

Vybral a uspořádal Jaroslav Kolář

MZK-PK Brno



83119983603K

63244

232645



63244

© Odeon 1971

Chaplin a Kid

Jedním z nejzajímavějších filmů poslední doby je *Kid*. Scénář filmu napsal Charlie Chaplin a hraje v něm i hlavní roli — tuláka.

Podám v krátkosti obsah tohoto tragikomického filmu s objasněním některých postupů, jichž tu Chaplin užívá.

Divku opustil její milénec, umělec. Narodí se jí dítě. Nouze nutí matku rozloučit se s milovaným synkem: odloží ho do prázdného auta. Šofér dítě v autě objeví a vyhodí chlapceka na ulici. Tak melodramaticky film začíná.

V dále se na ulici objevuje figura Chaplina. Když se objeví na plátně, vzbuzuje sama jeho sverázná chůze u obecenstva homérský čechot.

Mnoha lidem připadá divné, proč Chaplin ve všech snímcích přibližně stejně chodí, proč má ve všech filmech stále tytéž pohyby. Nespokojeně protestují. Chaplin se opakuje. Avšak tato shodnost postupů, toto stále stejné tradiční chaplinovské naličení, oblek a hůlka, které Chaplin sám přikládá tak velký význam — to vše dočchází vědomého využití. Kdyby Chaplin v každém filmu změnil chůzi, líčení a kostým, nevznikl by ten osobitý typ, ta „maska“, která vyvolává řadu starších asociací, jakmile se objeví. Tohoto prvku se nejednou užívalo v divadle. Když se v commedii dell'arte objevila určitá maska, podávala se tím obecenstvu jako signálem jisté charakteristika. Mlátli-li na scéně Skapin vojáka, bylo obecenstvo vžácky na Skapinově straně. Autor proto nikdy neměl zapotřebí sadlovat publiku, kdo je to Skapin a co je zač španělský voják. Jak jen obecenstvo spatřilo kostým Skapina, vědělo už z tradice, že je to veselý, dobrý, obratný chlapík, a kostým Španěla označoval chvastouna, zbabelce a rváče. Proto maska musí být známá, musí samým svým objevením odpuzovat nebo poutat sympatie obecenstva.

V zapadlých provinciálních divadlech dějlo obecenstvo všechny herce na oblíbené a neoblíbené. K oblíbeným vždy patřili hrdinní milovníci, heroiny, komikové, k neoblíbeným rezonéři, hrací role zloduchů. Jeden zchátralý provinciální herec si mi stěžoval na principála, že mu dal ve hře L. Andrejeva *Professor Storicin* roli Saviče a sám si vzal roli profesora Storicina. „Což mohou mít u publika úspěch, když mám hrát takového darebáka?“ Chaplin vytvořil poutavou masku. V mnoha filmech (*Chaplin muzikantem*, *Chaplin zysřehovalcem*) včetně *Kida* hraje úlohu šlechetného hrdiny. Je zajímavé, že v jednom z raných filmů (*Chaplin na zárodiši*), kde teprve zkonšel, hledal

nejvýraznější masku (v každém filmu měnil líčení a kostým), hraje Chaplin roli zloděje. Je třeba přiznat, že i tato role se mu zdařila. Přesvědčivě paroduje pohyby melodramatického zloděje.

Chaplin sebral roli výborně, ale pro masku vypočítanou na přitažlivost a usilující o to, aby vešla v oblibu, byla to role zhoubná.

Chaplin to zřejmě pochopil a v dalších filmech se zřekl roli zloděje. Přepustil je svému stálému partnerovi velké postavy. Velei herci už při pouhém vstupu na scénu vzbuzovali v obecenstvu určité asociace a očekávání, které jim odpovídalo. Když se za scénou ozval hlas takových hrubozrnných komiků, jako byli Varlamov, Sadovskaja, Davydov, vzbuzoval sám známý hlasový tón (slovům obecenstvo ještě nerozumělo) neutuchající smích. Nebo jiný příklad: V jisté hře se Varlamov dlouho neobjevuje na scéně. Konečně obecenstvo vidí, jak se ze dveří vynořuje pouhá špička jeho ohromné nohy. Zaburácí homérský smích. Publikum nevidělo ani kostým, ani hercovu postavu. Co tedy vzbuzuje smích? Špička Varlamovovy boty tu nahradila hercovu tradiční masku jako Chaplinova hůlka. Varlamovova špička vyvolala v obecenstvu řadu veselých, komických vzpomínek. Je zajímavé, že současně ruské divadlo tihne k tradiční masce. Ve Forggerově divadle³ se v mnoha hrách objevují tytéž neměnné typy v stále stejných kostýmech a líčení. Je to žvanivý „komisar“, „sovětská báryšna“, „pouliční prodáváči pirogů“ atd.

Nedomníváme se, že by tu šlo o Chaplinův vliv. Když se tyto masky ve Forggerově divadle objevily, nebylo v Rusku o Chaplinovi ani slohu. Nikoli; řada totožných forem tu vznikla pod tlakem shodných uměleckých tendencí.

Ale vraťme se ke *Kidovi*.

Chaplin přichází stále blíže a blíže k obecenstvu. Z horních pater domů vyhazují lidé staré krabice s odpadky. Chaplin velmi elegantně a klidně od sebe odráží padající krabice svou věcnou hůlkou. Přichází k místu, kde leží dítě. Když chlapečka uvidí, klidně ho zvedne a rozhlíží se, jak by ho nejlíp zaopatřit. Konečně si všimne kočárku s dítětem. Rychle přichází a klade svého nalezence proti dítěti, které je v kočárku. Všimne si toho matka dítěte a hněvivě nalezence vrací Chaplinovi. Chaplin chce chlapečka položit na původní místo, ale sotva se nakloní, aby to udělal, objeví se za ním strážník. Po dalších neúspěšných pokusech zbavit se dítěte odnáší Chaplin svého nalezence domů. Cestou domů najde u dítěte listěček: „Mějte ho rádi. Je to sirotek.“

³ V experimentálních agitacích představených avantgardního režiséra N. M. Foreggera z povolebních let. Pozn. vyd.

Chaplin je s dítětem doma v jakémsi podkroví. Dítě je třeba někam uložit. Chaplin přivazuje k čyřem rohům příkrývky provázky a zavěšuje ji k stropu. Příkrývka nahrazuje kolébku. Ze strany připevňuje konvičku s vodou; ta nahrazuje dudlík. Chaplin má volné ruce a s vážnou tváří se věnuje výrobě dětského prádelníka a nábytku.

Chaplin je v úloze chůvy. Všichni si zvykli vidět v Chaplinovi bezstarostného flákače, obratného rváče, a najednou taková nečekaná proměna.

Je to vyloučená hra s kontrasty.

O několik let později.

Dítě vyrostlo.

Chaplin sedí se svým schovancem u oběda. Je čas jít do práce.

Chlapec šeptem naznačuje Chaplinovi rájón, kde budou pracovat, a odbíhá. Chaplin si bere na záda okení skla a odchází. Co to mají za práci?

Chlapec, schován za rohem, hází do oken kameny, rozbíjí skla a utíká. Vzápětí za ním jde Chaplin jako sklenář. Domácím pánům nezbyvá než hned sklenátě zavolat. Chaplin našel práci. — Vše se to opakuje na každém rohu. Konečně si systematické a „plánovitě“ práce Chaplina i jeho schovance všimne strážník a dává na chlapce. Kid se rozmáchne, aby hodil kamenem a náhle za sebou spatří policajta. Strážník se Kida vyptává, kam to chytěl kámen hodit. Chlapec mu ukazuje na jedno místo, strážník se tam upřeně záhlédí a chlapec zatím prchá.

Tohoto triku často využívá sám Chaplin. Tak v jednom snímku zatkne Chaplina policajt a neopouští ho ani na krok. Chaplin seznámí policistu s hezkým děvčetem, a zatímco policajt uiskne ruku nové známé, Chaplin utíká.

Role Kida je vůbec zajímavá tím, že v ni dítě užívá stejných triků, k jakým se uchyluje zde i v jiných filmech sám Chaplin.

Kid, to je Chaplin v miniatuře. Upozorním dále na všechny ty triky, v kterých Kid napodobuje Chaplina. Pro herce i pro diváka, kteří chtějí proniknout k tajemství postupů, jimiž Chaplin dosahuje takového obrovského komického efektu, je chlapecova hra nesmírně zajímavá. V chlapečově hře jsou všechny ty postupy mnohem průhlednější a lze je snadněji rozležat na jednotlivé složky. Sledujme dál obsah filmu.

Chlapec prchá od strážníka a přiběhne k Chaplinovi. Rozvíjí se honička: napřed běží Kid, za ním Chaplin se sklem a nakonec policajt, který je pro následuje. Chaplin s Kidem vyhrávají, vběhnou do svého domu a ukryjí se v něm.

Nová scéna.

Chaplin a Kid jsou doma. Chaplin leží v posteli a čte knihu. Kid peče na plotně placky. Chaplin už není v roli chůvy, ale je sám obklopen něžnou starostlivostí svého schovance. Placky jsou hotovy. Kid zve Chaplina k snídani. Chaplin vstává z postele, když napřed prostřečí dírami v příkrýveč hlavu a ruce. Příkrývka se promění v župan. Po modlitbě se Chaplin a Kid dávají do jídla. Chaplin písneš hůdá, aby si jeho schovance při jídle neporanil ústa, a učí ho jíst, i když jen nožem (vidličky nemají); ne však ostrým, nýbrž tupým koncem nože.

Pro film je typický dějový paralelismus.

Z Chaplinova ubohého příbytku se ocitáme v bohatém budoucí slavné umělkyně. Je to Kidova matka. Celý pokoj je plný květin, jsou to dárky od obdivovatelů jejího talentu. Slavná umělkyně jde na veliký ples, kde je jí představen významný umělec. Je to její bývalý milenec, Kidův otec. Poznají se navzájem. Umělec se o ni znovu uchází, ale ona odmítá jeho lásku a stěžuje si mu, že jí nikdo nemůže nahradit zrátu vlastního syna, kterého po milencově zradě musela pohodit na ulici. Kidova matka má jediné potěšení, rozdávat chudým dětem na ulici hračky. Bere celou hromadu hraček a poděluje jimi na ulici děti. Mezi dětmi se setkává i se svým synem, daruje mu hračku, ale nepoznává ho. Kid si hraje s novou hračkou, kterou dostal. Přiblíhá k němu nějaký uličník a hračku mu sebere. Kid se s ním sepeře, a třebaže je skoro poloviční, zvítězí nad ním.

Shlukuje se dav. V zástupu je Chaplin. Je nadšen obratností a statečností svého schovance. Ale náhle se na ulici objevuje otec poraženého uličníka, přichází k Charliemu a prohlašuje, že navrhne Kidovi, aby se ještě jednou sepral s jeho synem; upozorňuje však předem, že zvítězí-li zase Kid, zmlátí on sám, otec poraženého kluka, Charlieho k smrti.

Začíná boj mezi kluky. A Kid znovu vítězí. Nastává chvíle odplaty. Chaplin dostal strach. Otec poraženého kluka se na Charlieho rozpráhne, ale ten se obratně uhně. Silák uhodil pěstí do zdi. Kamená stěna se pobožila. Charliemu přibíhají na pomoc strážníci, ale pod silákovými údery padají jako mrtví. Silák opět vyráží na Chaplina, Charlie mu obratně proklouzne mezi nohama. Silák se znovu rozpráhne a praští do železného sloupu lucerny. Sloup se naklonil. Nakonec se silákoví podaří Chaplina polapit, rozpráhne se, ale vtom mu zachytí ruku krásná paní. Je to Kidova matka. Snažně prosí, aby se Charlieho nedotýkal. Silák nechává Charlieho na pokoji. Ale teď s ním Chaplin sám začne vracku. Zpočátku silákoví jen obratně umíká, pak se chopí cihly, šikovně uhýbá před silákovými údery a sám ho mlátí cihlou. Konečně silák padá vyčerpáním. Chaplin zvítězil.

Je zajímavé zastavit se u těchto dvou pěstních zápasů: uličníkova s Kidem a siláckého boxera — uličníkova otce — s Charliem. Zvítězit by vlastně měl uličník, skoro dvakrát tak velký jako Kid, a boxer vládnoucí ničivou silou; jeho údery bořily zdi a nakláněly sloupy lucern. Ve skutečnosti však vítězí malíčký Kid a slabý skrček Charlie. Toto nečekané vítězství slabých nad silnými vždy vyvolává u publika velký efekt. Připomeňte si, jaký úspěch vždy u obecenstva mívá zápasník lehké váhy, když se mu podaří ve francouzském zápase porazit zápasníka těžké váhy.

Chaplin je si dobře vědom toho, že takovým trikem se u obecenstva získává velký úspěch. Sám říká ve své autobiografii: „Když dostávám výprask, dělá to vždy člověk kolosálních rozměrů, takže já sám, díky tomu, že se zdám malý a slabý, získávám pro sebe sympatie diváků... To, že jsem malý postav, je ovšem moje štěstí a mohu tak bez nesnázi vyvířet pocity kontrastu. Všichni vědí, že malíčky človíček, kterého někdo pronásleduje, vždy budí v násách sympatie. Protože znám tuto sympatii k slabším, snažím se vždy ještě zvětšit svou slabost tím, že smlačuji ramena, dělám smutný obličej a tvářím se vystrašeně. To vše je samozřejmě záležitost pantomimického umění. Kdybych však byl velký, bylo by pro mne těžší zdát se sympatický. Za těch okolností bych se mohl také sám bránit. K malému Chaplinovi však diváci pocitují sympatii, i když se smějí.“ Dodejme, že pro větší kontrast hraje roli Chaplinova protivníka téměř vždy tlustý a velký herec.

Pokračujeme v ději filmu.

Po rvačce Kid onemocní. Prohlíží ho doktor. U pacientovy postele se rozvíjí komická scéna. Doktor příkazuje Chaplinovi, aby nemocnému dal teploměr. Charlie, místo aby změřil teplotu pacientovi, strká si sám teploměr do úst. Doktor je rozhořčen a ztrácí nervy. Nařizuje nemocnému klid a odchází.

Chaplin neupouští od komických triků ani u postele nemocného. Kontrast mezi komickým a dramatickým se tu projevuje velmi zřetelně. Lidem, kteří jsou vychováni současnými dramaty a komedii, se takové „blázniviny“ na dramatickém místě mohou nelíbit; v současném dramatu se skutečně komický element vždy tluší z obavy, aby se neoslabilo dramatické napětí. V starém dramatu však tomu tak nebylo. Tehdy se s oblibou hrálo v ostrých kontrastech. Vzpomeňme jen na stará mystéria. Tam přece bylo možné po tak hlubokých a tragických mystejních scénách, jako bylo Krustovo umučení, předvádět frivolní a veselá intermedia. V středověké hře zv. *Masnickář* se komické scény mísí s monologi a dialogy zbožných žen nesoucích maslu. Ve hře o mládencích v peci ohnivě, která se hrávala na staré Rusi v kostech

pronášeli na adresu Ananiáše, Misaila a Azariáše — mládeň vstupujičích do pece k upálení — své humorné poznámky katů „chaldéjci“.

Ruské lidové divadlo užívá kontrastní výstavby v hře *Car Maximilian*. Vzápětí za scénou smrti hrdinů následuje silně komická scéna hluchých hrobníků.

Chaplinův tvárný prostředek slučování vypjatě dramatických a silně komických scén má tedy svou historii a býval svým časem chápán jako jeden z nejběžnějších postupů. Budoucnost ukáže, zda dojde uznání jako prostředek přijatelný pro většinu soudobých diváků.

Vratme se opět k ději filmu.

Chlapec Kid se z nemoci rychle zotavuje a konečně se úplně uzdraví. Vtom přijíždí agent Společnosti pro ochranu dětí a oznamuje, že Chaplinovi jeho schovance odejme. Chaplin agentovi odevzdává listek, který u dítěte kdysi našel („Mějte ho rádi, je to sirotek“), a rozhodně odmítá podřídit se agentovým příkazům. Agent chce Kida odvést násilím. Strhne se šarvátka. Chaplin a Kid vítězí, ale tu se objevuje strážník a společnými silami s agentem Chaplinovi Kida vyrvou. Nakládají Kida do auta a odvázejí ho. Chaplin utíká po střechách a honí auto. Skáče na auto se střechy, náhle se v něm objevuje a vyhazuje odtud agenta „ochranu dětí“. Chaplin a Kid jsou opět spolu. Auto zastavilo a oni přebíhají.

Kidova matka dostala listek „Mějte ho rádi, je to sirotek“, který sama psala, a okamžitě poznává, že malý uličník žije u potulného sklenáře je její syn. Činí vše, aby Kida neprodleně získala.

Chaplin přichází do noclehárny, platí za nocleh a jde k své pryčně. Vedle jeho lůžka je okno; Chaplin je otvírá a oknem nenápadně prolézá Kid. Správce noclehárny zpozoruje, že Chaplin není na pryčně sám, ale dlouho se mu nešťadí druhého nocležníka polapit, Kid se obratně schovává pod příkryvkou. Konečně správce černého nocležníka chytí a Chaplin je nucen zaplatit i za Kidův nocleh. Celá noclehárna spí. Jen správce je vzhůru a čte noviny. Všimne si v novinách zprávy o tom, že bohatá dáma pátrá po dítěti, které žije u chudého tuláka. Kdo dítě najde, dostane velkou odměnu. Správce vyruší, že tulák i chlapec jsou právě u něho v noclehárně — je to Chaplin a jeho schovanec. Odnese spícího chlapce z Chaplinova lůžka a předává ho policii. Chaplin se probouzí a sledává, že Kid u něho není. Prohledává ceľou noclehárnu, ale nikde nemůže dítě najít. Pobíhá po celém městě, ale všechno pátrání je marné. Unaven běháním po městě usedá vedle vchodu do svého bývalého příbytku a usíná.

Má sen. Celá ulice je pokryta girlandami bílých květů. Všichni lidé mají

přes normální městské šaty bílé řízy a bílá křídla jako anděl. Objevuje se silák, který Chaplina pronásledoval za to, že Kid přebral jeho syna. Silák se podobá knězi a začíná — jako ve skutečnosti — Chaplina pronásledovat. Chaplin před silákem prchá... Zde je jedna zajímavá podrobnost. Ve scéně skutečného Chaplinova boje se silákem se Chaplin, jak jsme už uvedli, obratně vyhýbá úderům, kterými naň silák míří, tím, že mu proklouzne mezi nohama. Ve scéně zápasu, který se Chaplinovi zdá, je tomu naopak. Jakmile silák Chaplina dlohaní, Chaplin se vznese na křídlech do výšky a silák se ocitá mezi Chaplinovým nohama.

Konečně se Chaplinovi podaří utéci před silákovým pronásledováním. Z domu k němu vychází Kid. Jako všichni má i on bílou řízu a křídla. Chlapec se vrtá kolem krku svému příteli a pěstounu.

Sen se rozplývá a Chaplin vidí vedle sebe strážníka. Ten Chaplina budí a vede ho k velkému, bohatému domu. Tam se tulák setkává s Kidem a jak hlásá film — „dochází nakonec svého štěstí“.

Mezi mnoha postupy, jimiž Chaplin na jednotlivých místech dosahuje určitých dramatických efektů, jsme nejednou upozornili na využívání kontrastů. Sám Chaplin přikládá takové vystavbě nesmírný význam. „Jiný stálý průvodce lidstva, kterého často užívám, říká ve své autobiografii, je lidská záliba v kontrastech a v překvapeních. Je sdostatek známo, že lidé vůbec mají rádi boj dobra a zla, zápas mezi bohatí a chudáky, mezi šťastlivcem, kterému se všechno daří, a smolařem, že se rád během několika minut střídává smějí a pláč.“

Celý Kid je vybudován na kontrastu melodramatických scén a bufonády. Na jedné straně drama matky, která je nucena pohodit vlastní dítě, na druhé straně komické scény Charlieho. Sama idea spojit tyto dva elementy v jediné hře není nová. V starém dramatu to byl běžný jev. Uvědomme si například, že Shakespeare klade před scénou Ofelina pobřbu scénu s komickým rozhovorem dvou hrobníků.

Hra s kontrasty však ve filmu zasahuje dále. Dramatickým hrdinou je ve filmu komická postava. Ani tento jev však není nový. Komická postava v roli kladného hrdiny je obvyklá ve francouzském melodramatu (*Parížští žebrači, Marčino pošelmatí*).²⁾Chaplin potulným muzikantem a *Chaplin vystěhovalcem*.

²⁾ Míjí se francouzská sociálně sentimentální dramata ze sklonku první poloviny 19. století, zejména hry Felixe Pyata. *Posm. vyd.*

Zakonečme poznámky na okraj filmu *Kid* shrnutím jednotlivých poznatků o kompozičním ztvárnění části filmu v jediný celek.

Existují různé principy, podle nichž se budují a slučují jednotlivé scény dramatického díla. Nejrozšířenější je „syžetová“ výstavba. Jedna scéna je ručně spjata s druhou, následující vyplývá z předchozí. Tak byla vybudována řada tragédie a tak je vystavěna i většina evropských dramát. Odlišná je výstavba budovaná na rozmanitosti jednotlivých scén, které se stávají součástí celého kusu. Je to výstavba typu revuí a varietních programů. Na začátku jsou tance, potom monologická deklamace, pak dialog, sólový zpěv, sborový zpěv. Všechny tyto scény jsou seřazeny tak, aby nedošlo k jednotvárnosti, aby sólový zpěv vystřídal tance, pak aby přišel dialog, po dialogu sborový zpěv atd.

Tak je vybudováno několik variant lidové hry *Car Maximilian*.

Vedle těchto kompozičních postupů se setkáváme s výstavbou na kontrastnosti a paralelismu jednotlivých scén. Ve filmu se může uplatnit jen „syžetová“ výstavba nebo výstavba tohoto posledního typu. Kompoziční výstavba revuálního typu nepřichází v úvahu, protože film je založen jen na zrakovém vnímání. Z toho, jak jsem reprodukoval obsah filmu, je jasné, že syžetová vazba filmu je poměrně slabá. Film má hojnost scén, které jeho syžet nijak neposunují kupředu. Většina těchto scén je vybudována buď na kontrastu, nebo na principu paralelnosti. Zmínili jsme se už o střídání melodramatických a komických scén. Uvedu aspoň několik scén vybudovaných na principu paralelismu. V jedné scéně připravuje Chaplin Kidovi oběd. V jiné scéně pečá Kid Chaplinovi placky. Scéna Chaplinova snu je poněkud pozměněná scéna Chaplinovy rvačky se silákem. — Zde se projevuje aplikace onoho pravidla, které Chaplin sám formuluje takto: „Je-li nějaká situace schopna vyvolat podvrat smích obecně, je neskonale výhodnější užít této situace než dvou různých komických situací.“ Kromě toho je obvykle každé opakování zároven i variantou; díky tomu na nás působí dojmem neočekávanosti.

Očekáváme např., že Chaplin proklouzne silákoví mezi nohama, ale on se napopak vznese do vzduchu a nechá siláka projít mezi svými vlastníma nohama.

Ve filmu *Chaplin v biografu* shazuje „silák“ Chaplina několikrát do vody a pak ho přitahuje za ruce. Divák si na to už zvyká a smích je stále slabší a slabší, ale už je tu nové opakování sekvence, přitom se však ocitá ve vodě sám silák; Chaplin majestátně odchází — a sál se otráásá smíchem.

Upozorňujeme všechny zájemce o filmové umění na to, že Chaplinův

herecký projev má za sebou velmi bohatou tradici, o nic menší, než je např. tradice moskevského Umeleckého divadla.

Na cestě, po níž nyní jde Chaplin se svou hůlkou, vznikla už veliká díla. A je to skutečná cesta filmového umění.

(1923)

Chaplin falešným hrabětem

V divadelnictví existují dva proudy. Jeden usiluje postavit mezi hlediště a rampou nepropustnou stěnu. Herci nemají brát na vědomí, že hrají před obecnem; publikum pro ně neexistuje. Herci se přísně zakazuje mluvit „do publika“, reagovat na jeho tleskání. V poslední době nabývá v divadle na významu jiný směr, který usiluje tuto stěnu odstranit a zřítit most mezi hledištěm a rampou, vrátit obecnem do účasti na představení. V inscenacích německého režiséra Maxe Reinhardta herci procházejí mezi obecnem, nežádka mluví „do publika“, jak tomu bylo v starém divadle a jak se to dosud praktikuje v ruském lidovém divadle, např. ve hře *Čar Maximilian*.

V Rusku se objevila celá řada představení vytvořených v reinhardtovském duchu. Jednou z posledních inscenací v divadle Neropýr byla Gozziho hra *Lstivá žena*. Herci na určitých místech hry opouštěli jeviště a pokračovali v hraní mezi obecnem. Poměrně nedávno bylo v Moskvě otevřeno Studio Semperante. To vůbec nemá scénu. Herci hrají mezi obecnem. V přízemí jsou stoly a židle, které zároveň tvoří dekoraci. V pozadí je bílá stěna, která se různobarevně osvětluje laternou magikou. Světlo zvláštním způsobem osvětluje zároveň herce i publikum, které sedí vedle nich.

Nic nového pod sluncem. Téměř tak jako Semperante provozovali v Anglické gubernii vesničané lidovou hru *Báru*. Do místnosti plné vesničanů, kteří se sešli, aby zhlédli představení, vpádají aktréři s důrkami a morskaj obecnem. Publikum se „stahuje dozadu“, a tak se uvolňuje uprostřed místnosti prázdné prostranství. Sem se postaví herci a představení začíná. Aktréři při představení ruských lidových dramát „štvou“, vysmívají se přítomnému obecnem, a tím je vtahují do hry. Vzniká něco na způsob kabaretních čísel, v nichž se konferenciér dobádaje s publikem, ptá se a sám odpovídá na otázky z obecnem.

Ještě krok a jsme u „společně divadelní akce“, jak se rýsovala Vjačeslavu Ivanovovi. Ivanov tvrdil, že na divadle mají mít jako v antických náboženských slavnostech účast všichni. Jak vidíte, je „divadelnost“ elastický pojem. Ve jménu „divadelnosti“ je herec nucen chodit mezi obecnem a věst s ním hádky i rozhovory a stejně ve jménu „divadelnosti“ si herci publika nevěšmali. Divadlo, kde je mezi rampou a hledištěm nepropustná stěna, žádá od herce, aby se vzdal své individualnosti a úplně se převlékl do role. Považuje se za

velký úspěch divadelní techniky, když se herec od role k roli k nepoznání mění. Diváci nemusí vědět, že jde o Kačalova. Na scéně je pro ně jen Hamlet, Julius Caesar, Čackij. Ve velmi solidním žurnálu Novyj vestnik inostrannoj literatury vyšel článek divadelního kritika Stanislavského (ne režiséra Uměleckého divadla). Stanislavskij doporučoval hercům, aby se v soukromém životě neobjevovali často ve společnosti, nechodili obecnem často na oči, a to vše pro divadelní efekt — aby divák nemohl poznat v roli dávného krále Leara známého herce, s nímž večera popijel čaj u přátel.

Existuje však ještě jiný divadelní efekt. Publikum zajímá zejména to, že člověk, kterého dobře zná, blízký přítel, oblékne se do kostýmu, který je u něho nezvyklý, a dostává se do naprosto neobvyklé situace. — V jedné vsi dávali Gogolovu *Ženitbu* a místní venkovany zajímalo právě to, že se jejich blízcí, synové a bratři, náhle objevili na scéně obléčení jako milostpáni a prožívali hercům i publiku vzdálený panský život. Zde se požadovalo, jako se to žádá v každém divadle masek, aby herec hrající nejrozmanitější role zároveň zůstal sám sebou. Skapin hrál v různých komediích tu kupec, tu dvořana, ale v každé roli obecnem poznávalo dobře známého Skapina, který mu byl blízký.

V českém loutkovém divadle se Kaspárek (německý Kasper) objevuje v nejrozmanitějších úlohách: Kaspárek mlynářem, Kaspárek policajtem (zajímavá shoda: Chaplin policajtem!), Kaspárek futuristou, Kaspárek spekulantem atd. Vždy a ve všech úlohách má Kaspárek svůj neměnný tradiční kostým, svou tvář, pisklavý hlas. Dětské obecnem, které Kaspárka důvěrně zná, se zajímalo o to, jak se bude držet v novém, pro něj neobvyklé situaci.

Když obecnem uvidí v řadě filmů Chaplina, také se s ním důvěrně seznámí. I on je publiku blízký, jako je Kaspárek blízký dětem, jako byli svému publiku blízcí bezprávní spoluvesničané, kteří hráli noráby v *Ženitbě*. Pro obecnem je v takovém případě snazší porozumět akterovým zážitkům; podle Chaplinova názoru ostatně „diváci vždy usilují prožívat to, co hraje herec: na scéně nebo na plátně“. A čím neobvyklejší je situace, v níž se Chaplin ocitá, tím víc film získá na zajímavosti a tím spíš upoutá obecnem. Chaplin byl policajtem, byl hasičem, ale teď se ocitl v situaci, která je mu naprosto cizí; Chaplin je falešným hrabětem.

Zastavme se u tohoto filmu.

Chaplin se stal krejčovským tovaryšem. Přijela dáma. Chaplin jí bere míru. Měří límec, potom měří velikost ucha a úst a všechno zapisuje. Přichází mistr, dívá se na Chaplinův záznam a nalézá míru límce, ucha, úst, objem pasu, kde Chaplin naměřil tři metry. Mistr Chaplina vyháňá. Chaplin odchází do vedlejší

místnosti a staví žehličku na věci připravené k žehlení. Z žehličky padá na zem hadičk. Chaplin neví, co si počít, aby sundal žehličku z látky; bez hadičky se nemůže žehličky dotknout. Přichází mistr a vidí, že Chaplin nechal žehličku na šatech připravených k žehlení a žehlička úplně propálila plátno a frak, který byl pod plátnem. Mistr bez meškání Charlieho vyhání. Charlie jde na dostaveníčko ke kuchařce, která slouží u jakéhosi velmi bohatého a vznešeného panstva. Ta ho pohostí sýrem. Ukázalo se, že sýr páchne, ale hladový Charlie se z trapné situace dostal. Jednou rukou si zaspává nos a druhou si klade kousky sýra do úst. K dveřím se blíží kuchařčin muž. Kuchařka ukřívá Chaplina do koše a dává mu tam sýr. Sýr v koši tak páchne, že je Chaplin nucen vyhodit jej z koše. Kuchařka se třese strachem a vrací sýr do koše, ale Chaplin jej odtud znovu vyhazuje. Situace se vyhrocuje — muž už přijde na schovaného Chaplina a celá věc hrozí provalením, ale vtom kuchařčina muže volají pání . . . a atmosféra se vyjasňuje. Ve dveřích se objevuje strážník; je to kuchařčin druhý milenec. Chaplin se před strážníkem ukřívá v okenku, ale ukáže se, že je to výtah na jídlo. Do kuchyně zase přichází kuchařčin muž a strážníkovi nezbyvá než skryt se v tomtéž koši, kde seděl Charlie. Strážník v svém zajetí stěží vydrží pro zápach, který se v koši šíří od zapomenutých kousků sýra. Opět zazní zvonek — a komorník, kuchařčin muž, odchází. Strážník vyčezá z koše. Chaplin stiskne ze strachu, že se mu dostane do rukou, tlačítko a výtah se rozjíždí vzhůru. Scéna s milovníky, Chaplinem a strážníkem, ukrytými listovou komorníkovou ženou do koše, a neklidné chování schovaných milovníků je jedna z nejrozsáhlejších světových anekdot. Najde se téměř u všech národů a bezmála v každé době. Poslední prací, která se touto anekdotou obrtí, je velká studie J. M. Sokolova *Pověst o Karpe Sumbrově*. S anekdotou se setkáváme ve sbírce *Tisíc a jedna noc*, v *Dekameronu*, v ruských lidových pohádkách i v starých ruských povídkách. Zpracoval ji i Gogol v povídce *Noc před Světným večerem*.

Chaplin velmi miluje syžety založené na retardaci. Divák vidí, že už nastane rozuzlení, že muž přijde na neopatrného milovníka a vypukne skandál. Zvlášť zřetelné se to projevuje ve scéně z filmu *Chaplin vystřelovalcem*. Chaplin přichází do restaurace a objednává si snídani. Je třeba platit, ale nemá čím. K Chaplinovi přiběhne dívka, za kterou chodil, on odkládá plácní a objednává snídani i pro ni. Situace se ještě zhoršuje. Chaplin vidí, jak sluhové nelitostně mlátí jednoho návštěvníka, a vyptává se číšníka, proč toho hecna bijí. Ukáže se, že za to, že nezaplátil účet. Chaplin se třese při pohledu

• Viz Trudy Slavjanskof archievnoj komissii B V, Moskva 1914.

na sluby, kteří vítězně odcházejí, když zmlátí neplatícího návštěvníka. Publikum očekává, že to tak dopadne i s Charliem. Proti Chaplinovi sedí jakýsi pán. Číšník, který od něho dostal peníze, upustil bezděčně jakousi minci na zem. Chaplin pohotově na minci šlápl a chce ji zvednout. Pozornost diváků se napíná do krajnosti. Zvedne-li Chaplin nenápadně minci, je zacharáněn. Jestliže se to nepodaří, bude bit jako žito. Sláva! . . . Chaplin minci nenápadně zvedl. Volá číšníka a vyrovnává účet touto mincí. Číšník zkouší minci v zubech a ukazuje se, že je falešná. Situace se opět stává bezvýhodnou. V tu chvíli přichází k Chaplinovi a k jeho známé filmové producent, něco si objednává a sedá si vedle Chaplina. Číšník zatím odcházel. Producent číšníka volá a chce zaplatit za sebe, za Chaplina i za jeho dámu. Ale Chaplin se úporně brání. Producent platí jen za sebe. Chaplinova situace je zase zoufalá. Chaplin však konečně přece jen — pro obecnostvo nečekaně vyhrává. Producent nechal pro číšníka jako spropitné malou minci. Po producentově odchodu ji Chaplin podal jako vyrovnání svého skromného účtu. Vyšchno dobře dopadlo.

To je umělecký postup „retardace“. Obecnostvo po celou dobu očekává špatný konec, ale hrdina se mu obratně vyhne, pak opět upadá do těžké situace a tak se to několikrát opakuje, až konečně hrdina vyvázne se zdřavou kříží a vše dobře skončí. S takovou výstavbou se v světové literatuře setkáváme velmi často. Vzpomeňme na lidové pohádky. Hrdina pohádky obvykle dostane tři velmi těžké úkoly. Úkoly jsou stále nesnadnější. Třetí a poslední úloha je skoro nespílitelná. Pozornost posluchačů se napíná. Hrdina už už hynie. V posledním okamžiku však docela neočekávaně vychází ze všeho jako vítěz. Týž postup „retardace“ se objevuje často i v melodramatických kusech. Sličetný hrdina se dostává do nejsvízelnějších situací. Ke konci kusu nezbyvá už žádná naděje na jeho záchranu. Náhle však náhoda prokáže jeho nevinu a triumfuje hrdina a s ním i ctmost.

Tento postup, přejatý z literatury, přišel filmu velmi vhod. Při rychlém střídání scén je možné v krátkém čase předvést nejnevěrohodnější hrdinovy nesnáze a potom ho stejně rychle vyvést ze svízelné situace.

Vrátíme se k analýze filmu *Chaplin falešným hrabětem*.

Opustili jsme krejčovského mistra, sotvaže vyhnal Chaplina z dílny. Krejčí si s litostí prohlíží frak naskrz propálený žehličkou a nachází v něm přípis, který hraběte zve na maskarní ples. Krejčí si bere frak a vydává se s tímto přípisem na ples. Ples se koná právě v domě, kde je kuchařkou Chaplinova milá. Krejčí ukázal pozvánku nalezenou ve fraku, je uveden do společenských místností a zpozoruje tam Chaplina ve výtahu. Když torž Chaplin stiskl

tlačítko, aby se zachránil před druhým kuchařským milencem, strážníkem, vyjel výtah nahoru a zastavil se v společenských místnostech. Krejčí Chaplinovi vysvětlil, jak se na ples dostal, a navrhl mu, aby šel s ním do přijímacího pokoje jako jeho sekretář. Chaplin jde do přijímacího pokoje, ale zde předbílá krejčího a představuje se jako hrabě; krejčího představuje jako svého sekretáře. Krejčí je bez sebe vztekem, ale už nemůže nic měnit. Nezbyvá než se smířit. Ples je maskární, Chaplinův oblek nebudí podezření. Všichni zasedají za stůl. Vychází najevo, že ani Chaplin, ani krejčí se neumějí u stolu chovat. Podávají se např. ubrousky. Chaplin si ho sarká do postranní kapsy saka jako kapesník. Podává se meloun — Chaplin bere celý kus do ruky a vykusuje dužinu. Jak se do dužiny zakusuje hloub a hloub, dostává se mu kůra až do uší. . . Vytírá si ubrouskem uši a konečně přijde na to, jak zatřítit, aby mu kůra do uší neležla. Váže si ubrousek přes tváře a upevňuje na hlavě tak, jako se to dělá, když člověka bolí zuby. Tak si ubrousek místo pod bradu dává na hlavu. Tohoto postupu obyčejně užívají klauni, jakýsi klaun vystupoval v cirkuse s naškrobenými manžetami na nohách. Kromě toho se tu dosahuje ještě jiného komického efektu. Chaplin s ubrouskem na tvářích vypadá za stolem jako člověk, kterého bolí zuby. Obecenstvo však zároveň ví, že Chaplin obvažem sleduje jiný cíl. Je to stejné směšné, jako kdyby někdo vyšel na procházku a opíral se přitom o vidlici nebo o pohrabáč. Vidlice a pohrabáč v nás vyvolávají asociace s kuchyní, a když se vynesou ven ze svého obvyklého prostředí a užije se jich k cílům, které jsou pro ně naprosto neobvyklé, vzbuzuje to smích. Chaplin s tvářemi ovázanými proto, aby si nezamazal melounem uši, je stejně směšný jako člověk, který si vyjde na procházku s pohrabáčem místo hůlky. Chaplin takového postupu užívá častěji, když si např. čistí nehty koncem své hůlky (dělá to v tomtež filmu) nebo když chce upoutat pozornost kolemjdoucího a místo toho, aby mu poklepal na rameno nebo na něj zavolal, zaklesne mu hůlku pod rameno a tak ho k sobě přitahuje.

Třetí komický efekt, plynoucí z ovázení tváří ubrouskem, aby se nezamazaly uši, tkví v tom, že Chaplin, místo aby rozkrájel nebo rozlámal velký kus melounu na menší kousky, podjímá se složitější práce, totiž chrání si tvář před mokrou kůrou. Tato komická konstrukce připomíná anekdotu o Kocourkovských, kteří vytáhli krávu na střechu domu, místo aby šňali slámu se střechy a krávé ji podestlali.

Pokračujeme v ději filmu.

Oběd skončil. Chaplin tančí se svou dámost slimny. Tento druh tance tu Chaplin velmi zdařile paroduje. Zdůrazňuje všechny taneční kroky, přehánění a tím dosahuje komického efektu.

V předání se objevil skutečný hrabě. Je udiven, když se od sluky dozví, že hrabě už je v domě, považuje samozvance za zločince a volá policii. Přibíhají strážníci a v domě se strhne honička na Chaplina. Ten obratně uniká a brání se, když se k němu přibíhají. Staví se na ruce a nohama bije strážníka, který se blíží.

V prvních filmech Chaplin skákal a padal stejně často jako v nových, posledních filmech. Rozdíl je však v tom, že v prvních filmech jsou tyto akce jen pro akrobatické výkony samé (Chaplin padá a kutálí se pro zábavu publika), ale v posledních filmech jsou to všechno akce cílevědomé, účelné.

Film končí Chaplinovým útrěkem. Vyhrál a uprchl strážníkům, kteří ho pronásledovali.

Rozhorem filmu *Chaplin falešným hrabětem* jsem se snažil ukázat, že Chaplin jak v hereckých postupech, tak i v samém syžetu filmu vděčí za mnohé starým mistrům slova a pantomimy. Mnohé komické triky užité v tomto filmu mají velmi účelnou tradici. Je však třeba Chaplinovi přiznat, že tyto staré literární a pantomimické postupy obratně kombinuje.

(1923)

Petr Bogatyrev / SOUVISLOSTI TVORBY

Cesty k struktuře lidové kultury a divadla

Výbor uspořádal, za přispění Bohuslava Beneše přeložil a editčně připravil Jaroslav Kolář. Bibliografii sestavil Bohuslav Beneš. Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Ljbor Fára. Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., jako svou 2831. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1971. Odpovědná redaktorka Jitka Zumiřová. Vytisklo Rudé právo, tiskárské závody, Brno. 15,01 autorských archů, 15,44 vydavatelských archů. 602 22 865. Náklad 1000 výtisků. Vydání první. 01-118-71 - 12/13 - Cena váz. 17 Kčs.

