

Články

T R H A N I

Historicky cenný i kompromisní případ filmařské nonkonformity

Marie Mravcová

O převažující chabé umělecké hodnotě a úpadkovém vkusu českého filmu dvacátých a třicátých let, o ojedinělých prokazatelně tvůrčích činech (Gustav Machatý, Josef Rovenský, Vladislav Vančura, Jiří Voskovec a Jan Werich, Otakar Vávra aj.), právě tak jako o vzácných aktivitách v oblasti dokumentárního a experimentálního filmu (Karel Plicka, Alexander Hackenschmied, Jiří Lehovec, Otakar Vávra, Čeněk Zahradníček aj.) bylo již napsáno dosti. Naposledy ve studii Michala Breganta *Avantgardní tendence v českém filmu* (Filmový sborník historický 3), kde mimo jiné můžeme číst úvahu Alexandra Hackenschmieda, inspirativního předchůdce „letmého záznamu skutečnosti“ dynamicky fragmentarizované a nově komponované (*Bezúčelná procházka, Na pražském hradě*), o nezávislém filmu, tedy o nezávislosti na komerčních podmínkách běžné výroby, která takřka nepřipouštěla jakoukoliv novátorskou snahu: „Nezávislý film chce být jedním ze způsobů projevu svobodného ducha, a to ve všech oborech, jichž činnost podaří se filmově zaznamenat vedle těch, jimž může být přímo výtvarným materiálem. Tak pojem nezávislého filmu obsahuje mnohem více než pojem filmové avantgardy, jež byla dosud známa jako nejmladší a nejsvobodnější větev filmového tvoření. (...) Proč řadit pokus o ryzí filmové umění jinam než dokonalý film vědecký, dokonalý filmový cestopis nebo dokonalý film propagační. Byl-li kterýkoliv z nich zpracován s porozuměním pro potřeby a možnosti filmové techniky, aby tak s jejich úplným využitím nejlépe vyhověl svému účelu a bez omezení tvůrčí vůle autora, pak je to dobrý film. Hnutí nezávislého filmu žádá a chrání dobré filmy.“¹⁾

Jeden z mála filmových projektů, jež lze v rámci české meziválečné kinematografie považovat po mnoha stránkách za nezávislý, představuje bezesporu film rutinovaného a komerčně úspěšného scenáristy Václava Wassermana *Trhani*, o kterém kupříkladu Karel Konrád v roce premiéry 1936 prohlásil, že „stojí vysoko nad současnou naší produkcí“.²⁾ Nezávislost (ve smyslu antikomerčnosti) lze tu přičíst už volbě výrazně sociálního

1) Alexander Hackenschmied, *Nezávislý film – světové hnutí*. „Studio“ 2, 1930 – 1931, č. 3, s. 70 – 75.

2) Karel Konrád, *Páni a trhani*. „Literární noviny“ 9, 1936 – 37, č. 1 – 2, s. 3. Tamtéž zaujatý literát navrhuje založení ligy pod heslem „Nechodím na český film!“ a dodává, že by její členové mohli nosit své odznaky s pýchou. U příležitosti uvedení filmových *Trhanů* Filmová politika v roce 1936 psala: „Jeden z českých filmů, který nešel starou vyšlapanou cestou, nekoketuje s úspěchem a za nejtěžších podmínek hleděl dosáhnout svého cíle jen přirozenou působivostí svých postav, je připraven ke startu.“ „Filmová politika“ 1936, č. 22, s. 3.

námětu (obraz života proletářských a potulných stavitelů tratí), dále užití celé škály postupů rozvíjejících možnosti filmové řeči, důrazu, jenž byl kladen na plnou realističnost nelíbivých interiérů a tváří (na jejich poznamenání tvrdým životem) a v neposlední řadě i svízelným podmínkám realizace, která se uskutečnila na bázi družstevní svépomoci těch, kdo se na vzniku filmu podíleli. Abychom si lépe uvědomili míru nonkonformity Wassermanova v mnohém směru, ne však cele, nezávislého režijního projektu a aby- chom ho nenahlíželi izolovaně, nýbrž v souvislosti s jinými ojediněle aktuálními a anga- žovanými díly, připomeňme si ve stručnosti některé pokusy o tematizaci sociálního či politického problému, jež znamenaly v celku české produkce cosi zcela výjimečného, neboť komerčně tabuizovaného.³⁾ Ze sledované linie přitom vylučujeme širokou škálu sentimentální, kýčovitě, figurkářské, nicméně díky kvalitním hereckým výkonům tu a tam dojmavě podané lidovosti, tedy množství žánrových obrázků nouze, ba přímo bídy. Jde nám o postavu dělníka v roli protagonisty, o dramatizované ztvárnění sociálního kon- fliktu a politické aktuality.

Čím si zcela mimořádným se stal v české produkci natočený snímek německého režiséra Carl Junghanse *Takový je život* (1929)⁴⁾ – naturalistická, místy však též civilně poetická výpověď o tragickém osudu chudé pradleny, s nevšední autenticitou charakterizované sovětskou herečkou Věrou Baranovskou, představitelkou slavné Pudovkinovy *Matky* (1926)⁵⁾; výpověď zúročující v bohaté míře expresivní hodnoty záběrových a montážních postupů němé éry, inspirovaných zejména sovětským a německým filmem.

Sociální psychologismus (až patologie) vyjádřila s realismem i expresivitou (výtečná práce se světlem, detailem, hereckým výrazem a gestem, montážní kompozicí scény apod.) také komorní *Tonka Šibenice* režiséra Karla Antona, natočená podle E. E. Kische a Willyho Hasse. Mimořádnost příběhu vraha odsouzeného k smrti (Josef Rovenský) a slitovné prostitutky (Ita Rina) lze sledovat rovněž v tom, že lidé společností vyvržení či považovaní za součást sociálního dna byli zobrazeni nejen žánrovou drobnokresbou, ale také v poloze vážného tragismu.

K nejodvážnějším filmovým realizacím, v jejichž kontextu chceme nahlížet na Wasser- manovy *Trhany*, náleží bezesporu díla Vladislava Vančury – *Na sluneční straně* (1933) a *Marijka nevěrnice* (1933 – 1934), a to námětem i stylem: v prvním případě složitě a problematicky experimentujícím, ve druhém takřka paradokumentárním. Drama tragicky temné kolize buržoazní rodiny ústící v utopismus „sluneční strany“ (v předsta- vu kolektivní výchovy dětí trpících, jak v prostředí egoistických a psychicky i mravně narušených bohatců, tak v domácnostech vyčerpávající dřinou cele pohlcených ma- tek) vzniklo jako unikátní nadšenecký pokus několika intelektuálů. S Vančurou se na něm podíleli básník Vítězslav Nezval, pedagog a pedolog Miroslav Dismán a konečně

3) Jan S. Kolár ve své vzpomínkové stati z roku 1958 píše o třicátých letech jako o období plně zkomercio- nalianím s 30 až 40 filmy natočenými v průměru ročně. Viz Jan S. Kolár, *Václav Wasserman (60 let života – 40 let umělecké práce)*. „Film a doba“ 3, 1958, č. 3, s. 198 – 202.

4) Nezávislou produkci v tomto případě finančně zajišťoval tehdy velice populární představitel otce Konde- líka Theodor Pištěk. Film, jenž se stal cenným exemplářem světových filmoték, se promítal bez většího zájmu veřejnosti, Pištěk na něm nic nezískal a dluhy se prý nikdy nepodařilo zaplatit.

5) Baranovská vystoupila v českém filmu ještě dvakrát: jako kněžna Ludmila ve *Svatém Václavovi* (1929) a jako matka Tonky Šibenice.

strukturální lingvista Roman Jakobson. O *Marijce nevěrnici* se přímo píše jako o filmu tří spisovatelů: Vančury, Ivana Olbrachta a Karla Nového, jako o díle, jež vzniklo z individuální tvůrčí (cele nekomerční) iniciativy. Také ale z potřeby vytvořit romanticky stylizovaný, filmově-výpravný a současně filmově-dokumentární pendant k Olbrachtovu slovesnému – reportážnímu i epizovanému (fabulovanému) – ztvárnění životní reality na Podkarpatské Rusi. Reality etnický svěbytný, ale i sociálně konfliktní.⁶⁾ Kolektivní pásmo filmu (poměry rusínských dřevorubců, jejich vykořisťování při sezónních pracech, odírání „keronem“ i židovským krčmářem), tedy pásmo, jež tvoří přirozené zázemí dramatické milostné zápletky (nevěra Marijky, Petrova sebezníčující pomsta) tu bylo nasyčeno reáliemi a fakty, s nimiž se setkáváme v Olbrachtově reportáži Vesnice XI. století z knihy Země beze jména (1932, rozšířené vyd. Hory a století, 1935). Právě tento Vančurův etnický film, stavějící na reálných podobách přírody i života, se nám zdá filmem *Trhanům* nejbližším. Nejen svépomocnými, až amatérskými okolnostmi vzniku, ale i spojením obrazu kolektivního s údělem individuálním, snahou o autenticitu reálií a typů, poučeností montážními postupy ruské školy aj. Nutno však dodat, že *Marijka nevěrnice* přímo protiřečí civilizačnímu patosu *Trhanů* a že se i přes jisté technické vady (i v tomto punktu jsou si oba nadšenecké projekty podobné) jeví jako dílo nezávislejší a stylově čistší; nečinící jakékoliv úlitby komerčním nárokům, jež Wassermana přiměly zejména k spekulativní fabulaci, k začlenění syžetových klišé apod. O tom však dále.

Jako první film, který přímo a nezakrytě reagoval na sociální problém zasahující společnost v masovém měřítku – na hospodářskou krizi a nezaměstnanost – je hodnoceno filmovými dějepisci *Svítání*, natočené v roce 1933 Václavem Kubáskem na základě libreta z pera literárního kritika a spisovatele F. V. Krejčího (na scénáři se tu ovšem podílel také O. Vávra). Prvenství tu lze přičíst rovněž zpodobení ryze průmyslové krajiny („montáží s mrtvou hmotou“), kterou do té doby český film v takovém rozsahu vůbec neznal. Prostý příběh typické dělnické rodiny – rodiny tří generací –, příběh „obohacený“ o intimní milostný román a završený neurčitou předtuchou lepších časů, ovšem tehdy Lubomír Linhart charakterizoval také jako povídku z dělnického kalendáře doby „prvních počátků dělnického hnutí anebo dnešních příloh nějakého národně socialistického a sociálně demokratického tisku.“⁷⁾

Inteligentní, nápaditou, vtipnou, přitom současně aktuální a radikální angažovanost a kritičnost vynikly pochopitelně filmy, jimž dominovala komediální dvojice Voskovec – Werich, to jest filmy *Hej rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937).⁸⁾ Přehlédnout nelze

6) Mistr střihu, filmový kritik a teoretik Jan Kučera o *Marijce nevěrnici* mimo jiné napsal: „Vančura, Olbracht a Nový koncipovali své dílo jako epickou fresku. Skládá se ze střípků životních situací podkarpatského lidu. V úhrnu je to mozaikovitý obraz přítomnosti, otřásající se vnitřními rozpory.“ Jan Kučera, *Pokrokové tendence v českém filmu v období 1920 až 1938*. Praha, Čs. federace filmových klubů 1971, s. 48.

7) Lubomír Linhart, *Jeden film jako případ*. „Tvorba“ 8, 1933, č. 37, s. 579.

8) Jenom připomeňme, že na scénáři těchto filmů s autorskou dvojicí spolupracoval právě zkušený Václav Wasserman, jehož jméno lze v období 1930 – 1948 dle zmiňovaného svědectví Jana S. Kolára nalézt v titulcích 52 filmů. Nejzaměstnanější český scenárista se pokoušel rovněž scenáristicky usměrňovat eruptivní herecké kreace Vlasty Buriana (celkem 13 filmů v letech 1930 – 1941), kterého režírovali zejména Karel Lamač a Martin Frič.

rovněž Fričovo divadelně pojaté, také však filmově vynalézavé (srov. dokumentární a stylizovaná montážní intermezza) drama *Lidé na kře*, které tehdy filmaři doslova převzali ze scény Národního divadla, kde se těšilo velkému diváckému ohlasu, přestože v něm šlo o deziluzivní situaci rozpadu rodiny středoškolského profesora, o zpochybnění tradičních hodnot – zbytečných, jde-li o přežití, o nepřekonatelný generační rozpor, vyostřený frustracemi, jež v masovém měřítku vyvolala hospodářská krize. Úspěšnou hru Viléma Wernera, vyslovující velmi časové postoje a pocity, scenáristicky upravil ten, o koho nám jde v této stati především – nejpłodnější scenárista českého filmu Václav Wasserman (1898 – 1967).⁹⁾

Linie sociálně, politicky a zpravidla též umělecky angažovaných děl české filmové produkce konce dvacátých let a let třicátých, linie vzhledem k celkovému počtu titulů velmi skromňoučká, vrcholí bezesporu Haasovým aktualizovaným a historicky jednoznačnejším přetlumočením Čapkovy *Bílé nemoci* v roce 1937 a dokumentárním historickým eposem Alexandra Hackenschmieda *Krize* – strohým, formou jakoby nezaujatého řazení faktů podaným svědectvím jednak o agresivní podobě a vzestupu fašismu na území České republiky, jednak o reakcích a projevech české občanské veřejnosti, vládních a vojenských kruhů.¹⁰⁾

Jak už jsme psali, je nutno v případě *Trhanů* považovat za projev plně nonkonformního tvůrčího postoje (snad až podivínsky bláhového) už samu námětovou orientaci. Vždyť velké a klopotné realizační úsilí (získávání herců bez záruky honoráře, nedostatečné technické vybavení, cesta za exteriéry na Slovensko aj.) tu český filmař – velmi dobře znalý vkusových nároků publika, jejichž pokleslosti sám nejednou vyhověl – vynaložil proto, aby na plátně kin ožily značně nepřitažlivé (dřinou a nouzí poznamenané) podoby traťových kopáčů a svážečů šterku, hlíny a kamení: jejich nuzné bytování, jejich pracovní den, životní radosti i tragedie... Předobraz svých „barabů“, jak se nádeníčtí stavitelé trati nazývali, našel ovšem Wasserman v díle klasikově, u svého milovaného autora Jana Nerudy¹¹⁾, a to v jeho reportážně-fejetonové črtě *Trhani*, vydané knižně

9) Portrét scenáristy a režiséra Václava Wassermana (vl. jménem Václav Vodička) lze rekonstruovat ze jmen z těchto textů: Šárka Bartošková – Luboš Bartošek, *Filmové profily*. Praha 1986, s. 502 – 505; Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985; Milica Zadrážilová, *Václav Wasserman*. Praha 1973; J. S. Kolár, c. d.; Jiří Hrbas, *Václav Wasserman. Příkopník české kinematografie. I. – II.* „Film a doba“ 18, 1973, č. 3, s. 290 – 300. Naposledy jmenovaná monografická stať se ovšem vyznačuje takovou mírou bezobsažné mnohomluvnosti a ploše sympatizujícího hodnocení, že ji lze považovat ve svém žánru za trapný unikát.

10) Tvůrce – dokumentarista skloubil ve svém díle filmový materiál natočený čs. filmovým týdeníkem *Aktualita* z henleinovských a protihenleinovských akcí a doplnil ho vlastními dokumentárními záběry z Henleinova stanu, právě tak jako ze štábu čsl. armády, z vládních akcí i kulturních projevů. Jak známo, odletěl A. Hackenschmied s materiálem doslova v poslední chvíli do Paříže a odtud do USA, kde ho zpracoval a kde byla *Krize* uvedena.

11) Alespoň rozsáhlejší poznámkou si připomeňme, že ve znamení Nerudy se odehrál Wassermanův první, velmi raný pokus o režii v roce 1922 (za svou profesionální dráhu uskutečnil celkem jedenáct režii), kdy v podmínkách nezávislého autorského filmu natočil s kameramanem Josefem Brabcem fejetonistické vyprávění o nepohodlném slamníku *Kam s ním?*. V prologu hravě poetického snímku uvádějí filmaři diváka nenásilně do světa Malé Strany (zvláště prostřednictvím biografických motivů – Újezdských kasáren a domu U dvou slunců), posléze až do příbytku básníka, jenž vítá neviditelné příchozí (tedy všechny přítomné diváky) a svou příhodu sám vypráví. Naducaný slamník, vystupující v reálných i snových scénách,

poprvé jako součást souboru Studie, krátké a kratší 1876 (podruhé tamtéž 1881; potřetí 1887)¹²⁾.

K literární předloze se film hlásí už svým titulem a také závěrečným titulkem: „Jan Neruda: Trhani. Finis.“ Novinové zprávy oznamující jeho realizaci a dokončení zněly takřka unisono: „Nerudovi Trhani ve filmu“, popřípadě „Nerudovi Trhani v Lido-bio“, „Před uvedením Nerudových Trhanů“ a tak podobně. Přitom náležité by bývalo bylo psát pouze o potomcích Nerudových trhanů. Děj filmu totiž v ničem nenaznačuje historickou rekonstrukci a vůči předloze neprojevuje jakoukoliv motivickou závaznost. Fabulován byl zcela „po svém“, postava se s literárním obrazem (spíše skicou) může shodovat jménem, ale cele se různit typem a charakterem. Přepadá nás tudíž podezření, zda tu Neruda neposloužil pouze jako příklad nonkonformního, dobové normy rozrušujícího uměleckého gesta – sáhnout pro látku na samo sociální dno a zda si z něho filmař nevytvořil kulturně autoritativní záštitu pro nízký sociální námět.

Pojďme tedy a pohleďme, jací ti Nerudovi Trhani skutečně byli a jsou. V podtitulu Nerudova cyklického fejetonu čteme upřesnění „Studie dle znalců“. Výraz „studie“ není náhodný. Shoduje se s označením dvou svazků fejetonových souborů autorem koncipovaných (Studie, krátké a kratší), s tituly celých jejich oddílů (srov. Studie masopustní, Studie výstavní) a objevuje se rovněž v některých podtitulech. Žánrové určení studie tu může mít několikery význam. Předně zařazuje text mimo ryze beletristickou sféru a vyvolává očekávání odbornějšího přístupu, jež může být seriózně naplněno, právě tak jako nenaplněno a ironicky zlehčeno stylizovaně žvanivým prezentováním banality.

Svémi studiemi (a nejen jimi) se Neruda vědomě vřazoval do mocného proudu novinového a beletristického dokumentarismu (a spolu sociologismu) minulého století, inspirovaného zejména přírodovědným zkoumáním (na základě observace a typologizujícího zobecnění) živočišných druhů. V případě Trhanů máme na mysli zejména žánr tzv. fyziologií, oblíbený ve Francii, zejména ve čtyřicátých letech 19. století. Jejich autoři vycházeli z detailního pozorování určitého společenského typu (srov. Fyziologie úředníka,

právě tak jako jednotlivé marné pokusy o jeho odstranění, poskytly příležitost k rozehrání neodolatelně komických výjevů, rozvinutých s nevázaností, jíž by s oblibou ironizující klasik jistě zatleskal: střety a honičky slamníku, hospodyně Anči a strážníka; hořící chomáče slámy pýchované do kamen a vylétavající v nočních hodinách z komína; zalévání kamen, komína a loudila na dostaveníčku vodou; starší důstojný pán (tedy sám autor) procházející se spleťtými uličkami a zanechávající za sebou kornouty naplněné starou slámou – k údivu dětí a psů. Konstatujeme, že zvláště s přibývajícím časem získává Wassermanův nerudovský filmeček stále větší kouzlo, neboť jeho malostranské motivy, zákoutí, scénérie a autentictví obyvatelé – neherci (mezi tím vším i poezie noci se slavičkem, roztouženou kočkou, s měsícem a zhmotnělou noční můrou, která doslova obtěžuje spícího literáta) přenášejí diváka časem do dob, kdy mlékařky časné z rána rozvázely bandasky na voze taženém koníkem, pro něhož se stará sláma nakonec ukáže užitečnou a vypravěč si může s hospodyní Ančou zatáncit kolem nově nacpaného slamníku sousedskou.

Pro zajímavost dodejme, že do role zmíněné Anči obsadil Václav Wasserman chudou dělnici z čokoládovny Orion Hanu Škrdlantovou (jak praví pamětník „věčného přisedavače v kavárně Rokoko“), která se později proslavila jako artistka, členka dua Joe a Hana Jenčíkovi a konečně i jako primabalerina slavné milánské opery La Scala a Královského divadla v Káhiře (tam ovšem vystupovala pod uměleckým jménem La Gytanera).

- 12) První a kratší verze Trhanů (arabeskově načrtnutý příběh trhana Komárka) vyšla časopisecky 1872 v Národních listech. Knižně jednak jako součást souboru Studie, krátké a kratší (poprvé 1876), jednak samostatně u Františka Topiče 1888.

Fyziologie ženatého muže, Fyziologie lékaře, Fyziologie povaleče) – jeho fyziognomie, způsobu oblékání, chování, mluvy apod., a to v různých situacích všedního či svátečního dne. Vnějškovost zpodobení pak podtrhoval i kresebný doprovod a karikaturní nad-sazení.

Nerudova beletrizovaná typologie, uplatněná v některých fejetonových textech, bude mít možná ještě blíže k ruské variantě dokumentárně zaměřené prózy, tak jak se s ní setkáváme u příslušníků tzv. naturální školy (srov. Fyziologie Petrohradu – 1844 a Petrohradský sborník – 1846), u nichž průzkum společenské periferie prózou provázal rovněž humanistický zájem o konkrétní lidský úděl, o duchovní rozměr lidí prostých i nejprostších, mravních i nemravných, ubohých i zcela zubožených.

Nerudův odborně fundovaný vypravěč má předně zapotřebí odlišit „národ“ trhanů (též „ajznboňáků“), dělníků na kopání, převážení a rovnání hlíny, na trhání skal, od pražských „flamendrů“ (z roku 1848), německých Läuferů a norských „stavkarlů“ – a to zejména jako „lid pracovní“. Jako správný fyziolog trhanství, uplatňuje při svém studiu toho „zcela nového zjevu“ zejména metodu observace a vyzývá tudíž čtenáře: „...podívej se na něho a na pestrost jeho“, jinde zvolá: „A teď – pane bože, že nejsem kreslířem!“¹³⁾ Pro prvotní, ryze pozorovatelské stanovisko (v Trhanech se akcentuje postupné pronikání do sledované society) je příznačné i to, že si autor z pestrého zástupu (vesměs jde o zjevy velmi bédné) vybere dva nejvýstřednější kostýmované jedince („levého přítele“ a „pravého přítele“), kteří později dostanou jméno Komárek a Schneider a stanou se víceméně protagonisty epizodové prózy s kolektivním „hrdinou“.

Z Nerudovy studie se lze dovědět vše potřebné k tomu, aby si čtenář o trhanech vytvořil představu co nejnázornější. Nejprve jsme uvedeni do narychlo zbudované dřevěné osady Australie a pozornost se věnuje zejména zařízení kantýny U slunce, kde stěny lemují soudky moku, „bez něhož by nebylo posud ani jediné železnice na světě a jemuž se říká, ode zdi ke zdi“¹⁴⁾. Tam vládne pantafír (též partafír, partafíra: původně Partieführer) – předák skupiny dělníků najímající pracovní síly na určitý úsek stavby tratě.

Opominout nelze také trhanské soudnictví, nemající nejspíš v širém světě obdoby. Rychtářem je volen ten, jehož barák je nejprostornější. Aby mohl vůbec začít soudit, musí požit tzv. půlčíka (žena pro něj vybíhá už ve chvíli, kdy se znepřátelené strany blíží) a v půlčících (půl žejdlících kořalky) se rovněž stanoví výše trestu.

Mnoho seriózní pozornosti i osobního zaujetí věnuje vypravěč fejetonové studie také mravní stránce sledovaného společenství. Zjišťuje se kupříkladu, že trhan rozlišuje tři stupně manželství: obvyklý typ svazku stvrzený svatbou (tzv. svaté manželství), který ovšem „skoro nezná“; rozšířen je naopak typ „divoký“ (kvůli dětem ovšem „stálý a pevný“) a typ ještě divočejší. O námluvách pak observátor a průzkumník životního stylu trhanů uvádí, že jsou rychlé, že muž „krásy nehledí“ a mnoho se neptá po duševních vlastnostech. Dobrou ženu pozná dle dobrého jídla a na její předpokládanou hubatost vlastní jednoduchý recept: „Bude-li nejhůř, vezme se hůl a on uvidí účinek, ona ucítí příčinu.“¹⁵⁾

13) Jan Neruda, *Studie, krátké a kratší I. Spisy Jana Nerudy*. Praha 1955, sv. 5, s. 11.

14) Tamtéž, s. 13.

15) Tamtéž, s. 18.



Trhani (Václav Wasserman, 1936)

Foto archiv

Od dětství formuje trhanovu mentalitu zvláště ta okolnost, že žije bez zakotvení, bez trvalého domova a náklonnosti k určitému místu – že „jeho vlast je širý svět“. Nejtěžší zaznamenaná nemoc se označuje jako „kvartál“. Ze zasvěceného výkladu lze vyrozumět, že se jedná o nezřízené chlastání ve výplatní den. Přitom mnohým postiženým nejde o pouhé opíjení, ale doslova o upití se, jež trhan ospravedlňuje svéráznou filozofií marnosti, dočasnosti, pomíjivosti života. Jak praví píseň: „pominem, nebudem, / světa nepřebudem – “ nebo „propij všecko, co můžeš, / nebude soudu, až umřeš – “.¹⁶⁾

Vedle neúcty k penězům patří k přednostem sledovaného sociálního typu vědomí vlastních mezí: nové boty je trhan ochoten přijmout, až když napadne sníh, protože až tehdy má jistotu, že je neprodá.

Ve své sociologii či etnografii trhanství zaznamenává Neruda také „fyziologie“ speciálnějších profesí. Skupinově portrétuje například rybníkáře, kteří svým uměním zkrášlují „boky železnice“: „...daleko je poznáš dle důstojně líného chodu, dle širokého klobouku, jehož velké stínidlo pohybuje se jako křídla tučné vrány, i dle modré zástěny, jejíž pravý dolejší cíp je vždy půl hodiny volný a půl hodiny zas nahoru vlevo za pas zastrčen.“¹⁷⁾ Velká pozornost se rovněž věnuje mluvě stavitelů tratí. Studie o trhanství se

16) Jan Neruda, *Studie, krátké a kratší I. Spisy Jana Nerudy*. Praha 1955, sv. 5, s. 24.

17) Tamtéž, s. 30.

přímo hemží slangovými slovy, barbarismy (hlavně německými), professionalismy, novotvary vzniklými deformací a osvojením slova německého.¹⁸⁾ Setkáme se rovněž s celou promluvou, jakoby přímo odposlouchanou a věrně reprodukovanou. Jazyk trhanů vede pak vypravěče k pseudovědecké úvaze, zda by jim mohl být přisouzen statut kmene. Musí však s povzdechem konstatovat, že „posud nedospěli na celou hantýrku svou, již by pak snad také dali nějaké skvoucí, lichotivé jméno, jako mají švédští cikáni svou ‚praeve liquant‘ (krásnou řeč) nebo němečtí Židé svou ‚chochmer lošen‘ (řeč mudrců)“.¹⁹⁾

Dle Nerudova fejetonového cyklu můžeme jak patrně načrtnout stručnější, či obsažnější, vždy ale více či méně zobecněný profil daného profesního a sociálního typu – tehdy „zcela nového zjevu“. Jeho názorný a autentický skupinový portrét, byť složený ze svérázných jedinců, by ovšem filmového scenáristu ve třicátých letech tohoto století sotva upoutal a vnuknul mu myšlenku na hraný film. Inspirovat se však mohl všude tam, kde „studie dle znalců“ sama sebe coby studie žánrově zrazuje nejen četnými konkretizacemi toho kterého rysu trhanství scénkou, ale též lapidárními historkami – anekdotickými právě tak jako osudově zadrhnutými (zkomplikovanými). V Trhanech se čte historie pijácká, o falešném obvinění (z žertu), o nešťastné lásce a následném shledání, o napravení apod. Až cynickou stručností uplatnil autor a s ním ztotožnitelný vypravěč v podání „anekdoty“ o trhanu Vašíčkovi, který se oběsí (přesněji řečeno uškrtí, protože v okolí tratě rostou jen keře), a to krátce poté, co ho kumpáni našli z krádeže krumpáče před lety v Chebu. Dramatu je věnována zhruba jedna strana, dva dialogy (Vašíček si stěžuje inženýrovi a je odbyt zlehčující poznámkou; rychtář Zoubek oznamuje nález mrtvoly), mezi nimiž inženýr poobědvá, zakouří si a zdřímne (asi dvě hodiny), aby byl posléze odveden na místo sebevražedného činu: „Zde visel nebohý Vašíček –, deset sáhů od trati, zcela dle předpisu. Vlastně nevisel, nebožák byl větší než ten zkřivělý strůmek; byl si uvázel nahoru svou zástěru a vrhl se do kličky z jejích kožených tkanic – uškrtil se. Polo klečel, polo visel; tvář zsinálá, oko vyboulené.“²⁰⁾

Tento Nerudův sebevrah osudově zasáhne do života trhana Komárka, kterému fejetonový cyklus věnuje nejvíce prostoru. Nezatačitelné oči oběšencovy, jež se ve svitu měsíce leskly „mdle jako voda potažená mastným škraloupem“²¹⁾, se stanou znamením neviny Komárkem opuštěné a ve světě ztracené dívky Anny, výzvou k omezení alkoholu a podnětem k úlevné lítosti. Nicméně i k tomuto trhanskému příběhu o napravení, šťastném shledání (Anna je nalezena v blízkém městečku) a vysloužení hlídačského místa dodává autorova skepse až mysteriózní epilog: Když po dvou letech míjí vypravěč Komárkův hlídačský domek, stojí tam někdejší trhan v ranním šeru a vypadá jako mrtvý: „Okno

18) V jazyce trhanů znamená například „flaška“ facku (formulací „vyměnit flašku“ se pak míní vrátit políček), „obšíd“ – průkaz o propuštění z vojska, „šichta“ – den, „motání“ – pití, „to nešňupu“ – to neberu, „falble“ – náběh šatů, „káňata“ – děti apod.

19) J. Neruda, c. d., s. 17. Z vysvětlivky Jaroslava Zimy – editora 5. svazku Spisů Jana Nerudy – se dovídáme, že „praeve liquant“ se správně píše „praeveli quant“ a znamená výrazový prostředek mluvy švédských podomních obchodníků-handlírů, skládajících se převážně z mezinárodních slov slangových a z cikánštiny. „Chochmer lošen“ opravuje vysvětlivka na chochmes lošen z hebrejského chochma – moudrost a lašon – řeč. Viz J. Neruda, c. d., s. 376.

20) Tamtéž, s. 36.

21) Tamtéž, s. 39.

domku bylo dokořán, v světnici hořela lampička u malé rakve, na rakvičce ležela žena, políbila právě mrtvolu.²²⁾

Jak už bylo řečeno, film pojmenovaný po Nerudově próze psané v roce 1872 s provokující zálibou v nízkém lidu a s pobuřujícím pochopením pro jeho primitivní, živelnou i nemravnou přirozenost, nechtěl být historickou reminiscencí na pionýrské časy železničního stavitelství, ani etnografickou rekonstrukcí života někdejší trhanské osady. Přesto se filmaři mohli v řadě reálií a faktů Nerudy přidržet, neboť únavná dřina, právě tak jako životní podmínky stavitelů trati se za šest desetiletí obrovského technického i územního rozvoje železniční dopravy změnily jen velmi málo. Z minimálních finančních prostředků se v roce 1936 postavilo alespoň zákoutí narychlo sbité dřevěné kolonie „Australie“, přičemž největší péče byla zjevně věnována kantýně, která trhanům sloužila nejen jako výčep, ale též jako místo shromažďovací a školní učebna (Ne tak u Nerudy. Zde je vše jaksi primitivnější a děti vydány napospas analfabetismu.). Tento nevábny omšelý interiér (autenticky v něm působí zvláště oblepení stěn zašlými starými novinami) vyznívá pak spolu s některými deformovanými a stejně omšelymi fyziognomiemi zcela realisticky (až bizarně realisticky) a přispívá k naturalistickému vyznění snímku, inspirovaného v tomto směru zjevně německým expresionismem – včetně šerosvitné ponurosti. Možná ale měli filmaři na mysli spíše kulisu amerických westernů (jak praví dokument z Wassermanovy pozůstalosti „cowbojských filmů“), konkrétně palírny navštěvované drsnými chlapíky.

Až na pár jednotlivostí se ovšem film o trhaních klasikem zaznamenaným životním zvyklostem a formám – tedy jakémusi trhanského „bytu“ – spíše vzdálil, nebo je ponechal zcela bez povšimnutí. Podobně jako řadu epizod, činících všednodennost dočasné osady barvitější. Se zkratkovitě načrtnutou dějovou linií se pak naložilo způsobem, jenž bychom mohli charakterizovat jako namátkovou výpůjčku, motivickou obměnu, či přímo převrácení „naruby“. Především se však volně fabulovalo, převážně v duchu dobové komerční normy, tedy dobové divácké poptávky.

Tak kupříkladu jméno Schneider, pod nímž (za nímž) u Nerudy vystupuje beznadějný notorik, bylo scénářem přiděleno postavě zcela nově koncipované; přesněji řečeno roli „šité na míru“ Emanu Fialovi: Ten ve filmu ztělesňuje nejprve jenom komického, posléze dojemného a konečně i tragického podivína (prošťáčka, blouda), jenž se alkoholu ani netkne, vylepšuje svůj a parťákův sudovitý příbytek („Diogenes a col.“), rád hospodaří, cvičí a píše veselý deníček; hlavně však veršovaná vyznání Barušce z kantýny. Nově smyšlená figurka Schneidera měla plnit a plní zejména dvě funkce: kořenit filmové vyprávění komikou a současně mu dodat rozměr tragický. Podivínský hrdina vaří kaši na způsob „hrnečku vař“, promlouvá k chodícímu klobouku, pod nímž se schoval havran kantýnského, pořádá loutkové představení, pokouší se o klauniádu prostřednictvím prstů vyčuhujících z děravého klobouku apod., ale také se klame v lásce (stane se svědkem milostné souhry mezi Baruškou a inženýrem) a spáchá sebevraždu kvůli nespravedlivému (mylnému) obvinění z krádeže peněz určených na výplaty (tento úděl „zdědil“ po Nerudově trhanovi Vašíčkovi, který se, jak už víme, pověsil na „zkřivělém strůmku“, a to zcela dle předpisu deset sáhů od trati).

22) J. Neruda, c. d., s. 46.



Trhani (Václav Wasserman, 1936)

Foto archiv

Jakkoliv se postavou Schneidra odchýlil film od předlohy, zůstal jí současně věrný v tom podstatnějším, v zachování tragikomické polarity, jež byla pro Nerudu příznačná, protože ji sám zakoušel a pochopil jako podstatnou pravdu o lidském bytí. Hůře – konvenčněji a klišovatěji – dopadly jiné dějové inovace *Trhanů*; řada vyspekulovaných zápletek, u nichž lze ve fázi geneze doložit více verzí, které svědčí o libovolnosti, příznačné právě pro komerční trivialitu.

Lze říci, že konvence a klišé poznamenaly Wassermanův film jednak jako projev jeho vlastního konfekčního rutinérství, jednak jako důsledek té ambice, kterou sami filmaři vystihli v průvodním komentáři, jenž měl nejspíš jejich projekt co nejúčinněji doporučit případným producentům: „Je to zajímavá, pestrá směsice událostí a dramatických momentů, jak se sběhnou při stavbě dráhy. Nechybí tu nic z toho, co dělá film zajímavým: Milostná zápletky, zajímavé hlavní osoby, erotika, originální prostředí s lokomotivami a prací na kolejích. Propleteno je to rázovitým humorem a srdečným vtípem.“

Film na trhanské téma, na téma budování železnice, paradoxně „obohacuje“ především zmnožená milostná zápletky; v jednom případě zkomplikovaná a zdramatizovaná motivem osudného omylu, motivem kriminálním, motivem zločinu a trestu.

Jak už jsme zmínili, dobrácký podivín Schneider skrytě miluje roztomile laskavou dceru kantýnského Barušku (také místní paní učitelku), jež má ovšem oči jen pro atletického inženýra Bartáka, k dokonalosti dotvořeného pumpkami, slušivou vestou, kšiltovkou

a dýmku. Jeho tělesnost může divák obdivovat nejen u rýsovacího prkna, ale spolu s cudnou dívčinou i při koupeli v sudu. Prototyp mužského hrdiny 20. století, který vládne jakoby dětsky nesvéprávným dělníkům coby patriarcha a několikrát zasáhne „v poslední chvíli“ (více ve scénáři nežli ve filmu), nenalezl ovšem Wasserman u Nerudy, ale v „červené knihovně“ a ve světové kinematografii oněch dob. Samotný milostný román (Barták – Barůška) pak náleží k velice frekventovaným typům pokleslého syžetu, který Jan Kučera trefně označil jako „chronický motiv ideálních milenců“ a jeho znaky vymezil následovně: „většinou je do dramatického děje vsazen uměle. Vlastní dramatická zápletky na něm přímo nezávisí; vztah milenců je prodchnut toliko ušlechtilými pohnutkami. Je vykreslen podle o 150 let staršího modelu (...); šťastný vývoj ideální lásky bývá narušován, někdy i tragicky ohrožován vnějšími společenskými vlivy – např. nezaměstnaností, chudobou ap. Tyto vnější zásady se do mileneckého vztahu promítají jako banální nedorozumění, z něhož vzniká neopodstatněná žárlivost, někdy i rozchod; divák však předem ví, že se milenci nakonec dorozumí; z dramaturgického hlediska jsou milenecké akce valnou většinou fingované a stereotypní. To, o čem rozprávějí na schůzkách, nemá zdaleka takové ostří a takovou naléhavost jako problémy, které jeden z nich či oba řeší jinde – na pracovišti, v rodině atd. (...) Slovník dialogů je chudý. Umělost mileneckých výjevů se promítá až do vzezření herců. Herec, který v akčních výjevech vystupoval velmi energicky a osobitě, působí v milenecké scéně ochable, jako loutka. K celkovému dojmu umělosti přispívá i fotografické podání. Postavy milenců jsou většinou osvětlovány zepředu, plochově, nedramaticky, aby působily mladě (bez vrásek), herečky bývají pravidelně snímány tzv. „přes šifón“ (síťový textil, představený před objektiv způsobuje, že kresba tvarů je měkká, bez osobní charakteristiky).“²³⁾

Ve prospěch Václava Wassermana je ovšem potřebné dodat, že se „chronický motiv ideálních milenců“ pokusil pojednat s jistou dávkou osobitosti a překročit poněkud inscenační i fotografická kliše s ním spojená. Kupříkladu tím, že ho humorně odlehčil, či zastínil smutkem. V tradiční scéně, kdy se milenci ubezpečují o obapolné náklonnosti a sní (s přihloupou naivitou) o štěstí, použil například otáčivé rýsovací prkno, které umožňuje spatřit jen doteky rukou a odkryje pár pouze na chvíli při polibku – nejen divákovi, ale i zrakům plaše zamilovaného trhana Schneidra, jenž takto přichází o svou bláhovou, ale poslední iluzi.

Pokud jde o Kučerou zmiňovanou vnější dramatizaci, zjišťujeme, že ji proponovala naštěstí pouze synopse, a to v souvislosti s jinou, též efektně zdramatičující kolizí: inženýr Barták vyrve opuštěnou a ztracenou milou trhana Komárka z náruče jejího zaměstnavatele vinárníka poté, co po dvojici chybně vystřelila vinárníkova žárlivá žena (? milenka) Elsa. Zachránce dívku zaměstná jako svou hospodyně, což učiní nepřítelkou Barůšku a přiměje ji, aby se při zkušební jízdě vrhla pod kola vlaku, odkud ji vyrve smrti zdatný inženýr. Už jenom přičiňme, že synoptickou verzi (podstatně „červenější“ a triviálnější než výsledné dílo) uzavíraly dvě svatby, tedy finále zcela konvenující normě, která stavěla (a dodnes staví) na nevymýtitelné potřebě šťastného vyústování lidských osudů.

23) J. Kučera, c. d., s. 32 – 33.

„Úmyslně vybrali jsme práci, kde děj je odsunut do pozadí. Nebudeme následovat filmové exploitátory, kteří filmují děj, zabíjejí autorův styl. Toužíme filmovými prostředky vyjádřit ten jen smyslově postižitelný opar Nerudova stylu, jeho bystré vidění a srdce plné lásky, onu úžasnou vyváženost tragedie i komiky, idylické pohody i bezútěšného zoufalství. Snad nebude neskromné, řekneme-li, že jen málo filmových režisérů pokusilo se o filmový ekvivalent literárního stylu předlohy. A že se podjímáme této úlohy.“

Prohlášení, jehož plurál naznačuje, že tu „hovoří“ kolektiv filmařů – těch, kdo se podíleli na nekomerčně chápaném projektu – se nalézá mezi blíže neidentifikovatelnými (Kdy? kde? kdo?) texty Wassermanovy pozůstalosti. Pisatelé si tu sice kladou cíle ocenění hodné, ale nepřiměřeně vysoké. „Filmový ekvivalent literárního stylu předlohy“ mohli vytvořit stěží už jenom proto, že Neruda staví na velmi kontaktilním (fejetonově) a mnohotvárném vypravěčském podání. Jen v malé míře docíluje film bystré pronikavosti nerudovského sociologismu. Naopak. Již z toho, co bylo napsáno o „chronickém motivu ideálních milenců“, je jisté patrné, že výběr předlohy (textu), „kde děj je odsunut do pozadí“ a odmítnutí „exploitátorů, kteří filmují děj, zabíjejí autorův styl“ nezabránilo filmařům, aby naopak děj filmovali ve velké míře, neohlížejíce se na bezdějovou či pouze epizodicky dějovou stavbu předlohy. Do hlavní dramatické linie zkoncentrovali vedle motivů nešťastné lásky, mylného podezření z nevěry a šťastného shledání také pokus o vraždu a kriminální zápletku. Příběh trhani Komárka, kterého Neruda vyličil jako pijáka, napraveného (díky inženýrově napomínání a mysterióznímu zážitku s oběšencem) a odměněného strážním domkem, vyhlíží tedy ve filmu, kde mu podobu vtiskl L. H. Struna, následovně:

Komárkovi se vrací do Austrálie dopis s přeškrtnutou adresou, jímž odpouštěl Anně, kterou opustil, protože ji spatřil v objetí jiného muže. Anna se rozhodla k vystěhovalectví, ale na nádraží ji okradl jakýsi pobuda (dle scénáře by mělo jít o trhani vyobcovaného s hanlivým přízviskem Prašivka kvůli obtěžování mladého děvčete), který se objevil na nádražní staničce, když tam děvče čekalo na svůj vlak. – Zatímco se Komárek opíjí zahalen dýmem cigaretového kouře nebo polehává, noře se v trýznivou apatii na lůžku, Anna získává doporučení zprostředkovatelný práce, díky němuž může být přijata jako pomocná síla ve vinárně, nacházející se shodou okolností ve městě poblíž stavby tratě, a tím i osady Austrálie. – V zimním čase, kdy práce stojí, konkrétně v čase vánoc, se v osadě objeví neznámý muž. Inženýr ho přijme do práce, ale když vstoupí do kantýny, rozpozná v něm klimbající Komárek svůdce Anny a strhne se rvačka, kterou uklidňuje inženýr. Jindy, v průběhu Schneidrový divadelní produkce, si inženýr všimne, že vzápětí poté, co nový pracovník Štěpánek oznámil odchod do města, zmizela puška i s Komárkem – jeho zásah „v pravou chvíli“ zabránil, aby puška namířená na soka v lásce vystřelila. – Ve vinárně, kde Anna pracuje v kuchyni se sejde Ševčík s Prašivkou (jen velmi bystrý divák pochopí, že jde o vyobcovaného trhani kvůli mravnímu deliktu), aby domluvili vyloupení pokladny s výplatami. To se stane, když inženýr větrá po komické návštěvě Tří králů, mezi nimiž svou nešikovností dominoval nešťastně zamilovaný Schneider, který kadidlem ožehl výplatní listinu, a strčil si ji proto do kapsy. Tím se ale stane hlavním podezřelým a je mu vymezena hodinová lhůta k vrácení peněz. Po vypršení lhůty ho nalezne Komárek oběšeného na stromě. – Skutečné viníky zatkne policie ve vinárně, přičemž se ukáže, že zloděj Ševčík, který kdysi osudově objal Annu, je její bratr. Na jeho pokyn se dívka odebere do Austrálie, kde dojde k šťastnému shledání s Komárkem. Na další štaci, kam se trhani – podobní tažným ptákům – vydávají, už půjdou spolu jako nová nerozlučná dvojice.

*Trhani (Václav Wasserman, 1936)*

Foto archiv

To, že vyhlášené popírání děje nebylo zdaleka součástí tvůrčího záměru se ukáže ještě markantněji, když vezmeme v potaz synoptickou a scenáristickou verzi *Trhanů*. Jak už bylo řečeno měla Baruška skákat ze žárlivosti pod vlak. Zmínili jsme rovněž motiv svůdcovský, rozvinutý scénářem – vinárníkovo vplížení do Anniny komůrky, násilnické obětí, vpád ozbrojené manželky (milénky) a zásah inženýra Bartáka v „poslední chvíli“. Jedna z původních podob trhanského dramatu pojala Komárka jako zběhlého selského synka, jenž opustil domov kvůli nevěstině zradě. Nepřátelství mezi Komárkem a Ševčíkem se pak řešilo závalem: v jedné verzi vyprošťuje Komárek s nasazením života Ševčíka, který mu, umíraje, prozradí, že je Annin bratr a že se skrýval pod falešným jménem před policií; v jiné zase naopak zachrání při závalu život Ševčík Komárkovi a sám je při tom smrtelně raněn. Před smrtí přizná identitu uprchlého trestance a příbuzenství s Annou.

Jen zamýšlené dějové zápletky tu uvádíme pouze z toho důvodu, abychom doložili, do jaké míry formování nonkonformního trhanského námětu (jeho scenáristické zpracování) stavělo na osvědčených dramaturgických postupech, na dramaticko-sentimentálních klišé. A to podstatněji více než na charakteru předlohy: to jest Nerudově beletrizovaném reportážním fejetonu.

Zopakujme ještě průběh nerealizované sekvence Komárkova umrznutí: opilý muž vyráží za měsíčné noci do zasněžené krajiny; po jeho stopách se vydává pes a nalézá ho

pokrytého sněhem v bezvědomí; zatím přijíždějí na lyžích četníci za inženýrem, aby se s nimi vydal do města; pes se snaží strhnout na sebe pozornost v jedné z trhanských domácností, ale je vyhozen, protože shodil talíř; z Komárka zasypávaného sněhem je možno spatřit už jen část obličeje; pes nepřestává uprostřed mrazivé noci výt; na četnické stanici činí Ševčík doznání a projevuje přání, aby se inženýr ujal sestry Anny; pes odhazuje z polozmrzlého Komárka sníh a olizováním mu zahřívá tvář; psovi se podaří zburcovat mladého trhana Jana, který muže dopraví do chaloupky a tam ho rozmrazí...

Nerealizovaná sekvence, inspirovaná, tak jako některé jiné scény a scénérie filmových *Trhanů* americkými filmy o „zlaté horečce“, naznačuje něco, co z Wassermanova snímku činí cenný historický exponát, jenž i přes technické nedostatky (současně však také díky nim) prokazuje na svou dobu dosti ojedinělou tvůrčí ambici: tvůrci se kupříkladu snaží dosáhnout dramatické sevřenosti a vzrušivosti paralelním vedením více dějů (zmnožením akce s minimem dialogu), to jest dějů odehrávajících se ve stejném čase na různých místech.

V realizované podobě *Trhanů* se montážní řešení dějového úseku vynalézavě uplatnilo zejména v epizodě nedokonaného zločinu vraždy: v dosti originálním kontrapunktickém prolnutí se tu totiž odvíjí loutkové divadelní představení s dramatickým zauzlením touhy po pomstě. Zatímco Schneider předvádí dětem dosti nedětský drsný kousek o sočení v lásce, souboji, zradě a useknuté hlavě, registruje kamera Štěpánkův odchod, inženýrovo zaznamenání chybějící pušky a Komárkovo zmizení (postřeh správného chlapíka neslábne ani dotykem s ručkou mladé učitelky Barušky, jenž se odehraje na hlavičce dítky, které se zaujetím sleduje zcela nedětské představení).

Za vrcholné projevení tvůrčí ambice lze v *Trhanech* považovat sekvenci mylného obvinění, vnitřního zápasu a rozhodnutí k sebevražednému činu. Jak už bylo řečeno, týká se tato sekvence jednak zcela nově pojatého trhana Schneidra, komického, dobráckého a plaše zamilovaného podivína, na něhož bylo z Nerudovy předlohy přeneseno jméno postavy zcela jiného charakteru, jednak motivu sebedestruktivního činu. Snad lze říci, že právě tímto motivem se tvůrci pokusili být klasikovi věrni; totiž následovat jeho styl v tom jeho aspektu, jenž se týká slučování různých, často kontradiktických poloh života a lidského konání (srov. citát na straně 66 zmiňující „vyváženost tragédie i komiky, idyllické pohody i bezútěšného zoufalství“). Samo zobrazení tragické kolize se však podstatně liší. V té části naší stati, kde jsme se věnovali Nerudovu fejetonovému cyklu, byla podtržena až cynická lapidárnost epizodky o nařčení a sebezavraždění: čtenář „zastihne“ trhana Vašíčka, jak si stěžuje inženýrovi pro nespravedlivé obvinění z krádeže (po letech), jak je odbyt, a pak už se jen oznámí nález mrtvoly. Film mění podstatně obsah případu a tragédii ztvárňuje naopak s maximální subjektivitou a expresivitou – nikoliv slov, ale obrazů a jejich skladby. Pohledy do strnule trpící tváře nařčeného se střídají se záběry otáčející se veverčí klícky, kde marné úsilí zvířete jakoby stvrzovalo bezvýchodnost mužova osudu. Ještě sugestivněji působí pak zobrazení tváře přes mřížoví zmíněné klece. Bolest se takto dramatizuje a lidská situace metaforicky interpretuje; zdůrazňuje se zajatectví spočívající v časové lhůtě, vymezené jednou hodinou. S významem mementa a časové zkratky byly do montážního celku vpojeny záběry hodin s posunem ručiček a pohledy do prázdnou zející pokladny. Pouhým zaostřením z tváře postavy na popředí („střih“ proměnou ostrosti) se odhalí provazová smyčka a spolu s ní

i nešťastníkovou zoufalou myšlenkou na jediné možné řešení bezvýchodné situace, na jediný možný únik z tenat zadrhnutého osudu. Jeho naplňování dává pak pocítit panorama vzhůru po provaze a stranou ke kalendáři s číslem třináct a zpět k prázdné sesli a kapajícímu kohoutku (ten byl se svým konstruktérem Schneidrem spjat již dříve). Vzápětí se kontrastní „příčková“ kresba světla a stínu, způsobená pohledem kamery přes klíčku, objeví na tváři zoufalcova spolubydlícího Komárka, jenž čte list s jediným slovem „S bohem!“ a vydává se po stopách ve sněhu, které ho nejprve přivedou k pohozenému klobouku, posléze k viselcovým nohám, kde námi popsaná – nemá, ale velmi výmluvná – sekvence končí.

Maximální a v českém filmu tehdy stále ještě vzácné výpovědní zatížení obrazové narače nebylo ovšem v případě *Trhanů* motivováno čistě uměleckou ambicí a snahou vyzkoušet některé známé stylistické postupy evropského filmu, zejména ruského a německého, ale také důvody praktickými – a to velmi problematickými technickými podmínkami, za kterých film musel být realizován.

Projekt s tak výraznou sociální a civilizační tendencí (o ní dále), usilující při mnohém podlehnouti melodramatické konvenci o syrově realistický obraz prostředí a typů, přitom ale projekt natolik upřednostňující specifické výrazové možnosti filmu, nemohl v době, kdy měl být a byl realizován, vzniknout na Barrandově. To jeho scenárista a režisér Václav Wasserman dobře věděl, a proto pro svůj záměr inicioval vznik svépomocného kolektivu filmařů a herců, kteří prakticky nemohli počítat s žádným honorářem. Exteriéry *Trhanů* se natáčely na Slovensku v Ztratené dolině v Nízkých Tatrách. Jejich velkorysý pojetí, patrné z řady panoramatických velkých celků, se ovšem muselo poněkud střetnout s realitou a interiéry, natáčenými ve velice stísněných podmínkách holešovického výstaviště a ateliérů Favorit-filmu, které svépomocné produkci poskytl nemajetný nadšenec Antonín Vlas. Zato movitá firma AB odmítla zapůjčit základní zvukovou techniku a za dodatečné synchrony si prý účtovala sumu, jež tvořila třetinu celkových nákladů.²⁴⁾ Technický nedostatek nemohl pochopitelně neovlivnit i sám umělecký záměr – to se však neodehrálo zdaleka pouze v negativní smyslu, to jest jako rušivé odtržení zvukové stopy od obrazu. Nutnost nakládat úsporně s dialogem v době, kdy převažovaly filmy upovídáné a zpívající, vedla filmaře k tomu, že se upovídánosti zcela vymkli, že si museli maximálně vystačit s výmluvností herecké akce, obrazové náplně, záběrové skladby. V *Trhanech* se tedy staví na už zmiňované paralelnosti a zmnoženosti dějů, dále na výrazu autenticky působících tváří, na nesčetných detailech expresivních (vytětované srdíčko na Komárkově paži) i obrazných (končící lidské stopy na sněhové ploše); na montážním (konfrontačním) členění prostoru i dějového úseku apod. Nedobrovolné okolnosti natáčení, vynucené „němou“ kamerou, pak významně ovlivnily také režijní vedení herců a vůbec obraz postavy v díle.

Předně šlo o to, řešit jednotlivé výstupy tak, aby při promluvě kamera pokud možno nezabírala toho, kdo promlouvá, nebo, aby se nějak znejasnil pohled do jeho tváře. Tak režisér Wasserman a kameraman Blažek dospěli z nouze k tomu postupu, jemuž se mnohem a mnohem později začalo říkat kontrapunktní vedení obrazu a zvuku a který přispěl k oslabení polopatické sdělnosti, kdy filmový obraz hovořící postavy neříká nic

24) V tomto punktu vycházíme z informace nalézající se v článku Karla Konráda, c. d., s. 3.

více než to, že tato postava právě hovoří. V *Trhanech* promlouvají (velmi sporadicky) postavy odvrácené, postavy, z nichž kamera zabírá jen torza. Hlavně se však v záběru ocitají především ti, jímž jsou slova určena a na něž dopadají. Význam „dopadající slovo“ se plně realizuje například v štědrovečerní epizodě, kde zoufalý Komárek poté, co vyprovokoval ostudnou rvačku, pokládá hlavu na výčepní stůl a nad ním zní kázání o Kristově údělu, které do kantýny doléhá od vánočního stromu.

Na trhanské shromáždění, kde rychtář Zoubek žaluje muže (Prašivku) za zneužití mladé dívky, vstupuje kamera (přesněji řečeno vkrádá se) nenápadně, jakoby zadním vchodem a teprve postupným přibližováním identifikujeme řečníka a získáváme představu o charakteru (obsahu) akce. Pohled do promlouvající tváře dále znesnadňuje interiérové šerosvity (ponurost práce a bídy), do nich se mohou postavy nořit, nebo je může překrýt nějaký předmětný objekt (dřevěné schody v kantýně, korálový závěs před vinárenským boxem, rýsovací prkno, skleněná přepážka). Scénář proponoval rovněž výjev, v němž by spolu hovořily stíny (vinárníkova žena v něm oznamovala Anně propuštění). Plný kontrast obrazu a zvuku se realizuje i použitím detailního záběru, například záběru rukou, z nichž jedna druhé věští.

Zatímco na různé formy rozpojení obrazu a zvuku, vnímané v době vzniku a uvedení *Trhanů* pouze jako technický nedostatek, lze ze zpětné perspektivy dalšího vývoje filmové řeči nahlížet jako na cosi novotářského, jiný postup užitý „z nouze“ naopak jako by film posouval zpět, do období němosti, kdy se vypravěčská funkce i promluva řešily použitím titulků. Máme tu na mysli celou řadu rozmanitých textů (a reálií s textem), montážně vložených do obrazového sledu: vyhláška o přidělování materiálu na stavbu příbytků; nabádavá výzva k hledání stálé družky; dopisy; vystěhovalecký lístek, obálka s adresou; doporučení zprostředkovatelný práce; žertovná veršovanka, napsaná na list kalendáře; pozvánka na večírek; lístek na rozloučenou: „S bohem!“; nápisy (Australia, Diogenes a col.) apod.

Filmové postupy vynucené dodatečnou synchronizací obrazu a zvuku, postupy anachronické (vložené texty) i progresivní (řešení kontrastem) přispívají namnoze k autentičtější tendenci Wassermanova filmu, kterou prokazuje také již zmiňovaná poznamenanost osob i prostorů. Oslabené stylizovanosti (ztvárněnosti) a syrovější reálnosti se tedy docílí jednak tím, že se součástí obrazu trhanského světa stávají fingované písemné dokumenty, jednak jakoby chybným snímáním dialogových vstupů (záběry diváka dostatečně neinformují o mluvčím), čímž se současně oslabuje povědomí o režírovanosti předsnímací reality. Kamera jako by se tu stávala jakýmsi subjektem – čímsi na způsob svědka, včetně jeho omezeného úhlu pohledu. Tvůrci však aplikovali rovněž stříhově dokumentární postupy, jež tvoří zejména prologovou část filmu, překypující civilizačním patosem. Jím se sice film zapojuje do kontextu levě avantgardní či avantgardně levé kultury své doby, avšak duchu předlohy, v níž defilují jen lidé se svými náruživostmi a radostmi, neřestmi i bolestmi, zatímco stavba zůstává kdesi v „nespatřeném pozadí“, přímo protiřečí. Abychom toto tvrzení mohli náležitě doložit, musíme se ovšem vrátit k tragickému vyznění beletrizovaného reportážního fejetonu.

Připomeňme si, že v krátkém dovětku k Nerudovu fejetonovému cyklu, dovětku, jenž se odehraje po dvou letech, mívá vypravěč strážní domek a ve svitu lampičky zahlédne matku rozžehnavající se s mrtvým dítětem. Namísto optimistické vize, jež obvykle

provázela ve století páry téma technického rozvoje, železniční dopravou přímo symbolizovaného, zaznamenal klasik české literatury tragédii zahlédnutou z okna jedoucího vlaku. Za chladného a mlžného rána se cestující vypravěč zimničně choulí při spatření lidské bídy, která se před jeho zraky pouze mihla, neboť je nezadržitelně unášen pryč. Možná, že si ale v oné chvíli také uvědomil novou zkušenost: jak se lze pouze mihnout kolem míst, kde žijí a trpí lidé a jak to mihnoutí a míjení může přinášet současně úlevu i pocit úzkosti, neboť také kolem našich životů a strázní se ti druzí pouze míhají. Jízda vlakem nepředstavuje u Nerudy téma civilizační, ale existenciální. Ne tak ve filmu.

Úvodní – prologová – pasáž Wassermanových *Trhanů* byla komponována a probíhá v duchu obdivného vzdání holdu železniční dopravě. Režisér, zjevně inspirován symfonickou rapid-montáží ji řešil jako rychlý sled a prolínání různých prvků i celků tvořících a značících danou průmyslovou velmoc (rozjíždějící se kola v oblaku páry, mohutný čelný korpus jedoucí lokomotivy; siréna, kolejnice, semaforey), také ale rapid-montáž pohledů na tyto prvky a celky. Světový (internacionální) význam železniční dopravy pak symbolizují mapy a jízdní řády spolu s emblematickými obrazy metropolí. Dynamičnost a symfonismus podtrhují návraty některých záběrů, víceexpozice (kopírka), proměny pohledů, mezi nimiž se objevují nejen pohledy a podhledy na jízdu vlaku (jedoucí vlaky), včetně jízdy tam a opačným směrem, ale i pohledy z jedoucího vlaku, včetně průhledů tunelem. Celek pak má zjevně navodit dojem mocně působící energie (hmoty v pohybu), znásobující lidské možnosti. Patos zesilují úderné rytmy Halasových veršů, recitovaných souborem Recidak pod vedením novináře, spisovatele a herce Josefa Trojana.²⁵⁾

Po apoteóze strojů a rychlosti se objevují dosti zchátralé siluetové postavy anonymních stavitelů trati pro tyto stroje – postavy zakladatelů a pionýrů stále nových a nových železnic, jež mají obemknout celou planetu svým síťovým a propojit kontinenty, státy, města i idylická přírodní zákoutí. Nic platno, že zástup přicházejících dělníků (v době vzniku filmu označovaných „barabové“) snímal kameraman Blažek monumentalizujícím odhledem. Nelze totiž nepocítit, velmi výrazný zlom od civilizačního dynamismu hmot a světů k sociálnímu žánrovému obrázku mísícímu komično s tragičnem, právě tak jako obrat k sociálnímu dramatu s milostnou a kriminální zápletkou. Působí až komicky, když se dvě vyčleněné figurky, z nichž jedna neopovrhne ani kabátcem polního strašáka (Schneider), zahledí směrem krajinného panoramatu, kde ve své představě uží budoucí vláček, oživující dosud nedotčenou přírodu.

Nerudovu pojetí trhanského tématu a trhanské existence se Wassermanovo filmové zpracování z třicátých let vzdaluje také montážemi, které paradokurně (a snad i plně dokumentárně) zachycují průběh pracovní směny a zkratkovitě, z nejrůznějších záběrových úhlů vyjadřují rytmus pracovních úkonů, energický růst velkého díla –

25) Text recitované básně otiskl Ludvík Kundera ve třetím svazku Díla Františka Halase *A co básník* (1983).

Značkou (x) označil editor místa, která se mu nepodařilo z magnetofonového záznamu rozluštit: Jsou oblaka zapřažena / tesnota dále mraků chvat / oblaka zajatá / a jejich pán hle (x) // Jsou oblaka zapřažena / siréna ječí supí vlak / a prostor volá / (xx) dal dálkám mat // Jsou oblaka zapřažena / jde národ barabů / a chytá svět do sítě kolejí / Slyšíte vlak slyšíte zpěv / vlaků zpěv?

*Trhani (Václav Wasserman, 1936)*

Foto archiv

již zcela v duchu budovatelského patosu sovětské školy. Přestože filmaři zanedbali podobně jako próza napsána o více než šedesát let dříve třídní konflikt, byli nepochybně ve své době proniknutí levicovostí domácí kultury, socialistickým viděním dělného lidu – mužů práce. Prolog filmu je označuje za průkopníky civilizace, scénář jako „zapomenuté hrdiny práce“. Tendenční – idealizující pohled – mohl být také příčinou toho, že se film k stavitelům tratí zachoval celkově uctivěji než klasik z minuvšího století.

Prologová – civilizační a budovatelská – montáž snad nejmarkantněji prokazují režijní ambici zařadit se mezi nonkonformní a výrazně sociální trendy evropské kinematografie. Snahu o filmičnost podtrhují také četné exteriérové obrazy, právě tak jako snaha o zpřítomnění plynoucího času, čímž se v *Trhanech* překonává převažující pojetí filmu jako sledu střídajících se výstupů (tedy pojetí ve své podstatě velmi primitivní, netvořivé, statické apod.) Pokus zobrazit existenci trhanů („barabů“) pokud možno v její reálné (či reálnosti co nejvíce sugerující) podobě, si kupříkladu vyžádala, aby se natáčelo za různých ročních období, a tedy i klimatických podmínek. Ve Wassermanově filmu plyne čas nejen s narůstajícím stavitelským dílem, ale také s plynoucími mračky, s ranním rozbřeskem, se stékáním deště po okenních sklech a dopadáním kapek na vodní hladinu. Odměruje ho kapající kohoutek, přibývajících čárky na kantýnské tabuli, dohořívající svíce; nejen posun hodinových ručiček, ale i vrátka vyprázdněného baráčku, s nimiž zmítá vítr. Dokonce i příchod a odchod zástupu trhanů.

Závěrem: Analytickou pozornost, kterou jsme věnovali Wassermanovu druhému – a dle nás značně unikátnímu – pokusu o filmovou režii (přesněji řečeno o autorské nekonvenční a antikomerční dílo), bude nejspíš mnohý i odborněji zaměřený čtenář považovat za přehnanou. Domníváme se, že součástí historie, kteréhokoli oboru by mělo být korigování omylů a nepřesností právě tak jako zaplňování bílých míst. My jsme chtěli jednak uvést na pravou míru tradovanou legendu o hlubší spřízněnosti filmových trhanů s literární tradicí, jednak v plné míře – konkrétní argumentací – prokázat, že toto dílo náleží k ojedinělým vstřetům tvůrčím výbojům české kinematografie třicátých let, vkusově namnoze značně pokleslé. Konečně bylo naší snahou poukázat na obecnější problém spjatý s daným historickým obdobím – na součinnost nonkonformní a ryze filmařské ambice s dobovou estetickou (komerční) normou, na problém, s nímž se lze setkat kupříkladu i ve filmech s dominancí geniálně kreativní dvojice V+W či v úctyhodných přepisech literárních děl, jimiž výrazně umělecky pozvedal český film scenárista a režisér Otakar Vávra.

Trhani nás ovšem zaujali i jako svědectví o dosti unikátní filmařské příhodě, v níž se „vypráví“ o tom, jak pro dnešek nepředstavitelně skromné technické podmínky přispěly ke vzniku jednoho z nejrealističtějších a nejfilmovějších děl v historii domácí kinematografie. Vzdor tomu, že šlo spíše o pokus než naplnění.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Vydala několik studií v kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu (zejména v časopisech *Film a doba*, *Iluminace*, ve *Filmovém sborníku historickém*); tomuto tématu je věnována i její samostatná publikace nazvaná *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, katedra české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Trhani

Favorit, 1936. Premiéra 18. 9. 1936.

Režie: Václav Wasserman. **Námět:** Jan Neruda (stejnojmenná črta). **Scénář:** Václav Wasserman. **Kamera:** Jaroslav Blažek. **Architekt:** Ferdinand Fiala. **Hudba:** Jiří Fiala. **Zvuk:** Vilém Taraba. **Střih:** Václav Wasserman.

Hrají: L. H. Struna (Komárek), Eman Fiala (Jan Schneider), Jan Richter (Adam), Oskar Marion (ing. Burn), Jaroslav Marvan (pokladník na stavbě), Josef Rovenský (kavárník Bartoš), Hana Škrlantová-Jenčíková (La Gytanera, kavárníkova žena Elsa), Hana Vítová (Anna Kopecká), Jan W. Speerger (Ševčík), Jiří Hodr (Zoubek), Karel Beníško (Marek), Jarmila Bechyňová (Markova žena), Antonín Jirsa (kantýnský) Slávka Doležalová (Baruška), Lída Vosyková (cikánka), Jan Svoboda (Prašivka), Dora Schulzová (Marie), Miroslav Kryštof-Kutina (Jan).

Další citované filmy:

Bílá nemoc (Hugo Haas, 1937), *Hej rup!* (Martin Frič, 1934), *Kam s ním?* (Václav Wasserman, 1922), *Krise* (Crisis; Herbert Kline, 1938), *Lidé na kře* (Martin Frič, 1937), *Marijka nevěrnice* (Vladislav Vančura, 1934), *Matka* (Mať; Vsevolod Illarionovič Pudovkin, 1926), *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933), *Svatý Václav* (Jan S. Kolár, 1929), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937), *Svítání* (Václav Kubásek, 1933), *Takový je život* (Carl Junghans, 1929), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930).

SUMMARY

THE TATTERDEMALIONS

A historically valuable and also conceding case of a film-maker's nonconformity

Marie Mravcová

The film *The Tatterdemalions* (*Trhání*) made by Václav Wasserman, the most demanded script-writer of the First Republic period, is the second attempt by a film director to adapt one of the stories by the Czech writer Jan Neruda (in 1922 Wasserman made a film based on the light feuilleton *What to Do With It* [*Kam s ním?*]). In the context of the Czech cinematography of the twenties and thirties it is in fact one of the very few attempts to produce an independent film with a social theme (the story depicts the life and destinies of proletarian and itinerant railroad labourers) and marked realistic inclination. There are one in a series of films including: *Such is Life* (*Takový je život*), *Tonka Šibenice*, *Unfaithful Marijka* (*Marijka nevěrnice*), *Dawn* (*Svíтанí*), *Heave-ho!* (*Hej rup!*), and *The World Is Ours* (*Svět patří nám*). Although the press connected Wasserman's film unequivocally with Neruda's feuilleton-story and episode-fable cycle *The Tatterdemalions*, written in 1876 (see the collection *Studies Short and Shorter* [Studie, krátké a kratší]), it is actually only inspiration which the film draws from the model, partly because of the latter's evocation of a distinctive social environment (life in a temporary log settlement), partly for its story motifs and settings. What is suppressed is Neruda's sociologism, typical for the kind of literature which drew on the journalistic culture (the Russian sketch, the French physiognomy), to give way to contemporary convention and aesthetic norm demanded especially by viewer's taste. The film *The Tatterdemalions* applies the motif of the ideal lovers, the motif of the seducer, the motif of the love triangle (conflict with a suspected rival) and the criminal motif. On the whole however Wasserman's approach corresponds with the spirit of the model in that part which can be perceived as the polarity of the ridiculous and the serious, comical and tragic, base and generous, etc. The independent author's, and therefore at the time unique, project bears evidence of a marked symbiosis of non-conformity (for instance in the unattractive realistic features) with the drama-programmatic sentimental cliché. What also makes Wasserman's work a valuable historical exhibit is the fact that in spite of its technical shortcomings it applies a number of inventive and progressive film procedures inspired mainly by the Russian montage school and German expressionism. This is true of the applied composition of some of the editing sequences as well as of partial camera solutions. The film utilizes the parallel direction of multiple action, the significance of details, rapid montage for the expression of civilizational pathos and the rhythm of construction effort. The frequent utilization of counterpoint between the picture and sound record is a remarkable qualitative feature of *The Tatterdemalions*, the film. This however was not primarily due to artistic invention but necessity, because of a technical shortcoming – synchronous cameras were not available to film-makers at that time. They tried to take shots of speaking characters from angles that would not, as far as possible, make their faces visible and to the greatest possible extent utilize written texts in the form of written documents (letters, an emigration certificate, job reference, ordinance, etc.). In conclusion, let it be pointed out that the presented analysis of Wasserman's film *The Tatterdemalions* is an attempt on the one hand to submit evidence of the film's independence of the literary tradition as represented by the prose of a last-century classic and on the other hand also of the undeniable fact that the work in question is a rare artistic feat of Czech cinematography of the twenties and thirties. At the same time a more generally valid problem is presented – that of the coexistence of a non-conforming, socially committed and realistic intention with contemporary norms of taste as reflected in the conventions and required clichés.

Translated by Nad'a Abdallaová