimo jiné věnována zvláštní pozornost filmům *Casablanca*, *Občan Kane*, *Rašomon*, *Persona*, *Annie Hall*, *Interiéry a Manhattan*.

KATALOG

Katalog české televizní tvorby: Dramatická a hudebně dramatická tvorba (1986 – 1990) / sestavila Ludmila Svobodová. – [1. vyd.]. – Praha: Oborové dokumentační a informační středisko, ČST Praha, 1991. – 461 s.: rejstřík autorský.
ISBN 85005-01-8 (brož.)
Abecedně řazený katalog televizní tvorby za období 1986 – 1990.

MACNAB, Geoffrey

J. Arthur Rank and the British Film Industry / Geoffrey Macnab. – 1st ed. – London: Routledge, 1993. – 270 s.: čb. fotogr., bibliografie.
ISBN 0-415-07272-7 (váz.)

Kniha podává v kontextu dějin pohled na britský filmový průmysl. Zvláštní pozornost je věnována vlivu lorda Ranka na rozvoj britské kinematografie.

MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr

Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu / Alena Macurová, Petr Mareš. – 1. vyd. – Praha: Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1993. – 173 s. – (Acta Universitatis Carolinae Philologica Monographia – CXVII – 1991)
ISSN 0567-8269 (brož.)

Dvě studie zaměřující se na otázky verbálního jazyka a jeho vztahů k dalším znakovým systémům v rámci komplexních znakových útvarů. První studie se zabývá jazykem v literárním díle, druhá, jejímž autorem je Petr Mareš, je věnována přímo problému verbální komunikace ve filmu.

MAYNE, Judith

Cinema and Spectatorship / Judith Mayne. – 1st ed.
- London; New York: Routledge, 1993. – 187 s.: čb.
fotogr., bibliografie. – (Sightlines: Cinema Studies)
ISBN 0-415-03416-7 (brož.)

Kniha – jedna z prvních svého druhu – se věnuje
pozici a roli diváka v současném výzkumu filmu.

V první části autorka přibližuje tři teoretické
modely diváka – perceptuální, institucionální
a historický. Ve druhé části zkoumá roli diváka
na příkladech konkrétních filmů.

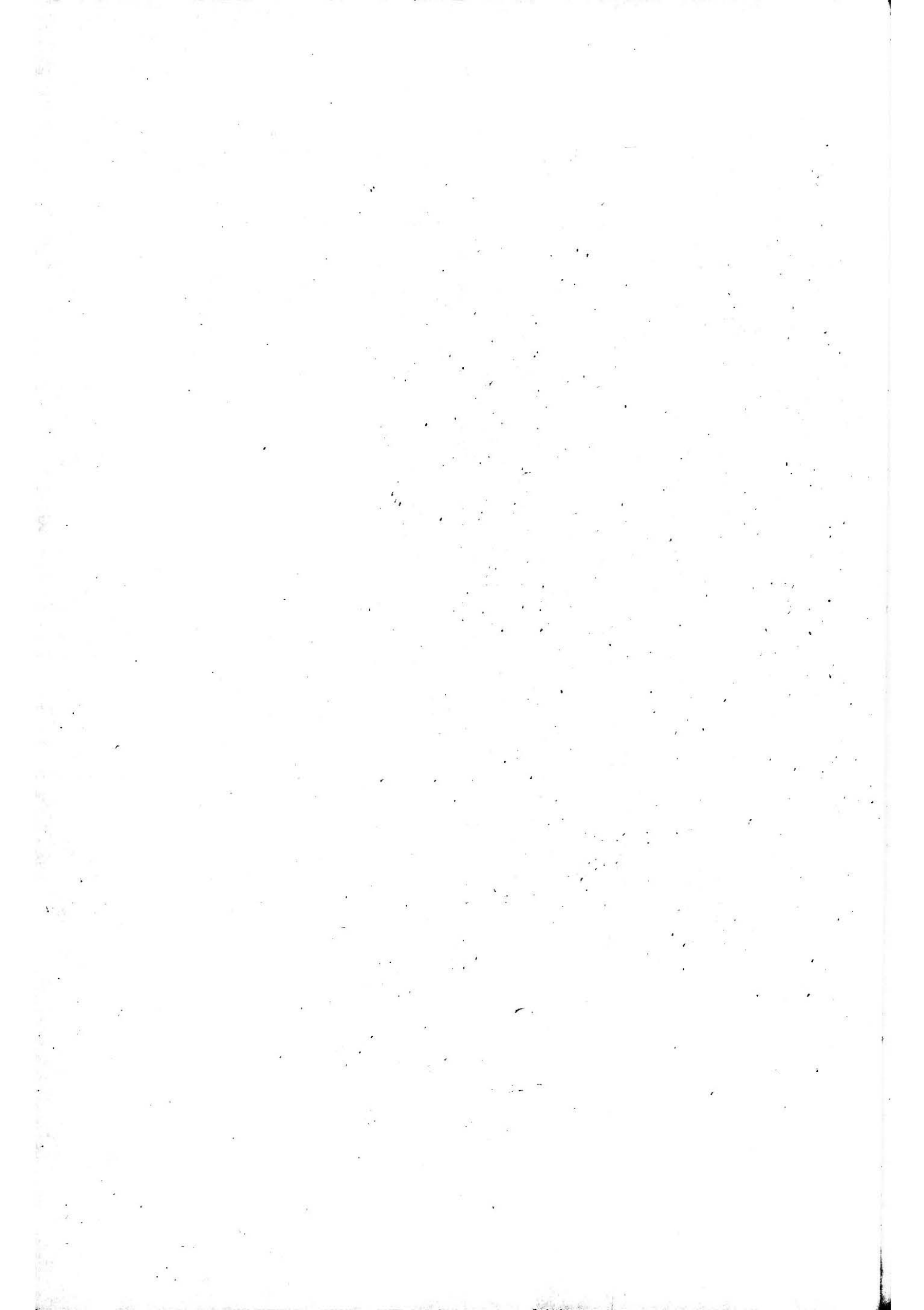
VIATTOMUUDEN

*Viattomuuden vuiskymmenet: Suomalaisen
elokuvan erotiikkaa = Oskuldens år: Erotik i finsk
film = The Years of Innocence: Erotically Charged
Scenes from Finnish Films* / Suomen Elokuva-
-Arkisto [Finnish Film Archive]. – [1. vyd]. -
Helsinki: VAPK-Kustannus, 1991. – 95 s.: čb.
fotogr.

ISBN 951-37-0495 (váz.)

Obrazová publikace obsahuje černobílé fotografie
eroticky laděných scén z finských filmů od období
němé éry až po počátek šedesátých let.

Připravila Pavla Janásková



OBSAH V. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ARNHEIM, Rudolf: <i>Dnešní umění a film</i>	č. 4 / s. 109 – 112
ARNHEIM, Rudolf: <i>Nový Laokoon. Spojení uměleckých prostředků, zkoumané na příkladu zvukového filmu</i>	4 / 87 – 106
BREGANT, Michal: <i>Bataliony</i>	4 / 27 – 86
CARROLL, Noël: <i>Podstata hororu</i>	3 / 53 – 63
DELLUC, Louis: <i>Orchestr biografu</i>	1 / 75 – 77
KLIMEŠ, Ivan: <i>Člověk a stroj v biografu. Filmové představení v němé éře</i>	1 / 45 – 73
KRÁL, Petr: <i>Od obrazu k pohledu</i>	2 / 53 – 68
KREJČA, Otomar: <i>Nelidskost a umění. Poučení z Žida Süsse?</i>	3 / 99 – 110
KREJČOVÁ, Helena: „Jsem nevinná“: Süss, Harlan, Čáp a jiní	3 / 65 – 97
LOWRY, Stephen: <i>Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka</i>	2 / 71 – 82
MÁLEK, Petr: <i>Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.</i>	2 / 7 – 31
MÁLEK, Petr: <i>Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.</i>	3 / 7 – 36
MATUSZEWSKI, Boleslas: <i>Nový historický pramen (Zřízení depozitáře historické kinematografie)</i>	2 / 87 – 91
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Trojí kontext Sladkých her minulého léta</i>	2 / 33 – 51
MULVEYOVÁ, Laura: <i>Vizuální rozkoš a narativní film</i>	3 / 43 – 52
NICHOLS, Bill: <i>Kulturní statky ve věku kybernetických systémů</i>	1 / 79 – 101
PETRÁŇ, Tomáš: <i>Od archeologie filmu k „nové historii“ (K otázkám historického pramene)</i>	1 / 37 – 43
RAK, Jiří: <i>Historická tematika v kinematografii Třetí říše</i>	1 / 7 – 36
ŽÁČEK, Ivan: <i>Felliniho loď stále pluje...</i>	4 / 7 – 25

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

HOFMAN, Petr: <i>Československá meziválečná kinematografie ve fondech Vojenského historického archivu</i>	2 / 93 – 108
KOFRONĚ, Václav: <i>Příběh básníka. Krátké uvedení do jednoho z filmových snů Jiřího Voskovce a Jana Wericha</i>	4 / 115 – 118
MAREŠ, Petr: <i>Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza</i>	3 / 39 – 41
MAREŠ, Petr: <i>Úvodem k článku Stephena Lowryho</i>	2 / 69 – 70
MAYDL, Přemysl: <i>Kontexty rozhovoru s Claudem Lévi-Straussem</i>	1 / 113
RAK, Jiří: <i>Myšlenka filmového archivu (K článku B. Matuszewského)</i>	2 / 83 – 85
RAK, Jiří: <i>Úvodem k synopsi legionářského filmu</i>	1 / 115 – 116
ZEMAN, Pavel: <i>Zakázaná Praha (Protektorátní autonomie v zrcadle jednoho zákazu)</i> ..	3 / 113 – 118

Rozhovory

Rozhovor s Claudem Lévi-Straussem (Michel Delahaye, Jacques Rivette) 1 / 103 - 112

Edice a materiály

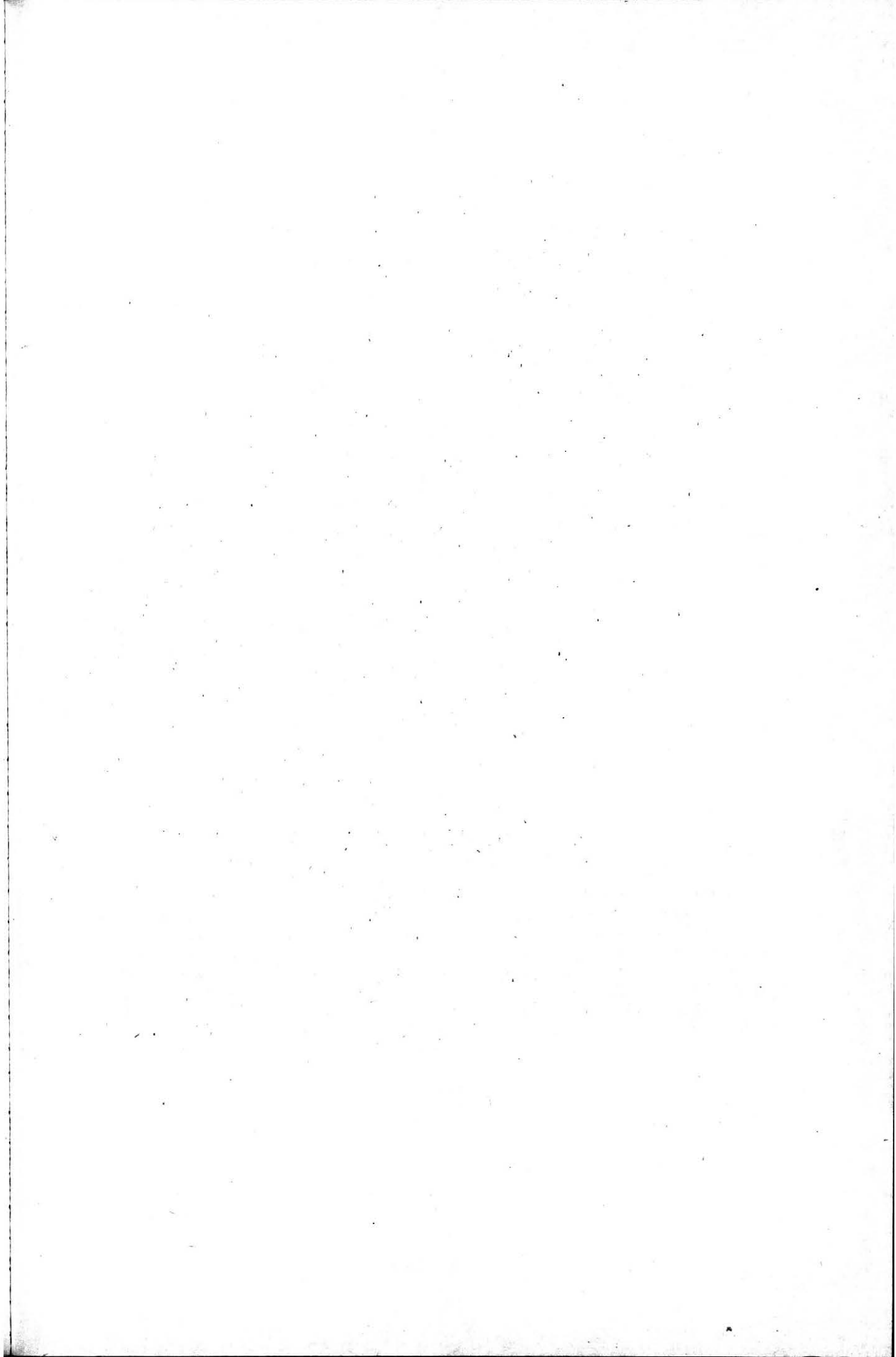
HORA, Josef: *Praha, láska má...* (slovní doprovod k filmu) 3 / 129 - 132
 MEDEK, Rudolf: *Za československý stát* (synopse) 1 / 117 - 122
Praha, láska má... (korespondence k filmu) 3 / 119 - 128
 VOSKOVEC, Jiří - Jan WERICH: *Hej, pane králi* 4 / 119 - 123
 VOSKOVEC, Jiří - Jan WERICH: *Dva kumpáni mistra Františka* 4 / 125 - 142

Literární obzor

BREGANT, Michal: V objetí Instituce (Noël Burch: *Life to those Shadows*) 3 / 137 - 145
 HÁDKOVÁ, Jana: Slovenský dokumentární film jako předmět bádání
 (Václav Macek: *K dějinám slovenského dokumentárneho filmu*) 1 / 134 - 136
 KLIMEŠ, Ivan: *Slovenský hraný film 1946 - 1969* 2 / 109 - 111
 LUKEŠ, Jan: Mýtus a realita filmu 60. let (*Filmový sborník historický 4*) 4 / 143 - 145
 LUKEŠ, Jan: Postmodernisticky o postmoderně (*Martin Ciel: Film. Ilúzia a akcia*) 3 / 145 - 147
 MAREŠ, Petr: Druhé číslo půlletníku *Montage/AV* 4 / 146 - 147
 MAREŠ, Petr: Průvodce po současných teoriích filmu (*Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*) 3 / 133 - 136
 MAREŠ, Petr: Úvod do filologie filmu
 (Klaus Kanzog: *Einführung in die Filmphilologie*) 1 / 125 - 129
 NECHVÁTAL, Martin: *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa* 2 / 115
 POKORNÝ, Jiří: *Peter Mänz: Frühes Kino in Arbeiterbezirk; Gábor Kreselak: „Singend wird das Leben schön“* 1 / 123 - 125
 RAK, Jiří: *František Cvrk - Hana Slavíčková: Historie kin na Děčínsku I.* 2 / 111 - 113
 ZEMAN, Pavel: *Joseph Goebbels: Deníky 1938* 2 / 113 - 114
 ZUSKA, Vlastimil: *Allan Casebier: Film and Phenomenology* 1 / 129 - 134

Přílohy

Soupis diplomových prací o filmu na FF UK v Praze 1 / 144 - 146
 Soupis disertačních prací o filmu na FF UK v Praze 1 / 144
 Z přírůstků knihovny NFA 1 / 139 - 143
 Z přírůstků knihovny NFA 2 / 117 - 121
 Z přírůstků knihovny NFA 3 / 149 - 151
 Z přírůstků knihovny NFA 4 / 149 - 151



O M L U V A

Vážení čtenáři,

rádi bychom se vám omluvili za technické a formální nedostatky i hrubé chyby v dělení slov, které se v minulých číslech *Illuminace* objevily. Naše omluva platí samozřejmě i autorům, zejména Petru Královi, jehož studie *Od obrazu k pohledu* v čísle 2 byla zlovolným computerem postížena nejmarkantněji. V čísle 3 v článku Heleny Krejčové „*Jsem nevinen*“: *Süss, Harlan, Čáp a jiní* došlo při montáži k jiné velmi nepříjemné chybě – k záměně fotografií na stranách 77 a 82; popisek pod obrázkem na s. 77 tedy patří k obrázku na s. 82 a naopak. Samozřejmě se vynasnažíme, aby se podobné lapálie neopakovaly a aby se v zápasu s výpočetní technikou poměr sil obrátil v náš prospěch. Stejně tak budeme hledět, aby *Illuminace* vycházela plynule bez dosavadních prodlev a skluzů. Věříme, že naši omluvu přijmete s pochopením.

Redakce

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Národní 40, 110 00 Praha 1
tel. 02 / 2422 71 37, fax 02 / 2422 77 44

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6
tel. 02 / 35 28 41 – 2

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 29,40 Kč (včetně DPH), roční předplatné 117,60 Kč.

Předplatné pro tuzemsko i zahraničí zajišťuje: Firma Ji-Pe

Burdova 1227, 198 00 Praha 9 – pouze poštovní styk, fax: 02 / 86 45 95.
Pracoviště Budovatelská 287, 190 15 Praha 9 – Satalice;
tel.: 02 / 68 45 251 (linka 155 – informace, objednávky; linka 147 – reklamace)

Sazba J. Vašíček, Studio N. R., Praha 4

Tisk Tiskárna HDH, Praha 4

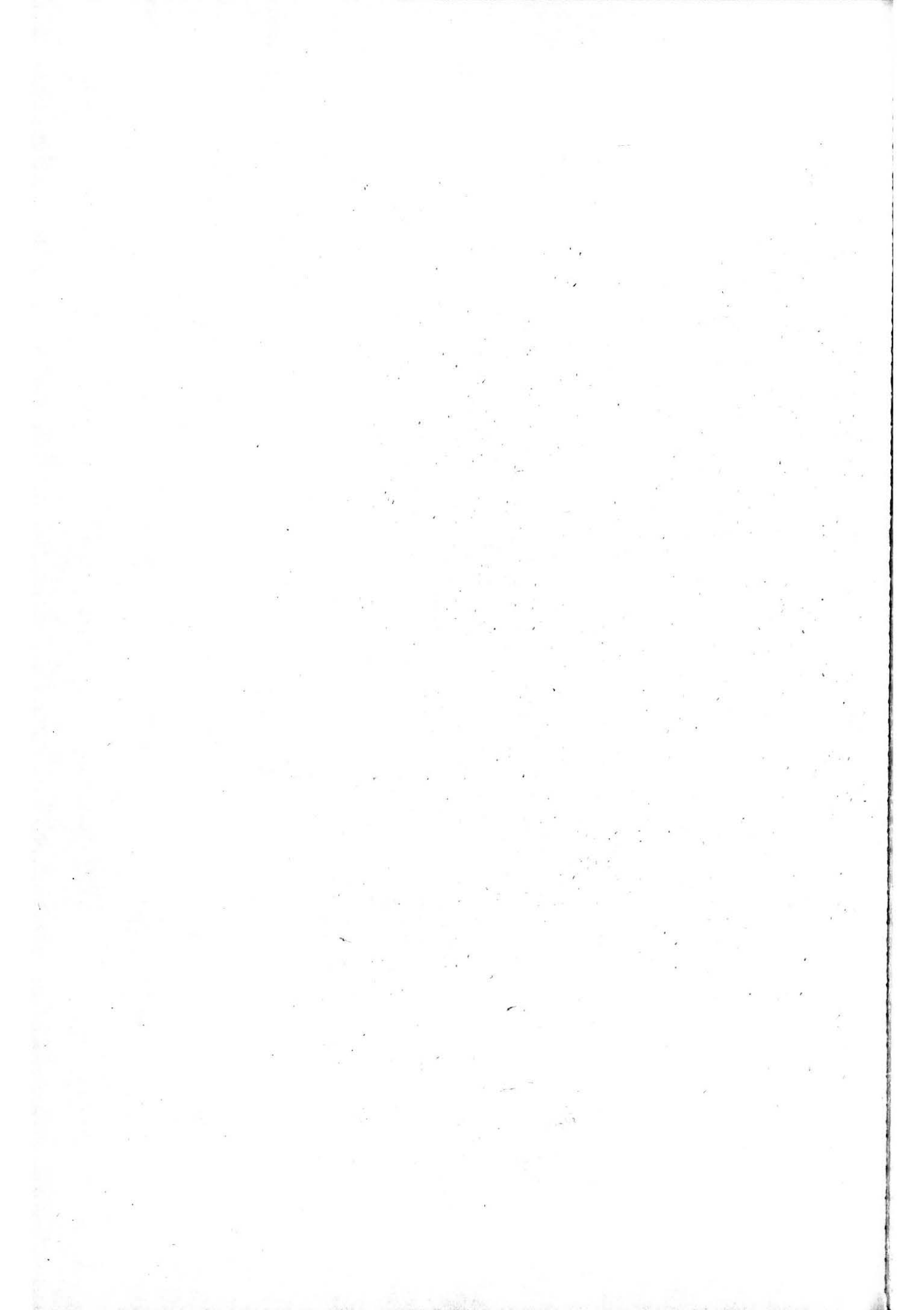
Rukopis byl odevzdán do tiskárny v prosinci 1993.

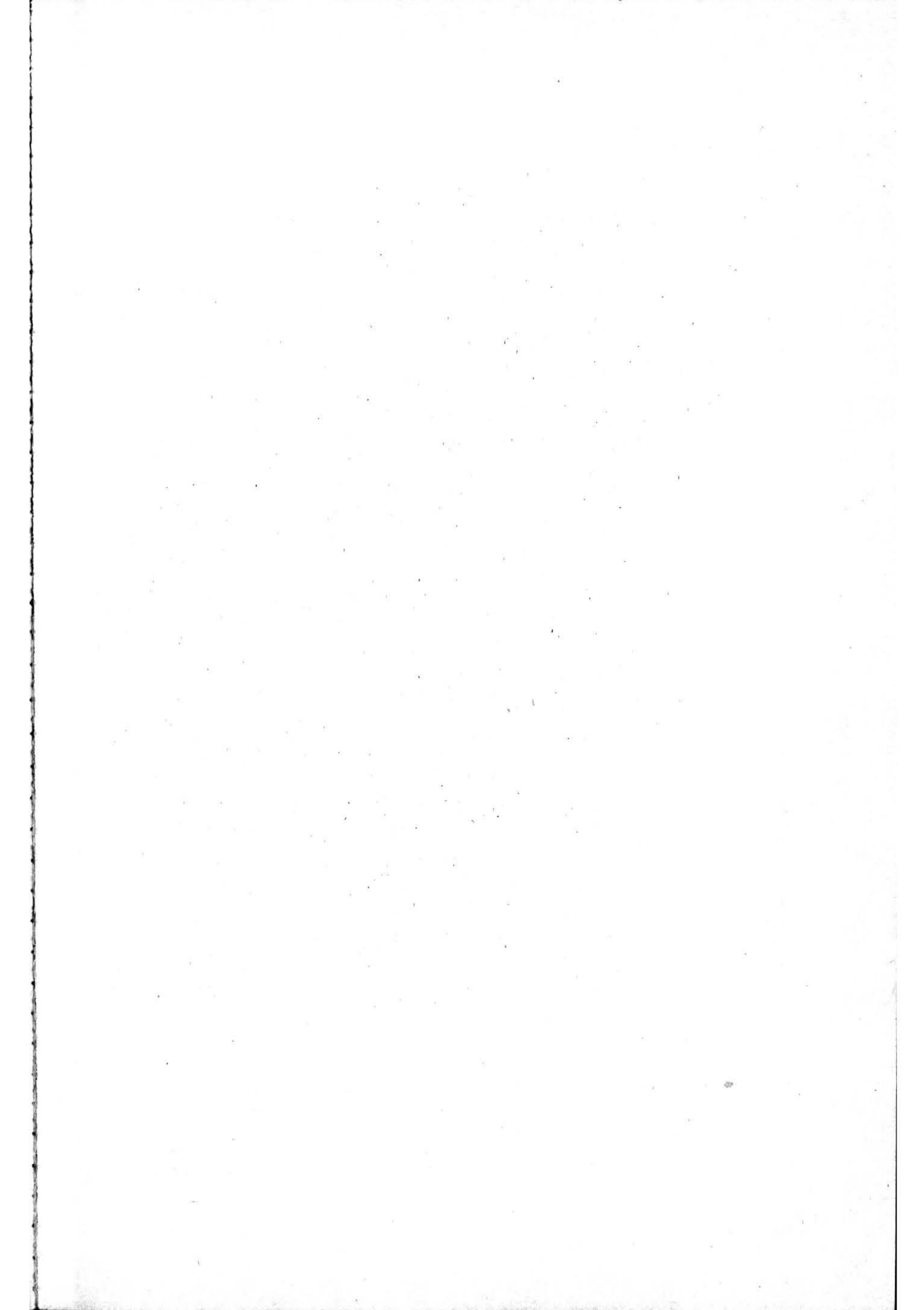
Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

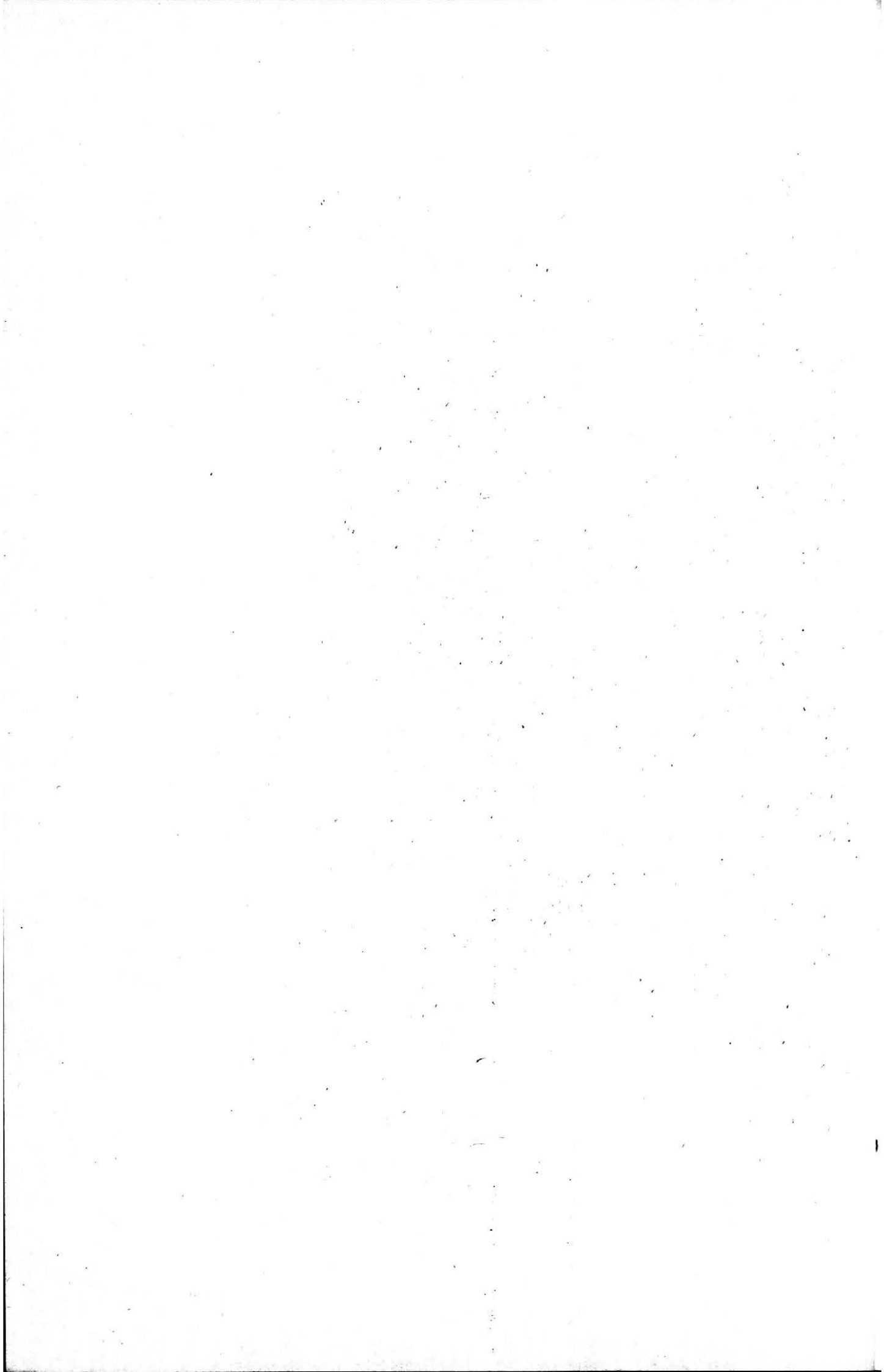
MK ČR 55255; MIČ 47285

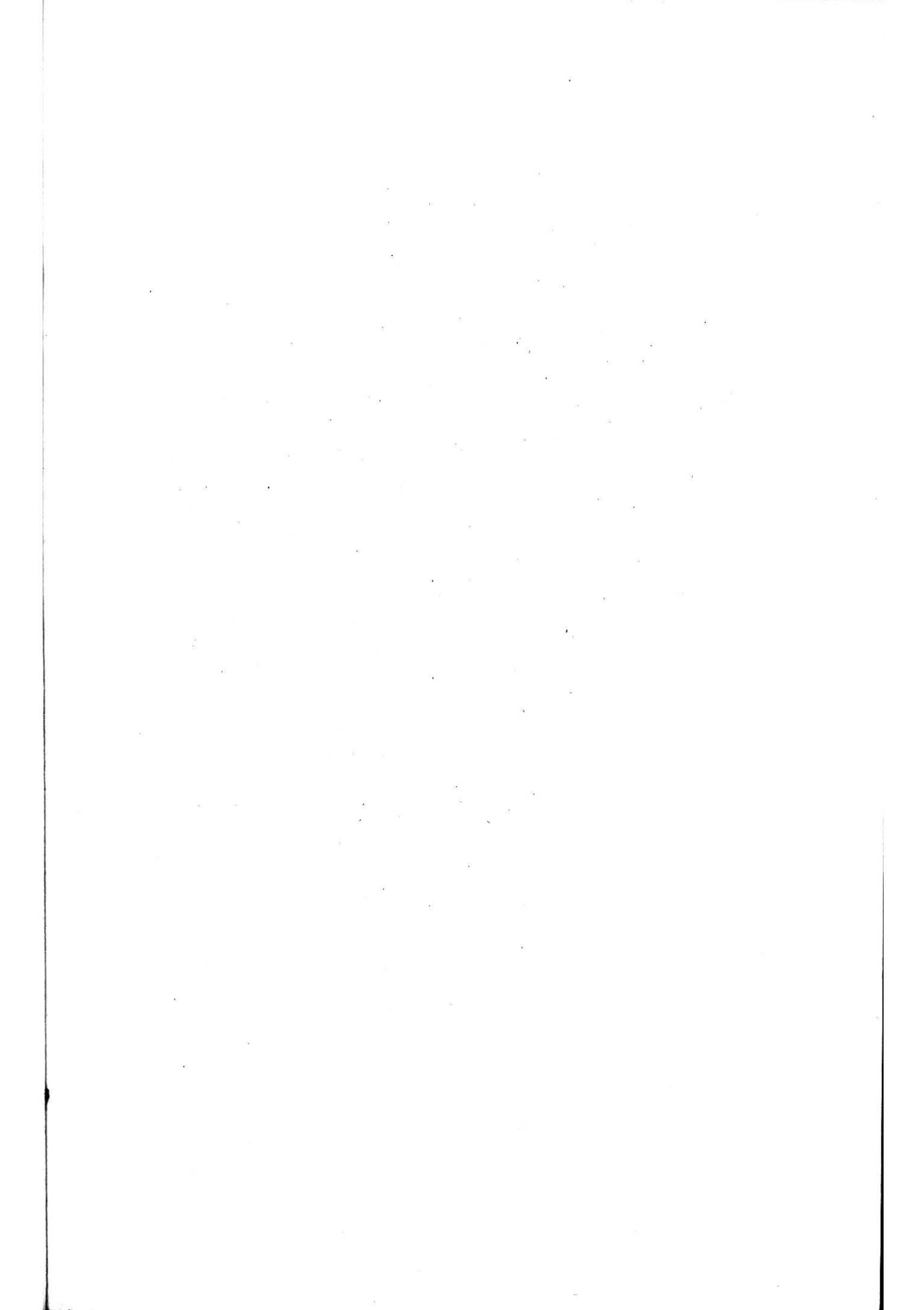
ISSN 0862-397X

*Na obálce Bronislava Livia jako paní Uhrová
v Batalionu Přemysla Pražského (1927).*









350291
1993-4



10086707 *Národní filmový archiv*