

JIŘÍ ANGER / 27. 1. 2020

Nesamozřejmé dílo průkopníka české kinematografie

Filmy Jana Kříženeckého, vydané nedávno Národním filmovým archivem na DVD/Blu-ray, prezentují dílo, které lze stěží pojmout jako jasně uchopitelný a snadno členitelný celek. Nejenže musíme počítat s částí ztracených či neúplných snímků nebo s materiálním poškozením, ale ani dochované počiny nelze považovat za filmy v klasickém slova smyslu. Jedná se o fragmenty, útržkovité výjevy z okamžiků slavnostních i všedních, u nichž zpravidla není zřejmé, kdy začínají a kdy končí. Přesto je možné najít průřezové linie, ať už tematické či formální, jež prozrazují základní nejistoty a obsese moderního věku.

Není náhodou, že Kříženecký své první snímky představil v kontextu výstavního ruchu devadesátých let devatenáctého století, v éře posedlosti technickými vynálezy, úspěchy průmyslu a zábavním potenciálem nových médií a aparátů. Na Výstavě architektury a inženýrství v Praze v roce 1898 otevřel spolu s kolegou ze stavebního úřadu Josefem Františkem Pokorným pavilon Český kinematograf, ve kterém divákům promítal historicky první české filmy neboli „oživené fotografie“.[1] Snímky měly charakter reportáží či aktualit z oficiálních událostí i z každodenního života, jejichž náměty se nápadně podobaly svému vzoru, filmům bratří Lumièrů (městský shon, tělocvičné výkony, zkoušky dělostřelectva, pouliční výjevy, honičky a bitvy atd.). I v českých zemích byly filmy vnímány jako atrakce, které vzbuzovaly úžas, avšak zároveň provokovaly svou nejednoznačností.

Obrazy odvíjející se před diváky byly současně pohyblivé i statické, ploché i trojrozměrné, realistické i iluzorní.[2] Nerozhodnost mezi neustále unikajícím děním v obraze a omezujícím statickým rámem je vidět například v *Přenesení kolébky Františka Palackého z Hodslavic na Výstaviště* (1898), snímku natočeném přímo v prostředí výstavy. Nekončící průvod davů a jezdců na koních se pohybuje tak rychle, až mizí z

obzoru, a tak upozorňuje na fakt, že ze sledované reality pozorujeme jen pečlivě vykrojený výřez. Druhou z ambivalencí prozradí *Svatojanská pouť v československé vesnici* (1898), promítaná hned v den otevření pavilonu. Obraz tradiční náboženské slavnosti je rozdělen do několika plánů nejen na horizontální, nýbrž i na vertikální úrovni. O naši pozornost se průběžně hlásí přecházející návštěvníci, cvičící gymnastky, tančící páry a otáčející se kolotoč v pozadí, jevy, které na sebe zdánlivě nereagují, ale dohromady vytvářejí dokonalou rytmickou souhru. Třetí paradox demonstruje snad nejlépe *Žofínská plovárna* (1898), jeden z později uvedených filmů, který byl údajně promítán pozpátku. Záběr zachycuje všední výjev, plavce skákající do vody, ovšem technická manipulace s obrazem vytváří dojem, jako kdyby z vody vyskakovali.

Kříženecký tyto paradoxy rozvíjel i ve svých pozdějších reportážích. Část z nich víceméně opakuje ozkoušené postupy z natáčení průvodů a slavnostních akcí, jak lze vidět například v nově sestaveném pásmu aktualit *Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908 v Praze*, jiné však otázky spojené s neukotveností filmového média prohlubují. V *Jízdě Prahou otevřenou tramvají* (1908) kamera upoutaná na dopravním prostředku simuluje představu pohyblivého a nekonečného prostoru, který se pozorujícímu vydává všanc, ten ale zároveň opakovaně naráží na meze kladené jak rámem, tak celkovou perspektivou. V *Prvním dnu jarních dostihů pražských* (1908) potom režisér pracuje s pohyblivostí samotného rámu, jenž postupně odhaluje další a další informace, aniž by se změnil horizont dění.

Nepolapitelnost Kříženeckého díla posilují dochované hrané snímky. Jak filmy z prostředí Výstaviště, podle dochovaných svědectví aranžované hercem Josefem Švábem-Malostranským,^[3] tak i pozdější komická vložka *Satanova jízda po železnici* (1906). Jenže co v kontextu tehdejší kinematografie vůbec znamenal pojem hraný film? *Dostaveníčko ve mlýnici* (1898) a *Výstavní párkař a lepič plakátů* (1898) jsou humorné scénky založené na jednoduchém „ději“, v nichž se jakékoli dohodnuté schéma ztrácí v nepřehledné vřavě všech přítomných. Daleko důležitěji než prezentovaný příběh a postavy se opět jeví ruch života, kterému kinematograf dodává hranice a tvar. *Smích a pláč* (1898), studie mimiky lidské tváře skrze detailní záběr Švába-Malostranského, představuje podobný problém – stylizovaný herecký výjev nevědomky odhaluje i posunky tváře, které by byly jinak nezřetelné. Zjevnější inscenovanost tak snímekům nárok na zachycení „skutečnosti“ neubírá, ba naopak.

V rámci Kříženeckého tvorby lze vysledovat i konkrétní motivy, které procházejí napříč jednotlivými díly. Kupříkladu téma Sokola se jeho dílem line od výstavních filmů *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (1898) a *Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského* (1898) až k reportážím z monumentálních sokolských akcí. Sokolská cvičení byla vděčným materiálem k filmování nejen pro svou popularitu u české veřejnosti, nýbrž i pro promyšlený, strojově přesný rytmus, který s kinematografickou posedlostí mechanickým pohybem dobře souzněl. Kříženeckého tato fascinace postupně vedla k natočení *Čtvrtého všesokolského sletu* (1901, nedochováno), *Pátého všesokolského sletu* (1907) a *Sletu sokolstva v Prostějově* (1908).^[4] V obou filmech kromě jiného sledujeme velkolepé přehlídky synchronizovaného kolektivního pohybu, jež ohromují svou precizností a majestátem, avšak vzhledem k pozdějšímu totalitnímu zneužívání masových ornamentů mohou i zneklidňovat. Důležitý je každopádně Kříženeckého cit pro záběr, který mu dovoluje pohrávat si s napětím mezi individuálními cviky aktérů a organickým uspořádáním pohybu, dovedeným až do podoby živého obrazu.

Kříženecký ve svých filmech rozpracoval i téma výsostně národní, totiž plánovaný pomník Františka Palackého, od jehož narození v červnu 1898 uplynulo sto let. *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (1898) vytváří rituální základ pro dílo, u něhož v dané chvíli nebylo jasné umístění ani autor. Když v létě 1912 proběhlo slavnostní odhalení výsledného monumentu, kamera byla opět přítomna – vznikl snímek *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912*, vytvořený pro první českou filmovou společnost Kinofa, jehož součástí byl ovšem také již dříve natočený fragment *Pomník Františka Palackého před dokončením* (1911), uváděný jako poslední známé dílo Jana Kříženeckého. Cesta započatá v létě 1898 se tak uzavírá, stejně jako Kříženeckého režijní dráha. Dohromady tyto fragmenty představují svého druhu časosběrný dokument, který vyjevuje podivuhodnou schopnost filmu uchovávat dějiny sice nekompletní, zato neustále se navracející.

Poznámky:

^[1] K Českému kinematografu na Výstavě architektury a inženýrství viz Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898*. In: Týž, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: NFA – Casablanca 2014, s. 24–39.

[2] K ambivalenci filmového obrazu v rané kinematografii viz Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého vizuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 100–112.

[3] Více o hraných filmech Kříženeckého viz Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, s. 75–82.

[4] Pozdějším sokolským snímkům Jana Kříženeckého se věnuje například zmíněný Zdeněk Štábla (tamtéž, s. 123–129) nebo Karel Tabery, Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově aneb Nejdlejší a nejnákladnější film Jana Kříženeckého. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 155–161.