

Biograf jako nový typ lidové zábavy

Ivan Klimeš

Pro každého z nás je film neodmyslitelně spjatý s 20. stoletím, nicméně před veřejnost předstoupil již v polovině devadesátých let století devatenáctého a jeho podoba i způsoby jeho prezentování se utvářely v nejtěsnějším kontaktu se všemi uměleckými druhy i s různými typy zábavních produkcí, jaké konec minulého století nabízel. Zrod filmu, jeho okamžité rozšíření po celém světě, jeho prudký rozmach, jenž během několika málo let vedl ke vzniku celého nového odvětví konstituujícího vlastně zábavní průmysl v moderním smyslu slova - to vše byly neklamné signály ohlašující na přelomu století příchod nové epochy. Mluvíce o počátcích filmu, budeme stát u pramenů masové kultury s její mocí formovat psychologii individua i masy, životní styl, politické a morální postoje, s její mocí autoritativně sugerovat vše od estetického ideálu až po nejintimnější detaily soukromého života.

Jakmile se ukázalo, že okouzlení novým technickým vynálezem hned tak nepomine (jak se původně domnívali bratři Lumièreové), začaly se rychle utvářet zárodky nového průmyslového odvětví. Film začal být chápán jako zboží, tedy jako něco, co je určeno k prodeji, k masovému šíření. To nutilo výrobce přizpůsobovat se zájmům a vkusu nejširších vrstev a hledat inspiraci u nejpopulárnějších typů lidových zábav. Film ovšem zcela spontánně těžil ze všeho, co se kolem nabízelo a co mohl nějakým způsobem zúročit. Z literatury přejímal náměty i žánry, z divadla hereckou techniku a inscenační postupy, z výtvarného umění komponování záběrů, ale i kostýmování, masky atd., z varieté, šantánů a kabaretů přebíral některá čísla či dílčí postupy, ale inspiroval se tu i skladbou celého programu. A z hudby vytvořil neodmyslitelnou doprovodnou složku sestavovanou z repertoárové zásoby nejrůznějších hudebních žánrů. Vlastním vkladem filmu byla pro začátek schopnost fotografického záznamu pohybu a z toho plynoucí schopnost vyvolávat pocit "dokonalé" iluze reality. Tyto dvě navzájem podmíněné vlastnosti filmu vtahovaly diváky do role očitých svědků, neřkuli "přímých" účastníků událostí a dějů, odehrávajících se v odlehlých krajích či dobách a nebo třeba v nedo-

stupném prostředí vyšších společenských vrstev. Právě v této schopnosti poskytnout nedostupné, dát prožít sen, je třeba hledat příčiny masové popularity filmu. Ve svém eseji *Der Ersatz für die Träume* z roku 1921 říká Hugo von Hofmannsthal: "Co lidé v kině hledají, je náhrada za sny."¹⁾

Prvním domovským působištěm filmu se stalo varieté. Promítání "pohyblivých obrazů" či "živých fotografií" tvořilo jedno z čísel "velkých představení specialit". Film zde figuroval v sousedství výstupů akrobatů, eskamotérů, imitátorů, parodistů a dalších atrakcí typických pro programy varieté. Záhy se však film osamostatnil a dokázal pokrýt celý program sám. Zužitoval přitom své zkušenosti z varieté. V programech kočovných kin se běžně vyskytovala nafilmovaná vystoupení artistů či eskamotérů, případně kouzelnické výstupy, v nichž nalézaly první uplatnění filmové triky. Byla to krátká éra pouťových a jarmarečních biografů. Na počátku století už bylo zřejmé, že zájem publika je trvalý a že programová nabídka bude stoupat. Byly tedy splněny předpoklady pro to, aby se hospodářsky udržela i kina se stálým působištěm. Vznikala nejprve ve velkých městech (v Praze to bylo například v roce 1907), ale v průběhu desátých let zasáhl i v Čechách tento proces také oblastní centra. Do obcí bez stálých kin dojížděla kina kočovná, která u nás existovala až do čtyřicátých let.²⁾

Vlastní průběh filmového představení patří k problémům, jež zpravidla zůstávají na okraji badatelského zájmu, ačkoliv i tato oblast procházela především v éře němého filmu zajímavým vývojem. Značně se například proměnila skladba programu. Zpočátku měly filmy velmi krátkou metráž, takže filmové představení obsahovalo poměrně velký počet titulů nejrůznějšího charakteru, které bylo třeba nějakým způsobem uspořádat. Program sestavovali majitelé kin, kteří samozřejmě vycházeli z vlastních programových zásob, takže dramaturgická skladba filmového představení měla nepřeberné množství variant. Ze zkušeností s publikem nicméně přece jen vzešel jakýsi model programu, jakkoliv v praxi různě obměňovaný. Takový model byl publikován v německém časopise *Licht-Bild-Bühne* v roce 1910, kdy počet filmů promítaných během jednoho představení kolísal mezi sedmi až dvaceti tituly. Podle autora článku vypadal tehdy "běžný vzorec pro sestavení programu" takto: "Hudební předehra, aktualita, humoristický film, drama, komický film. - Přestávka. - Přírodní film, komický film, velká atrakce (nejatraktivnější titul programu - I.K.), vědecký film, film s hrubou komikou (derbkomisch)."³⁾ Z pestrosti programu dýchá ctižádost uspokojit každého diváka a patrně i poučenost na programech varieté. Žánrová různorodost programu ovšem zároveň znamená, že každý žánr v něm měl přesně určenou funkci, což zpětně přispívalo k tříbení jednotlivých žánrových typů. Komedialní žánry zjevně udávaly v programu základní tón, k němuž se po různých vybočeních k tragice, k sentimentu, k osvětě či

zpravodajství vždy znovu a znovu představení vracelo a do něhož také ústilo. V průběhu desátých let se pak začala prosazovat celovečerní metráž, takže otázka skladby programu postupně ztrácela na významu.

Redukce titulů promítaných v rámci jednoho představení patří k faktorům, které pozměnily motivaci návštěvy konkrétního biografu. V dobách, kdy každé představení obsahovalo deset patnáct filmů, se prostě chodilo do biografu a divák si byl jist, že si z té pestré kolekce něco vybere. S upevněním autority několika národních kinematografií, se vznikem kultu hvězd a také s redukcí filmového programu na dva až tři tituly zrodila se potřeba výběru, který prováděli nejen filmoví diváci, ale samozřejmě i majitelé a provozovatelé kin. Návyk navštěvovat biograf zůstal, ale diváci začali mnohem více vyhledávat konkrétní filmy.

Filmy z němého období bývají běžně podrobovány analýze, aniž by se vyvozovaly metodologické důsledky z toho, že dílo nemá podobu, v jaké bylo ve své době prezentováno. Némé filmy se například, jak známo, nikdy nepromítaly za hlubokého ticha. Každé filmové představení bylo plné hudby, která zněla při všech částech filmového programu i mezi nimi. Návštěvníkům biografu se tu dostávalo pouťově pestré hudební směsi, v níž bylo možno nalézt vše, od slavných kusů koncertního či operního repertoáru (ovšem v nejroztodivnějších úpravách) až po bizarní slepenec nejrůznějších hudebních úryvků, vybraných a poskládaných podle typů filmových scén, jež měly ilustrovat. Kvalita hudebních produkcí v biografech byla velmi rozličná. Ve velkých kinech v centru velkoměst účinkovaly technicky vyspělé orchestry, v menších kinech však mohli diváci narazit na úroveň o poznání slabší a někdy zřejmě i skutečně hroznou. Přitom neumělý hudební doprovod mohl proměnit i nejstrašnější drama v travestii. Někteří diváci na to reagovali s rozhořčením a psali na téma hudby v biografu alarmující články do novin, pro jiné to byl naopak vyhledávaný zdroj obveselení. Josef Lada například vzpomíná, jak s Jaroslavem Haškem s oblibou navštěvovali jeden biograf jen proto, "že tam hrál orchestr strašně falešně, tak falešně, že to bylo k smíchu i Haškovi, jenž přece neměl hudebního sluchu ani za groš. Sedávali jsme až vzadu v jakési lóži a při smutných scénách, k nimž hudba zvláště falešně kvílela, svíjeli jsme se s Haškem smíchy. Ale jednou, když se na plátně šla k řece topit starostova dcera, zahrál jí orchestr na poslední cestu ryčný pochod".⁴⁾ Upozornění či přímo stížnosti na špatnou synchronizaci obrazu a hudebního doprovodu se v tisku objevovaly až do konce němé éry. Jak vypadala dobová praxe, dokládá například sebepochvalný článek kapelníka Josefa Šebka, který čtenářům časopisu Filmová Praha v roce 1923 sděloval, že on se svým orchestrem nacvičuje hudební doprovod k novému představení někdy až tři hodiny a že již třetí den po premiéře (tedy asi po deseti reprízách) se jim synchronizace i daří.⁵⁾

Před válkou ještě existovali takzvaní "vysvětlovači obrazů", kteří s ukazovátkem v ruce publiku vykládali, co se na plátně právě odehrává. Někdy však obstarávali i teatrální iluzi zvukovosti, tj. vytvářeli různé hluky: bouchali při výstřelech, mlaskali při polibcích apod. Lze předpokládat, že své komentáře přizpůsobovali provenienci a žánru filmu, reakcím publika, popřípadě dalším podnětům plynoucím z charakteru místa a času daného filmového představení. Osobitostí svých komentářů proslul údajně Karel Šlambor, bratr Viktora Ponrepa a "vysvětlovač obrazů" v jeho kině. Při českých filmech prý znamenitě napodoboval a karikoval herce, kteří ve filmu hráli a které osobně znal.⁶⁾ Souvislost s varietními či kabaretními výstupy je tu zjevná, ale v praxi "vysvětlování obrazů" se ozývá i tradice kramářských písní a jejich podání. Tento způsob předvádění filmů byl v průběhu desátých let postupně opouštěn, déle se udržel jen v kinematograficky zaostalejších zemích. (Za zvláštní zmínku stojí výjimečný případ Japonska, kde se pod vlivem tradičního japonského divadla vyvinula z "vysvětlování obrazů" samostatná umělecká profese vypravěčů nazývaných "benši", jejichž přednes byl považován za autonomní složku divadla a návštěvníky kin vysoce ceněn. Díky tomu se zde tyto vypravěči udrželi až do nástupu zvukového filmu.) Komentátoři pomohli filmu překlenout to první období, kdy se filmaři teprve začínali učit vyprávět příběh obrazem a kdy se i diváci teprve začínali učit film "číst". Zvýšená srozumitelnost filmu však nebylo, domnívám se, hlavní příčinou jejich přítomnosti na představeních. Zmiňovaný Šlambor koneckonců nastoupil dle Ponrepova biografu až po válce, kdy už pražské publikum určitě žádné problémy se sledováním děje nemělo. Existence komentátorů při projekcích především vyplynula zcela spontánně z praxe jiných zábavních produkcí z konce století, mezi něž se film zařadil. "Vysvětlovači obrazů" byli konferenciéři a vypravěči v jedné osobě, kteří při představeních vystupovali jako živí prostředníci mezi filmovým plátnem a publikem, propojovali jednotlivé části programu a s publikem navazovali přímý kontakt, na který jaký byli diváci zvyklí z jiných typů zábavních produkcí, z varieté, šetánů, popřípadě pozdějších kabaretů.

Přítomnost "vysvětlovače obrazů" a živého orchestru spojovala filmové představení s tradičními formami kulturních produkcí a svým způsobem vlastně zastírala zrod zábavní produkce nového typu charakteristické pro masovou kulturu 20. století. Po celé období němého filmu obsahovalo filmové představení navzdory svému technickému základu i živé složky, které každému představení dávaly prvek jedinečnosti, neopakovatelnosti. Po celé období němého filmu však také vynálezci neúnavně pracovali na tom, aby tuto "nečistotu" odstranili a našli pro zvukovou složku řešení technické. Teprve s příchodem zvukového filmu na sklonku dvacátých let byl pak dokonán onen rozestup, zakódovaný v technické povaze filmu a identifikovaný

vaný Walterem Benjaminem - rozestup mezi vnímatelem a uměleckým dílem existujícím pouze v podobě reprodukce.⁷⁾ Teprve pak diváci s technicky reprodukováným dílem v kině skutečně osaměli. Vynález zvukového filmu tak dovršil proces technické emancipace tohoto média a definitivně zpřetrhal přímé vazby filmového představení na nejrůznější formy živých divadelních a hudebních produkcí, vazby, které filmu usnadnily cestu k publiku a které mu napomohly k tomu, že se stal v krátkém čase nejmasovější lidovou zábavou.

- 1) Hugo von Hofmannsthal, Der Ersatz für die Träume, v: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm (ed. F.Güttinger). Frankfurt am Main 1984, s.446.
- 2) Vývoj kina, resp. proces kinofikace byl z mezinárodního hlediska nerovnoměrný. Silně jej ovlivňovala poptávka po zábavních produkcích, která byla vysoká především v metropolích průmyslově vyspělých zemí. V některých amerických a německých městech vznikala stálá kina již ve druhé polovině devadesátých let.
- 3) W.Panofsky, Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Würzburg 1944, s.60.
- 4) J.Lada, Kronika mého života. Praha 1954, s.318.
- 5) J.Šebek, Hudba v kinu. Filmová Praha IV, 1923, č.36, s.282.
- 6) Srov.L.Bartošek, Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu. Praha 1957, s.68.
- 7) Srov.W.Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, v: W.B., Dílo a jeho zdroj. Praha 1979, s.17-47. K tomu srov. J.Střítecký, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, v: Průmysl a technika v novodobé české kultuře. Praha 1988, s.95-105.