

MARTIN KOS / 6. 8. 2020

Plameny života

Dochovaná kopie filmu *Plameny života* z produkce Wetebu, jedné z nejaktivnějších výroben české němé kinematografie první poloviny dvacátých let,^[1] představuje poměrně výmluvný příklad badatelské výzvy v souvislostech filmových verzí i otázky autorství. Majitel společnosti Václav Binovec si po letech ve vzpomínkovém rozhovoru postěžoval zejména na úlohu filmového podnikatele Julia Schmitta při uvedení snímku, pod jehož režii se Binovec podepsal, do distribuce. Podle jeho svědectví Schmitt nejenom změnil před premiérou název díla na *Peklo a ráj bohémy* (od něhož se Binovec kategoricky distancoval), ale zároveň i upravil podobu střihu, který od Wetebu pořídil do nabídky své půjčovny Biografia.^[2] Přesto nyní nemáme k dispozici autorskou verzi, k níž se hlásil režisér, ani verzi distribuční, s níž se mohli tehdejší diváci setkat v kinech. Jak nás informuje úvodní titulek současné kopie, v roce 1959 ji rekonstruoval Jan Stanislav Kolár během svého působení v Československém filmovém ústavu.^[3] Jelikož ji v mírně zkrácené podobě doplnil o chybějící mezititulky, můžeme výsledek jeho počínání považovat za (minimálně) třetí verzi.

Kromě problematiky úpravy natočeného materiálu do nových sestřihů znejasňují autorský podíl jednotlivých tvůrců u *Plamenů života* i další okolnosti. Titulky filmu sice připisují scenáristický kredit Zorce Janovské, Binovec však zpětně její podíl snižoval tvrzením, že její práce na filmu skončila odevzdáním námětu, jenž posléze do podoby scénáře rozpracoval sám.^[4] Věrohodnost Binovcova líčení událostí nicméně do značné míry nabourává perspektiva Kolára vykreslující ho jako jedince, který si z pozice ředitele firmy přivlastňoval kredit režiséra, ačkoliv se natáčení leckterých snímků neúčastnil.^[5] Byť lze – na základě Binovcem vcelku podrobně popisovaných detailů z natáčení i jeho silných výčitek směrem ke Schmittovi – usuzovat, že v tomto případě skutečně zastával režiséřskou pozici, Kolárova výpověď problematizuje způsob připisování tvůrčích zásluh uvnitř společnosti. Zároveň je potřeba ve spojitosti s Wetebem vnímat důležitou roli Suzanne Marwille, která představovala hlavní

hereckou tvář výroby,[6] a také kameramana Jindřicha Brichty, jenž se na účincích filmů podílel prací se stop triky nebo expresivně laděným svícením.[7] Chápání *Plamenů života* jako kolektivně realizovaného snímku nám poté umožňuje lépe pochopit dynamiku rytmicky vyprávěného milostného vzorce na pozadí faustovsky alegorického příběhu i stylistických postupů, jež k jeho výstavbě a účinkům přispívají.

Ústředním hrdinou příběhu je neúspěšný herec Julius Mařan (Vladimir Ch. Vladimírov), jemuž tajemný doktor Amibicius (Vladimír Merhaut) – představující ctižádost – rozmluví jeho počáteční úmysl ukončit svůj život skokem z mostu s příslibem dosažení profesní i osobní slávy. Ta na sebe přitom ve fikčním světě bere podobu svůdné Terezy (Suzanne Marwille). Její získání se muži jeví zprvu nedostižně, ale pod vytrvalým Amibiciovým vedením se mu posléze podaří pro sebe mladou slečnu ukořistit. Přízeň Terezy/Slávy však má pomíjivý charakter a vede u hlavního hrdiny k četným žárlivým výstupům vyprovokovaným zejména pokoutně jednajícím hercem Hajským (Evžen G. Jevgeněv), který se pokouší dívku odloudit, a svému zamilovanému konkurentovi z divadelního souboru tak pomstít. V závěru snímku Juliova žárlivost dosáhne svého vrcholu a vyústí v úmysl zastřelit ženu v jejím bytě. Jeho pokus ale končí fatálním fiaskem, jelikož při finální konfrontaci sezná, že slávu nelze zabít, a naopak sám umírá. Jak je ze stručného souhrnu děje patrné, Binovcův film vypráví rámcový narativ podněcování ctižádosti a honby za slávou skrze milostný vzorec tragické lásky k přelétavé ženě, jež kontinuálně vyhledává mužskou pozornost. Činí tak přitom ve čtyřech vývojových fázích, napříč kterými se proměňuje podoba jejich vzájemného vztahu a Juliův postoj k Tereze.

Dynamiku první fáze – rozprostírající se na ploše zhruba patnácti minut – určují různé typy akcí, které nám poměrně okázale ukazují hrdinovo *okouzlení* dívkou, která představuje svět mimo jeho dosah. Po úvodním Juliově setkání s Amibiciem v hostinci se tajuplný doktor nečekaně zjeví hlavnímu hrdinovi na mostě, na němž hodlá ukončit svůj neúspěšný život. Během rozpravy přitom ukáže herci vidinu slávy, k níž mu hodlá dopomoci. Tuto vidinu snímek prezentuje pomocí střihu z prostředí mostu do subjektivní sekvence v blíže nespecifikovaném prostoru. Kontrast mezi rozhovorem točeným na běžné lokaci za denního světla a temným pokojem znázorňujícím subjektivní představu podtrhuje výrazně nasvícený obraz, jenž Amibicius odhalí a jenž okamžitě upoutá naši i Juliovu pozornost. Ačkoliv se prostřednictvím malby vyobrazující slávu v tento moment poprvé setkáváme s Terezinou tváří, nemáme o ní

zatím žádné další informace. Nicméně je tato sekvence důležitá hned ze dvou důvodů. Zaprvé ustavuje její podobu a napomáhá vysvětlit, proč po ní Julius začne toužit od chvíle, kdy se s ní v další scéně poprvé fyzicky setká. Zadruhé film pomocí obrazu demonstrovuje její nedosažitelný status, k němuž v daný moment může Julius pouze vzhlížet.

Následující scéna vyjímá Terezu z neurčité subjektivní představy a dosazuje ji do fikčního světa, ačkoliv stále jako postavu, k níž nemá hlavní hrdina možnost sebemenšího přístupu. Žena naruší hercovu loudavou procházku parkem svou jízdou na koni, pohrdavým pohledem si jej přeměří a vzápětí jej málem bezohledně porazí. Julia od nehody zachrání náhodný mladík, jenž mu posléze prozradí její jméno i skutečnost, že po ní prahne řada umělců, kteří jí přezdívali Sláva. Důležitou roli při představení postav, které vůči sobě Julius a Tereza při prvním letmém setkání zaujímají, hraje zejména střih. Scéna začíná celkem, v němž ze zadního plánu diagonálně přicházejí do popředí dva muži, přičemž se první zvolna zastaví, pozvedne hlavu (díky čemuž poznáme, že jde o Julia) a vyhlédne mimo rám. Tento pohled motivuje střih na celek nového prostoru, do něhož vjíždí Tereza mezi stromy na bělouši. Když zpozoruje hlavního hrdinu, zastaví se i ona. Následují z hlediska výstavby scény dva klíčové záběry v bližším rámování. Nejprve nám snímek ve frontálním detailu ukazuje ostře nasvícenou Juliovu tvář, z níž lze vyčíst – i v souvislostech předchozí subjektivní sekvence – údiv i ohromení. Vzápětí se přestřihne do polodetailu na Terezu z podhledu, jenž nás staví do podobné pozice, z níž sledujeme, kterak nad ním žena ohrne nos.

Obdobně prezíravou zůstává Tereza i v další scéně, při níž ji Julius zahlédne jako součást společnosti v klubu umělců. Distanci, která mezi postavami přetrvává, přitom znázorňuje pečlivé inscenování postav v prostoru, když se Julius odhodlá k ženě přiblížit a případně ji oslovit. Z velkého celku snímajícího celý prostor klubu, v němž na sebe poutá hrdina pozornost díky svému umístění v centru rámu, se přestřihne do bližšího rámu na skupinu figur obklopujících jeden ze stolků. Zatímco Julius postává na pravém okraji rámu a opatrně nakukuje, co postavy dělají, Tereza sedí v levém dolním rohu, přičemž její klobouk blokuje možnost pohledu do její tváře (obr. 1). Po chvilce si všimne nečekaného pozorovatele jeden z členů skupinky a odvede jej jako nechtěného hosta od stolu, přičemž ale Julius od Terezy nedokáže odtrhnout oči.



obr. 1

Mládencovo počínání v klubu zpozoruje starý básník Vladan, rovněž okouzlený dívčinou osobností, který ho vyzve, aby se k němu později připojil na místním hřbitově. Zde nám snímek naposledy prezentuje, kterak Julius zakouší, že je pro něj svůdná žena nedosažitelná. Nejprve mu totiž Vladan vysvětluje, že Tereza chová city pouze pro mrtvé, a poté společně se starcem zpovzdálí sleduje, jak žena klade květiny na hroby a objímá náhrobní kameny. Informaci, že dívčiny pozornosti živý nedosáhne, a s ní spojenou beznaděj následně zesiluje Vladanova sebevražda, jíž je hrdina svědkem. Vzápětí totiž vidí, že k básníkově mrtvému tělu Tereza přistoupí, vezme jej do náručí a políbí. V závěrečném okamžiku zmaru se však opět vedle Julia zjeví Amibicius a přesvědčí jej, že mu dopomůže se Terezy zmocnit.

Ve druhé fázi, kterou bychom mohli označit jako *dobyťí*, zůstává stěžejní vývoj vztahu mezi oběma ústředními postavami, ale na její dynamice se podílí zejména společné interakce Julia s Amibiciem. Tajemná postava v této části působí jako mentor, který ukazuje svému svěřenci správný směr. Platí to už od úvodní scény, která se odehrává v kanceláři divadla, kde se Julius uchází o nové angažmá. Tam mu totiž pomůže při výběru monologu ze Shakespearova *Hamleta*, jímž herce pověří ředitel divadla, aby jej přesvědčil o svých performativních schopnostech. Z hlediska výstavby scény je přitom důležité, že Amibicius funguje do značné míry jako překvapivý prvek, ačkoliv je součástí prostoru už od počátku. To zapříčiňuje především inscenování figur

v prostoru. Byť máme možnost vidět Juliova pomocníka už v úvodním celku, naši pozornost k sobě strhávají další postavy. Zaprvé je to díky tomu, že Vladimír Merhaut, který ho ztvárňuje, je natočen mírně od kamery, tudíž mu nevidíme zcela zřetelně do tváře. Oproti tomu Jiří Nedošínský hrající divadelního ředitele je lehce pootočen směrem k divákům. Zadruhé veškeré dění ve scéně míří právě k řediteli – nejprve, když vstupuje sluha oznamující Julia, a posléze při příchodu samotného herce. Amibicia si všimneme až ve chvíli, kdy ředitel nadhodí hrdinovi *Hamleta*. Přesně tehdy se nastříhne do prostoru a teprve až během toho, co se vzápětí Amibicus přitočí k Juliovi se sklenkou vody a radou ohledně monologu, dokážeme s jistotou určit jeho identitu.

Amibiciova autorita se projevuje následně i v dalších scénách, při nichž například sledujeme, kterak dohlíží na Juliovu hereckou přípravu nebo jej kontroluje, aby se nenechal uspokojit laciným flirtem s jednou z fanynek, která si k němu domů přijde pro jeho autogram. Jeho role je ale klíčová především při dění v zákulisí po představení, během nějž sehrál Julius roli Cyrana z Bergeracu. Tereza přichází za scénu a mladík se s ní na rádcův popud dostává poprvé do kontaktu. Mezititulky hned v úvodu sekvence vytvářejí paralelu mezi hercem a jeho postavou, když si pokládá otázku, jestli svůdnice pochopila, že svá slova na jevišti mířil k ní. Snímek se přitom opět uchyluje k velkému detailu zprostředkovávajícímu hrdinovu tvář a jeho obdivný pohled směrem k ženě. Po záběru reprezentujícím pohled na Terezu následuje střih do dvojzáběru, v němž se už zjevuje Amibicius ponoukající Julia, že je pravá chvíle slečnu oslovit. Ten sice poslouchá, ale přesouvá se ze zadního plánu do popředí k Tereze a dalším postavám ostýchavě, takže mu s představením musí pomoci herecký kolega. Mládenec políbí dívce ruku, nicméně další záběr nám ukazuje Terezu otočenou čelem zpátky ke skupince, s níž původně hovořila, a zády k ústřední postavě, která navíc podobně jako při scéně v klubu umělců postává na samém okraji rámu se zřetelnou distancí od dalších figur. Díky tomu máme rovněž možnost zahlédnout Amibica v pozadí, kterak si před svým odchodem spokojeně mne ruce (obr. 2). Pomocí inscenování střihu a inscenování v prostoru nám tak snímek poměrně důmyslně a přehledně představuje progres ve vzájemném vztahu obou postav, který však doposud není úplný a úspěšně završený.



obr. 2

K Juliově vytouženému dobytí hlavní ženské postavy dochází až posléze, když s úspěchem sehraje postavu Mefista a svým výkonem zaujme Terezu v hledišti. Po gratulacích za oponou od ostatních členů divadla, jichž je svědkem i nepřející kolega Hajský, se slečna dostaví do hercovy šatny se stejnými květy, kterými obdarovávala hroby na konci první části. Julius se navzdory předchozí ostýchavosti nyní už nerozpakuje a Terezu okamžitě políbí. Druhá fáze pak končí společným odchodem do kočáru pod dohledem Amibicia, který vzápětí usedá ke kočímu a doprovází milence na jejich společné cestě z divadla až do dívčina domova.

Přestože na konci druhé fáze ústřední postava dosáhne svého cíle, v jejím průběhu prostřednictvím Hajského snímek ustavuje motiv, k němuž se vrací později a s jehož pomocí podněcuje ve třetí fázi milostné linie *žárlivost*. Hajský se totiž mezi oběma scénami z představení dostává do střetu s ředitelem divadla, který obnaží jeho nechuť k úspěchům, jaké Julius na jeho úkor momentálně zažívá. Animositu nové postavy ke svému hereckému kolegovi/konkurentovi poté prohlubuje při zmíněných gratulacích, jež Julius přijímá za své ztvárnění Mefista. K tomu film navíc směřuje naši pozornost předsazením Hajského v prostoru do popředí, zatímco Julius se pohybuje ve druhém plánu, díky čemuž bez potíží vidíme jeho nesouhlasná gesta. Zatímco v první fázi určovala vypravěčskou dynamiku ve vztahu k hlavní postavě zejména setkání Terezou a následující období společná pracovní interakce s Amibiciem, ve třetí části plní tuto

úlohu pomstychtivé jednání Hajského.

Po krátké pasáži ilustrující spokojené fungování ústřední dvojice přichází zárodek motivu žárlivosti ve scéně, když pár vyrazí do večerní společnosti. Během této sekvence se totiž Tereza sblíží s Hajským, který baví zúčastněné svou hrou na klavír. Jejich společná konverzace vyústí v domluvu, že se dívka zastaví u mladíka, jenž ji oslnil svým hudebním umem, na zkoušku operety. Laškování obou postav nicméně neujde Juliově pozornosti, který přeruší jejich zábavu a Terezu odvede pryč. Že se Hajskému podařilo úspěšně započít svůj plán odplaty skrze kolegovo milou, máme možnost vyčíst vzápětí po jejich odchodu, když si spokojeně mne ruce.

Podobně jako v předchozích narativně podstatných scénách i nyní se na výstavbě a účinku scény podílí důmyslná práce s inscenováním v prostoru a střihem. Při příchodu do společnosti motivuje zvuk klavíru, jež Tereza zaslechne a jenž je znázorněn střihem na detail hrajících klavíristových rukou, přesunutí postav do druhé místnosti. Ta je snímána v celku, který ustavuje prostorové vazby a ukazuje Hajského sedícího u klavíru na pravém okraji rámu, k němuž prakticky okamžitě přistupuje Tereza ze zadního plánu. Následně snímek vede naši pozornost prostřednictvím analytického střihu na detaily tváří Terezy, Hajského a jejich počínání sledujícího Julia. Následně po návratu do celku při dokončení skladby a potlesku společnosti máme stále velmi dobrou možnost vidět pohyb obou postav, zatímco Julius sedí v levém dolním rohu rámu zády ke kameře, čímž blokuje naši možnost vidět mu do tváře.^[8] Poté, co se postavy rozejdou, zůstává flirtující dvojice v zadním plánu (obr. 3) a dostáváme se k ní vzápětí pomocí bližšího rámování. Pomocí figury záběr/protizáběr však máme možnost vidět i Juliovu reakci na dění, proměňující se od apatického pohledu k rozhořčení. Následuje návrat do celku tak, aby byla vidět celá místnost, kde se v popředí hlavní hrdina zvedne z křesla a přejde do zadního plánu, odkud svou milou odvede skrz závěs v pozadí ven. Scéna přitom končí až po jejich odchodu, když se Hajský přemístí ze zadního plánu blíž a směřuje kameře spokojená gesta a výraz ve tváři.



obr. 3

Motiv žárlivosti poté snímek rozvíjí napříč celou částí a završuje jej při dalším představení, čímž variuje dřívější funkce, které scény z divadla v příběhu plnily.^[9] Zaprvé je probíhající představení opět paralelní k hrdinově vlastnímu životu. Julius totiž tentokrát hraje žárlivého Othella a navzdory Amibiciově varování, aby se soustředil jen na svoje herectví a nesledoval dění za kulisami, neustále pozoruje, co provádí Tereza s Hajským. Jeho nesoustředěnost následně vede ke špatnému výkonu a profesní výtce od ředitele divadla. Zadruhé dochází k další variaci setkání s Terezou po skončení představení, které opět plní roli důležitého předělu v jejich vztahu. Pakliže v prvním případě došlo k úvodnímu (byť nesmělému) kontaktu a druhá příležitost vyústila v utvoření páru, nyní se jejich svazek rozpadá. Dívka si totiž postěžuje na hercovu žárlivost a posléze s posměškem opouští jeho pokoj, přičemž ji už ve dveřích očekává Hajský jakožto nový nápadník.

Závěrečná fáze představuje celkovou *destrukci* hlavního hrdiny a splétá doposud rozvíjené motivy do tragického finále. Ačkoliv se Julius své milé nedokáže vzdát a snaží se jí bránit ve styku s dalšími muži, ta jeho přání okázale ignoruje. Naopak si nepokrytě užívá pozornosti dalšího umělce, jehož okouzila. Všechny tyto události neustále podněcují v hlavním hrdinovi už dříve hromaděnou zlobu a zároveň beznaděj. Ta vyvrcholí ve chvíli, když pronásleduje Terezu s Hajským do jejího domova poté, co se osobně přesvědčí, že slečna nyní obdivuje v hledišti jeho úhlavního soka.

V momentě, kdy dívčin současný milenec vyjde z jejího domu, opustí láskou zklamaný Julius svůj úkryt a vydá se dovnitř, aby ji zavraždil. Jak však zjistí, Terezu ztělesňující Slávu zabít nelze a její postava vzápětí zmizí, načež ji nahradí Amibicius jako Ctižádost, která nakonec hlavního hrdinu zadusí.

Jak se snažily předchozí odstavce prokázat, *Plameny života* představují dílo, které na pozadí poměrně prosté alegorie o slávě a ctižádosti buduje promyšlený příběh. Využívá k tomu milostný vzorec, jenž systematicky rozvíjí ve čtyřech fázích. Napříč jednotlivými fázemi přitom pracuje s celou řadou variací dílčích motivů nebo scén a přesouváním narativní aktivity mezi různé postavy, které se významně podílejí na rytimizaci syžetu. Zároveň snímek demonstruje důmyslná tvůrčí rozhodnutí na úrovni stylu, zejména střihu a inscenování v prostoru, která se podílejí na konstrukci klíčových scén, pomáhají směřovat naši pozornost v souvislostech narativních potřeb a spoluutvářejí určité účinky na diváka. Ačkoliv u stylistických postupů by si snímek zasloužil detailnější pozornost, některé zmíněné příklady alespoň dílčím způsobem demonstrovaly, kterak se Václavu Binovcovi se svými tvůrčími spolupracovníky dařilo naplňovat jeho filmařské krédo, aby film bavil, nevtíravou formou poučil nebo předal nějaký podnět a aby na každém metru byl divák uchopen obrazem a musel se na něj dívat.^[10]

Poznámky:

^[1] Firma Weteb byla produkčně nejaktivnější mezi lety 1918 a 1924, kdy realizovala celkem 25 filmů. V následujících čtyřech letech vyrobila už pouze tři tituly a posléze se stala půjčovnou, která na našem území distribuovala především snímky ze Sovětského svazu.

^[2] Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla. 10 OS (2/4), Národní filmový archiv (NFA).

^[3] Kolár pro filmotéku ČSFÚ upravil minimálně devět filmů podle seznamu, jenž uvádí Václav Wasserman. Kromě titulů, na nichž se sám režisérsky nebo scenáristicky podílel, a *Plamenů života* seznam zahrnuje například i *Únos bankéře Fuxe* (1923) Karla Antona. Míra jeho vlastních tvůrčích zásahů do kopií je však nejasná, jak naznačuje kopie *Řiny* (1926), která doposud existuje ve značně přeházeném pořadí. Václav Wasserman, Jan S. Kolár, filmem posedlý. In: Týž, *Průkopníci čs. kinematografie VIII.*

Alois Jalovec – J. S. Kolár – Vladimír Slavínský a další průkopníci z kavárny Rokoko.

Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966, s. 27.

[4] Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla. 10 OS (2/4), NFA.

[5] Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoníček, [196?]. OS 756 1/n, NFA.

[6] Působivými hereckými schopnostmi Suzanne Marwille s řadou funkcí uvnitř filmového systému se zabýval například Radomír D. Kokeš ve své analýze prvního kotouče snímku *A vašeň vítězí*. Radomír D. Kokeš, *Filmové herectví, česká nemá kinematografie a otázky studia stylu*. *Illuminace* 110, 2018, č. 2, s. 37–46.

[7] *Plameny života* představovaly pro Brichtu další vhodnou příležitost, jak tyto postupy uplatňovat, po *Staviteli chrámu*, na němž spolupracoval s Karlem Deglem.

[8] V dochované kopii je pro nás pozice, kterou Julius v rámu zaujímá, překvapivá, jelikož jsme neviděli, kterak si na toto místo sedá. Domnívám se však i vzhledem k detailu na Julia v daném křesle, že jde o nedochovanou pasáž a tehdejší diváci měli možnost vidět, kam si postava usedla v úvodním celku, a tudíž že nejde o záměrně matoucí účinek ani nedůslednost v kontinuitě časoprostorových vztahů.

[9] Nutno podotknout, že Kolárem vložené mezititulky tento motiv obohacují o humor, kterým dobové kopie zřejmě nedisponovaly, zejména ve scéně, při níž Amibicius přichází k Juliovi domů poté, co Tereza poprvé laškovala s Hajským. Při jejich společné interakci nás mezititulky zpravují o tom, že tajemný doktor říká hlavnímu hrdinovi: „Co takhle k dílu?! Měl bych pro tě roli náramně vhodnou – žárlivce!“ Následně, když vidí hercův ztrápený výraz, podotýká: „No vida! Výraz byl by správný!“

[10] Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla. 10 OS (2/4), NFA.