

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 byt 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 smělým 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 živení 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 němého a zvukového *Batalionu* mi dovolí nahlédnout hlouběji do vyjadřovacího systému němého 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 němého 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 druhu 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 přínáležitost 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 Lojzíčka), kterého Uher přivedl do Batalionu (náznak Uhrovy sentimentální filantropie). Lojzíček pak umírá ranou z pistole komisaře Petrascheka. Starou harfenici pak Uher identifikuje jako matku právě umírajícího Lojzíčka. A v Petraschekovi harfenice poznává svého svůdce – Lojzíčkovu 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 Lojzíčkovy 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 zápletká 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 Chrasti. 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 uchýloval 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 dobovou 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 víží.

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 Bystrei [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 jablíčka*; 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 Mífek, 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 jablíčka*. 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 němé *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 němé *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 mezititulkami 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 němé *Batalionu* a neznáme ani pozůstalost Přemysla Pražského. Analýzu jsem tedy prováděl na základě znalosti citovaných archivních pramenů, několikrát 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 němé filmů 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 němé *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 obrazu. 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, obrlajt-nant 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 němé *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 přibýly 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 dokresluje 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 poklesu 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 němé *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, Neubergera 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. Schmitt, 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 Mottl – Josef Neuberger – Julius Schmitt, *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.: Vratislav Effenger, *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. Schmitt, 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 nejhorší. 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 svědce. 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 scénaristickém 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 šťastší 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 jevilo 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 němé *Batalionu* logickým důsledkem omezenosti vyjadřovacích prostředků, jeví se u zvukového *Batalionu* jako scénaristický 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 němé *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 postupují 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 neoddelitelně 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 *Batalionu* 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 němé *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 Bregant, *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 Piaf, 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 klopý, 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 neložičnosti 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 vetešníkově 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, demonstrována 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 otlučených 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 rovinu 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 náručí. 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 Lojžčina 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 němeého *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 ulpívala 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 (dvojí 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.

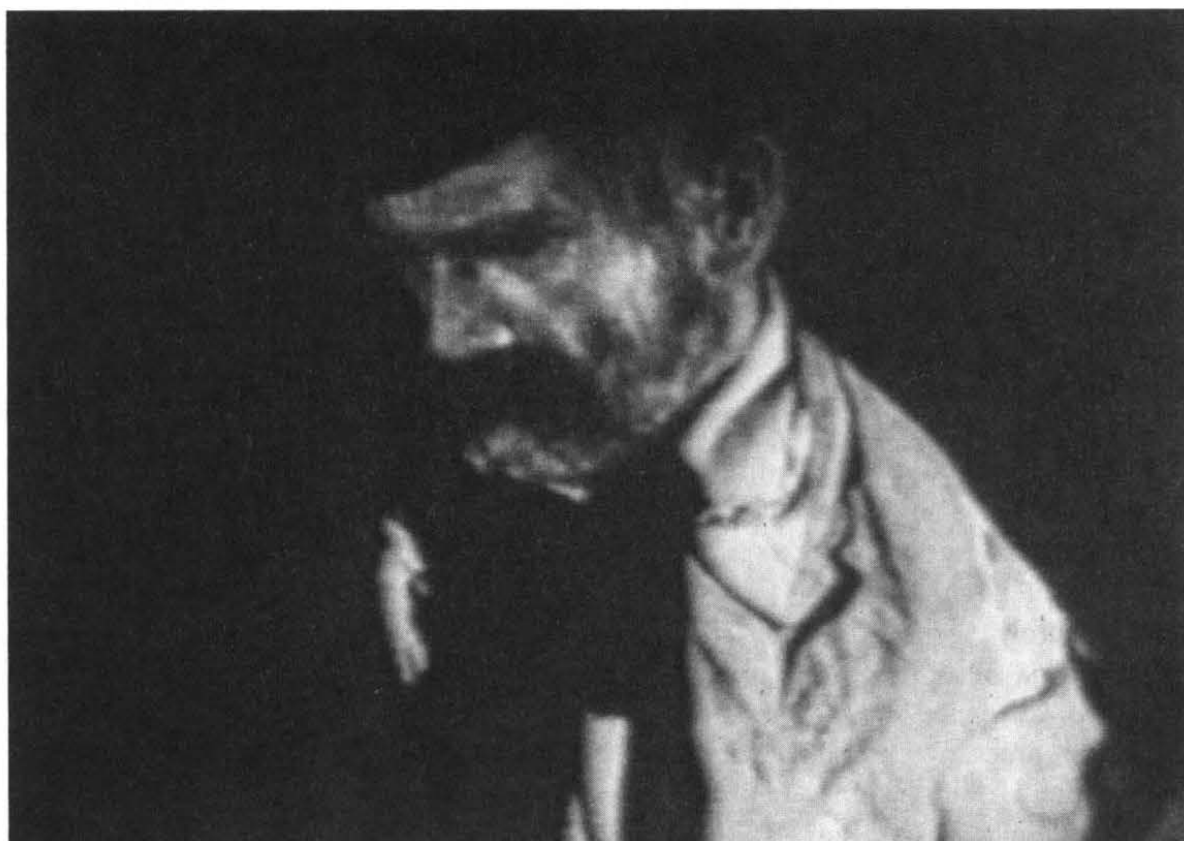
Fabulačně na tuto sekvenci navazuje sekvence Uhrovy cesty zpět do Batalionu, během níž hrdina upadá do deliria tremens. Detail Uhrovy zbědované tváře se prolíná s detaily hudebních nástrojů (lesní rohy, housle), s detailem tváře dirigenta (vášnivě diriguje, nasvícen zdola), se záběrem flašinetáře, pak 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 nepřirozeně, 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 vyhovuje. 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 Cikánova *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.

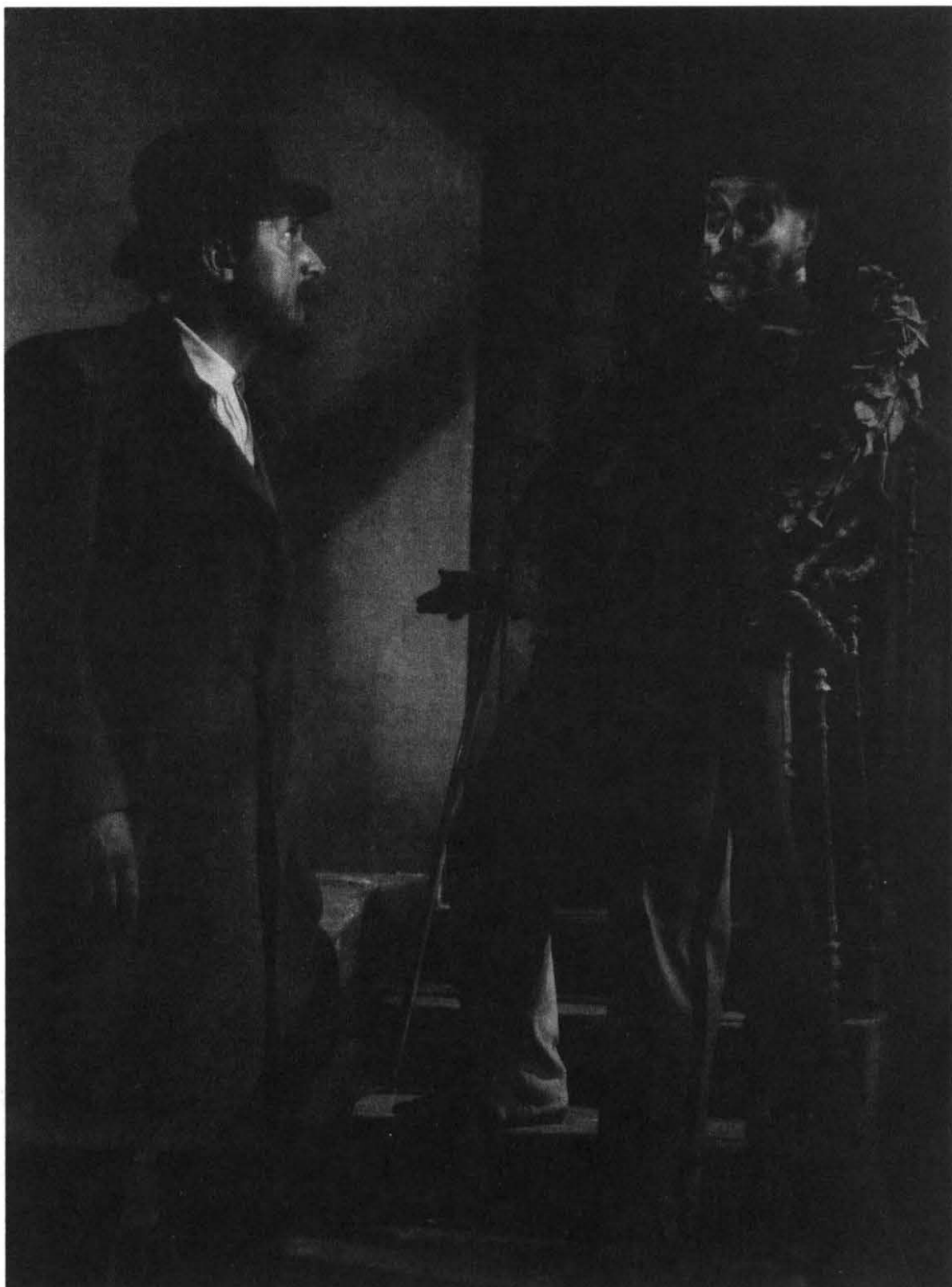
Prostředí krčmy v Rothových záběrech postrádá syrost a bezútěšnost špinavého, zakouřeného Batalionu Blažkova. Poměrně složitě členěný prostor je zasvícen tak, aby plasticita světla a stínu dotvářela jeho charakter. Roth zde nedbal otázky „přirozených“ světelných zdrojů a světlem vnitřně rozčlenil většinu zde snímáných 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 prostřihávány 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 nevýbojně, 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 potměšilé záběry jsou samy dost výmluvné: jejich obrazová vrstva (záběry výjimečně nejsou doplněny hudbou) poskytuje optimální množství informací. V podstatě komentující hlas, prikazující „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 stěbami 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 dramaturgickému 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 význačně 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 všecko...

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

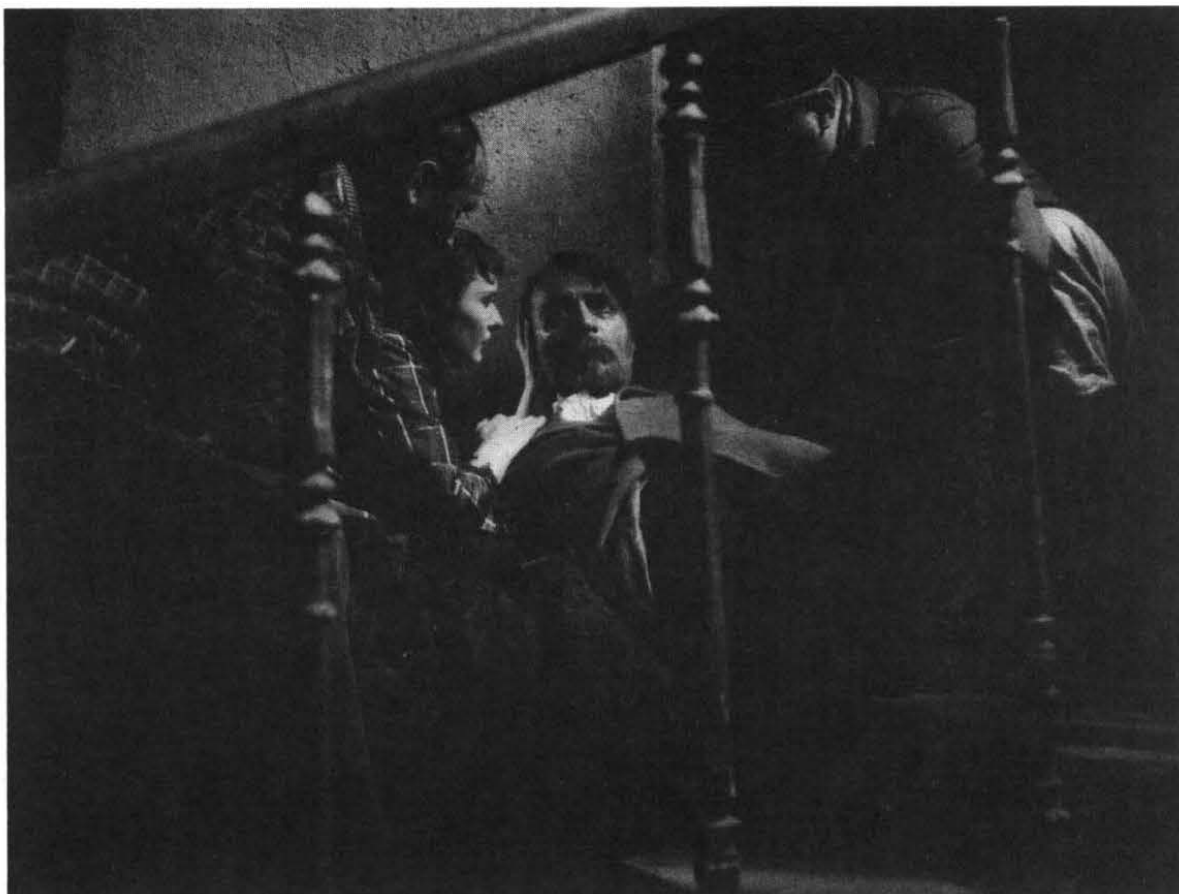
O Janu Rothovi bylo už před natáčením *Batalionu* známo, že má vyvinutý cit pro snímání herců, což bylo ve třicátých letech, kdy se i v české kinematografii začínala vytvářet obdoba hvězdného systému, velmi žádané. Cikánův film však nepatřil k typickým „hvězdným“ filmům té doby. František Smolík, který 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, chátará 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 klopky 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 projevu



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 scestí. 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 ofícírského 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 tezevitého 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 sebral v Cikánově *Batalionu* postavu souchotinami sužovaného pianisty Lojzika Chrastila, přezdívaného Chrastítka. 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 kreacemi.

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 kreací 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 (zesvětlená 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 Hykmana 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 podložena, 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 Chrástila 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 nastrádanou 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 uhrančivýma očima svědčí o tom, že Uher bude do posledního dechu hájit svůj sen o spravedlnosti a právu. Osobní neštěstí ho sice osudově ranilo, 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 němého *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 nevkusů 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 „dobrovosti 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 („bezvadně 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 nejít 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, doupe rafinovaného zločinu, v *Batalionu* hotová žebrácká 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 Krafte, 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* Bassermannna, 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 smyslnost 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, *Dobrý 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 kašírovanosti, 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 sklepnicí 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 rádobý 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 nevzpomenout snad nejnovější připomenutí doktora Uhra: v polodokumentárním filmu Ivana Fíly *Česká pohádka – Václav Havel* (1993) svěřuje 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 Effenberger, *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 (Štůvek), 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 Chrástil), 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 (přisedící u soudu), Alois Bařha (přisedící u soudu), Jan Černý (přisedící 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 vetešníkovi 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 klopky 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 pralice 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 poklesk mu nevádí – „aspoň přinese náky 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 křížem prosí Krista. Batalion – rychlé prolínáčky: 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 bezmezní 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 žebrat 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. Vsaděj na Brno 32 - 51 a 12 a mají terno seko, jen to pískne.
- 24. Taky pěknej cumploch - žádnéj 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 - - - -
- 35. - za - po - me - n o u t - - - -
- 35. Lojzce spadlo „štěstí“ do klína.
- 36. Starého požitkáře lákalo 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 pernatej 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 teplý 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. Ježiši 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] **Soudní síň.**
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 vyltnou!
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,
hólky kupujte si – –
102. vóólej 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 chlást - - - - !
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 druhý 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 [nápís na krčmě]
- Rum [nápís na soudku]
2. Pryč a pryč je všecko - [Uher]
3. Bývalý herec Mušek
- Städtisches Schußkommissariat - Městské hnanecké komisařství [nápís 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 pěkněj 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. Pořebovala 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, fíz! [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. Víím 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 náák 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! [výčepník]
87. Lojzka – kde je? [Rokos]
88. Nechodí domů – dělá prej lehkou – [Rokosová]
89. Je to pravda, že Lojzka – ? [Rokos]
90. No, aspoň přinese náky 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 všechno – [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