

Martin Kos

## PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT

### *Možnosti a funkce flashbacku v konstrukci vyprávění*

Snímek PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (1921, Jan Stanislav Kolár) reprezentuje v kontextu výroby českého němého filmu poměrně ojedinělý přístup ke způsobu, jak vystavět filmový příběh. Radomír D. Kokeš ve své studii věnované poetice filmové produkce v českých zemích mezi lety 1911–1915 poznamenává, že snímky natočené v tomto období vycházely z mono-kauzální organizace vyprávění. Řídí ho silná výchozí příčina, na niž navazuje sled událostí a sleduje primárně jenom jednu linii akce.<sup>1)</sup> V těchto filmech tak povětšinou sledujeme lineární řetězec událostí v takovém pořadí, v jakém se odehrávají, bez výraznějších odboček nebo manipulace s časovými vztahy.

V následujícím období do roku 1922 už můžeme vysledovat směřování ke složitější konstrukci vyprávění. Filmaři stále častěji dělili pozornost mezi více dějových linií a v jejich snímcích se objevují pokusy se zprostředkováním událostí z minulosti. Andrea Stašková ve své diplomové práci uvádí, že v roce 1920 využívá sedm z celkově dvanácti dochovaných snímků vzpomínkové sekvence. Z produkce následujícího roku se zachovalo jedenáct snímků, přičemž flashback se objevuje v šesti z nich.<sup>2)</sup> Práce s flashbacky se tak do roku 1921 stala poměrně standardizovanou praxí, k níž se filmaři ve svých dílech uchýlovali. Jako jedno z možných vysvětlení začleňování flashbacku do rejstříku kreativních řešení, k nimž se tvůrci obraceli, se jeví nástup nové filmařské generace po roce 1915. Jak tvrdí Kokeš, nastupující filmaři, mezi něž zařazuje vedle Jana S. Kolára třeba Karla Lama-

1) Radomír D. Kokeš, Poznámky k poetice filmů v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. *Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 331.

2) Údaje o počtu filmů využívajících flashback přejímám z bakalářské práce Andrey Staškové, která analyzovala subjektivitu v dochovaném korpusu snímků výroby hraného filmu na našem území do roku 1922. Srov. Andrea Stašková, *Probuzeně vědomí: subjektivita v českém fikčním filmu do roku 1922*. Bakalářská práce (nepublikováno). Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2016, s. 29. Celkový počet dochovaných filmů v tomto období poté uveřejnil ve své diplomové práci Tomáš Lebeda, jenž se zabýval pohybem kamery v českém hraném filmu ve stejném období. Srov. Tomáš Lebeda, *Pohyb kamery v českém fikčním filmu do roku 1922: prostředek, postup, funkce*. Diplomová práce (nepublikováno). Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2016, s. 19.

če nebo Gustava Machatého, se na rozdíl od tvůrců předchozí generace profilevali primárně prací v kinematografii.<sup>3)</sup> Skupina těchto tvůrců se tak do svých děl pokoušela dostávat postupy vysledované v zahraniční tvorbě, jako byl právě flashback. Ten se například v hollywoodské produkci podle Barryho Salta ustavil v roce 1913.<sup>4)</sup>

O PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT, jehož narativní výstavba do značné míry spoléhá na využití flashbacku, by v takové perspektivě šlo hovořit jako o příkladu standardizace vypravěčského postupu v rámci filmové výroby na našem území. Nicméně v takovém případě bychom získali velmi zjednodušený obrázek o postavení Kolárova snímku v kontextu tehdejší tvorby. PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT se totiž svou výstavbou a sofistikovaným použitím flashbacku výrazně vymyká normám dobové produkce, která s flashbackem pracuje o poznání méně kreativně. Ve filmu PRAŽŠTÍ ADAMITÉ (1917, Antonín Fencel) se například několikrát zopakují krátké záběry už dříve zobrazených událostí, jako je tomu třeba v okamžiku, kdy se hlavní postava snímku Šťovíček při odpolední procházce odtrhne od své manželky a míří k plovárně nacházející se poblíž. Fencel nejprve používá detail na Šťovíčkovu tváři, jenž následně střídá záběr na ženu koupající se ve vodě s využitím kruhové masky. Tento záběr se přitom už ve filmu objevil v okamžiku, kdy Šťovíček tuto ženu pozoroval během procházky dalekohledem. Zopakování už dříve použitého záběru funguje jako zprostředkování Šťovíčkovy vzpomínky, díky čemuž tento typ flashbacku pomáhá objasnit jeho myšlenkové pochody. V takovém případě flashback plní jako vsuvka primárně vysvětlující funkci, přičemž zastupuje mezititulky a nahrazuje jejich užití. V PROBUZENÉM SVĚDOMÍ (1919, Robert Zdráhal) se sice objevuje už poměrně výrazný flashback, nicméně i ten ve výstavbě díla plní především vysvětlovací funkci. Dostává se totiž do snímku až po vyvrcholení hlavní zápletky a objasňuje tajemství z minulosti, díky němuž hlavní padouch vydíral otce ústřední hrdinky.

Tvůrčí práce Jana Stanislava Kolára oproti tomu představuje ojedinělou tendenci v experimentování s narativní výstavbou díla, která vycházela zejména z pečlivé literární přípravy, v níž se Kolár soustředil hlavně na vyprávění.<sup>5)</sup> Kolár systematicky rozvíjel na jedné straně práci s uvolňováním (resp. zatajováním) důležitých informací a vytvářením komplexních sítí vztahů mezi postavami ve fikčním světě. Na té druhé do značné míry spoléhal na prostředky umožňující odklon od lineárně vedeného vyprávění k důmyslnějšímu nakládání s časovými vztahy uvnitř syžetu. Zcela zásadním se pak pro Kolára stalo právě zapracování flashbacků do narativní výstavby filmů, v nichž plnily stěžejní funkce pro vývoj vyprávění.

Tento text se na ploše následujících stran pokusí především vysvětlit, jak Kolár k využití flashbacků přistupoval v podobě určitých tvůrčích rozhodnutí v rámci přípravy i natáčení a jakých účinků jejich prostřednictvím ve své tvorbě dosahoval. Bude přitom navazo-

3) R. D. Kokeš, Poznámky k poetice filmů v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce, s. 331.

4) Barry Salt, *Moving Into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starwood 2006, s. 31.

5) Lze se domnívat, že jedním z důvodů nevyužití plného potenciálu flashbacku při konstrukci vyprávění v dalších snímcích sledovaného období byla právě nedostatečná příprava scénáře, jak popisuje ve své studii Jan Trnka. Podle něj režiséři pracovali s formátem blízkým divadelní hře nebo literární povídce, případně jej rozpracovali na samostatné, libovolně přeskupitelné a v případě potřeby doplňované listky. Jan Trnka, Formování scénaristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg, *Iluminace* 28, 2016, č. 1 (101), s. 68.

vat zejména na poetologické uvažování o filmu, které dlouhodobě rozvíjí David Bordwell a jež shrnuje v knize *Poetics of Cinema*.<sup>6)</sup> Do centra výzkumného zájmu se tak dostane primárně samotný film PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT, přičemž se analýza pokusí co nejpřesněji podchytnout principy využití flashbacků, s jejichž pomocí se Kolár snažil dosáhnout určitých účinků. I přes primárně analytickou povahu, kdy je věnovaný veskrze jednomu konkrétnímu snímku, chce tento článek rovněž sledovat i historické proměny ve využití flashbacků napříč Kolárovou filmografií do roku 1921.<sup>7)</sup> Ukážeme si proto nejprve několik rozličných strategií při užití flashbacku ve filmech DÁMA S MALOU NOŽKOU (1919, Jan Stanislav Kolár – Přemysl Pražský), KŘÍŽ U POTOKA (1921, Jan Stanislav Kolár) a OTRÁVENÉ SVĚTLO (1921, Jan Stanislav Kolár – Karel Lamač) s doplňujícím příkladem předpokládaného výskytu flashbacku ve scénáři k nedochovanému filmu MRTVÍ ŽIJÍ (1922, Jan Stanislav Kolár).

### Rozmanité přístupy k využití flashbacku

Patrně nejkonvenčněji se flashback projevuje ve filmu DÁMA S MALOU NOŽKOU, na němž se tvůrčím způsobem podíleli kolektivně Kolár společně s Přemyslem Pražským a Gustavem Machatým.<sup>8)</sup> Ten sice plní primárně ilustrativní funkci, když nám jeho prostřednictvím snímek předvádí události, jež prožila v nedávné minulosti jedna z postav a nyní je převypravuje. Nadto ale jeho zakomponování do vyprávění funguje na dalších úrovních.

Snímek zprvu stojí na potřeštěném vyšetřování, které vede hlavní postava snímku Tom Machota, když se pokouší jako detektiv-amatér vyhledat odcizenou tašku s penězi svého přítele Archibalda. V průběhu pátrání však propadne kouzlu dámy (s malou nožkou), jíž původně pokládal za podezřelou z krádeže. Na počáteční, ryze pracovní detektivní vzorec se tak ve filmu napojuje milostná linie formující další směřování vyprávění. Kromě hlavního hrdiny a mladé slečny se v této linii navíc objevuje ještě postava dalšího dívčina nápadníka. Z obou mužů se tak stávají sokové v boji o přízeň atraktivní slečny a komplikuje se stav věcí ve fikčním světě. Neznámý rival totiž sice docházel za dámou ještě před tím, než se seznámila s Tomem, ale jejich poslední schůzku nečekaně ukončil s podivnou výmluvou. Kvůli tomu dívka už tolik nevěří věrohodnosti jeho úmyslů a pověří Toma, aby jako detektiv zjistil, co onen muž (o jehož podobě jej zpraví prostřednictvím ukázané fotografie) v inkriminovanou dobu prováděl.

O pár minut trvání projekce později se oba pánové setkávají v detektivově bytě, jelikož dívčin nápadník nečekaně vrací původně odcizenou tašku, jež se stala výchozím katalyzátorem narativního oblouku filmu. Zároveň Tomovi při dané příležitosti vypráví celou historii, která se k němu taška dostala. A právě tuto vzpomínku zprostředkovává snímek pomocí flashbacku. Sekvence se tak vrací k momentu, kdy Tomův rival kvapně opustil

6) David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008.

7) Tato studie se tak snaží vysvětlit některé rysy analytické i historické poetiky filmu, jak je představuje Bordwell. Srov. D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 11–23.

8) V případě DÁMY S MALOU NOŽKOU je problematické hovořit o přesném vymezení jednotlivých autorských pozic, jak jsem ukázal ve své diplomové práci. Srov. Martin Kos, *První z vyprávěčů: narativní poetika Jana S. Kolára*. Diplomová práce (nepublikováno). Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2017, s. 22–24.

dívku kvůli nočnímu flámu se svými přáteli. Následně končí zobrazením okamžiku, kterak chlapíka následujícího rána překvapí taška, která mu neočekávaně přistála na hlavě. Použitý flashback tak na první úrovni slouží jako ilustrace toho, o čem postava právě vypráví. V rámci příběhu jej však tvůrci využívají na další úrovni jako důmyslný způsob, jak uzavřít hned dva případy v Tomově vyšetřování — krádež tašky i počínání dívčina nápadníka. Navíc ustanovuje okolnosti vedoucí k závěrečnému vyvrcholení. Muž požádá Toma, aby vypátral svého neznámého soka, který se rovněž dvoří jeho dámě. Tím je samozřejmě sám detektiv-amatér, jenž tak využije nabídnuté situace a pomocí lsti se svého soupeře posléze zbaví.

Lze namítnout, že podobné funkce by ve vyprávění plnilo i pouhé setkání obou postav doplněné o mezititulky, které by z pohledu Tomova rivala shrnovaly uběhlé události a okolnosti nálezu odcizené tašky. Nicméně ilustrativní flashback zapadá do celkového rámce snímku. Ten totiž zejména v první polovině dosahuje komických účinků právě se samostatně stojícími vizuálními gagy, případně podrážkám detektivního počínání hlavního hrdiny a jeho společníka. Flashback na tyto scény navazuje na obou úrovních. Jednak se oba případy uzavírají, aniž by se o ně Tom — v duchu předchozích detektivních (ne) úspěchů — jakýmkoliv způsobem zasloužil, jednak samotný způsob nálezu tašky využívá podobnou komiku jako předchozí gagy. Souběžně s ranním výsledkem nápadníkovy noční flámu totiž sledujeme i skutečného zloděje tašky, jak se raduje ze svého lupu a jak poté odhazuje už nepotřebné zavazadlo. Taška následně přistává na nápadníkově hlavě, na níž zůstává až do probuzení v závěru sekvence. Kromě dosažení komických účinků poté ještě flashback oproti pouhému využití mezititulků zesiluje antipatie k Tomovu rivalovi, jelikož vidíme jeho spokojený výraz, když odejde ze schůzky a potká své kumpány.

Zatímco v *DÁMĚ S MALOU NOŽKOU* funguje flashback primárně jako komická ilustrace vyprávění jedné z postav (byť s řadou dalších funkcí, jak jsme si ukázali), tak v dalším snímku se dva flashbacks stávají jedním ze základních kamenů narativní výstavby. Adaptace románu Karolíny Světlé *KŘÍŽ U POTOKA* s jejich pomocí upravuje původní látku, v níž se postupně odvíjejí příběhy tří milostných trojúhelníků spojených s rodinou Potockých, do výrazně odlišného tvaru.

Kolár zařazuje dva významné flashbacks motivované vyprávěním postav ve fikčním světě hned do úvodu filmu. Hlavní hrdinka Eva vyslechne od členů své rodiny dva příběhy z minulosti, které se různými způsoby vztahují k prokletí rodu Potockých. K prvnímu flashbacku přitom dochází prakticky okamžitě po zahájení projekce. V úvodní sekvenci se setkáváme pouze s postavami Evy a mlynáře, přičemž získáváme ještě základní představu o prostředí. Filmový prostor je v tomto případě velmi důležitý, protože motivuje první flashback. Mezititulek uvádí, že se postavy nacházejí v blízkosti kapličky, u níž Eva ve svém volném čase ráda sedává. A právě historii kapličky se věnuje následující flashback, který zprostředkovává mlynářovo vyprávění. Společně s Evou tak zjišťujeme, že kdysi jedna dívka opustila Mikeše Potockého pro jeho mladšího bratra, což Mikeš neunesl a oba milence zavraždil. Kapličku poté musel za trest postavit svýma holýma rukama.

Tato sekvence, která vysvětluje původ Evina oblíbeného místa, funguje ve snímku jako efektivní expozice. Film tímto způsobem ustavuje fikční svět s obecným nastavením postav a vytváří důležitý rámec pozdějšího dějového oblouku. Tento základní soubor informací posléze buduje prostor pro to, aby mohl následovat další, ještě rozsáhlejší návrat do

minulosti. Seznámení s rodinou Potockých totiž umožňuje hladký přechod k druhému flashbacku, jenž ukazuje vyprávění mlynářky o okolnostech dalšího milostného trojúhelníku a sebevraždy prabáby Potocké.

V něm snímek navazuje na naše znalosti z předchozí části (víme o dřívějším tragickém příběhu v rodu) a rozvíjí je. Zároveň ale oproti předešlému flashbacku pouze nevysvětluje děje a stavy věcí v minulosti, ale poskytuje rovněž informace důležité pro budoucí vývoj příběhu. Vzpomínková sekvence se primárně věnuje událostem vedoucím k momentu prokletí celého rodu ze strany prabáby, nicméně také v závěru ustavuje jedinou možnou podmínku zrušení celé kletby, které se stane zcela zásadní v budoucnosti. Mlynářka totiž prozrazuje, že kletba skutečně funguje (všichni Potočtí začnou do roka své ženy týrat a manželství se rozpadá) a že ji dokáže zlomit pouze žena schopná vydržet při svém muži i během toho nejhoršího. Snímek tak vyvolává otázku směrem do budoucnosti, jestli se taková dívka najde a dokáže kletbu zlomit. Tato otázka se posléze naváže na Evu, která si po vyslechnutí obou příběhů už v současnosti vezme za muže Štěpána Potockého. Jejím úkolem se tak poté stane vytrvat při svém manželovi během všech následujících těžkostí.

Signifikantní pozici zaujímají flashbacks i ve výstavbě OTRÁVENÉHO SVĚTLA, které Kolár spolurežisoval s Karlem Lamačem. Ve filmu se objevují hned na několika místech, naše pozornost se však zaměří na ten nejpodstatnější pro vývoj vyprávění. Pakliže v úvodu tohoto textu zaznělo, že Kolár na jedné straně spoléhal na sofistikovanou práci s distribucí informací či budováním sítě vztahů, a na té druhé rozvíjel strategie umožňující odklon od lineárně vedeného vyprávění, tak v případě OTRÁVENÉHO SVĚTLA se obě tyto roviny důmyslně proluly. Flashbacks v tomto filmu totiž slouží nejen k roztržštění časových vztahů, ale také se mezi nimi vytváří důležitá vazba z pohledu předání důležitých informací směrem k divákovi.

Hlavní zápletkou příběhu je krádež plánů nového vynálezu, který může změnit svět. Pomocí vychytralé lsti se jich ujme ústřední padouch Durk (pod falešnou identitou iluzionisty), kterého poté na vlastní pěst pronásleduje hlavní hrdina Bell společně s dcerou okradeného vynálezce. A jednu z nejdůležitějších stop v průběhu pátrání odkrývá ve snímku právě flashback. Bell na základě Durkových otisků prstů na místě činu zjistí, že by se pachatel měl nacházet ve vězení pod jménem Darken. Při návštěvě věznice poté strážé přivedou z cely muže, jenž skutečně vypadá jako pronásledovaný zloděj plánů, ten však má značně nepřítomný pohled a nereaguje na podněty okolí.

Po předvedení otupělého vězně začne ředitel věznice vzpomínat na důležitý incident v minulosti. Ředitel vysvětluje, že Darken utrpěl těžký úraz hlavy při nehodě během práce trestanců v lomu. Flashback motivovaný tímto vyprávěním ukazuje, jak vězeň přichází spolu s ostatními na pracoviště, nastává odstřel a následně z něj ostatní postavy odhazují haldu kamení. Při porovnání otisků z místa krádeže s těmi vězňovými ale zjišťujeme společně s Bellem, že se Darkenovi podařilo nějakým způsobem z trestnice uprchnout a trest si za něj odpykává k nerozeznání podobná osoba. Netušíme ale zatím, jak k této situaci došlo. Pro potřeby analýzy vyprávění je přitom podstatné, že nám flashback zprostředkovává vzpomínky z perspektivy postavy, jež se události přímo neúčastnila. Tímto způsobem nám snímek předkládá první neúplnou verzi toho, co přesně se během inkriminovaného momentu stalo. Buduje tak prostor pro samotný závěr, v němž se k tomuto okamžiku opět vrátí.

Bella následně dovede vyšetřování až do Durkova tajného doupěte, kde se spolu dostanou do rvačky. Padouch za pomoci svého komplice hlavního hrdinu přemůže, spoutá ho a vystaví takřka jisté smrti. Namíří na něj totiž žárovku s otráveným plynem uvnitř, která má každou chvíli explodovat. V posledním okamžiku však Bella zachrání bývalý Durkův kumpán, jenž se už odmítl podílet na nepravostech. Polepšený zločinec následně vysvětluje celou svoji historii spolupráce s Durkem, která započala už ve vězení během zloduchova trestu. Snímek se tak prostřednictvím flashbacku opět vrací k události v lomu, tentokrát však z perspektivy přímo zúčastněného zločincova komplice. Vidíme proto, že Durk unikl pomocí vozíku na visuté dráze, zatímco v lomu byl nastrčen na místě „nehody“ Durkův prostoduchý bratr. Druhý flashback tak zpětně doplňuje a vysvětluje výrazné informační mezery, které v příběhu na základě první vzpomínky vznikly.

Velmi neotřelé využití flashbacku předpokládá scénář adaptace románu Karla DeWettera *MRTVÍ ŽIJÍ*, u něhož však bohužel pro ztrátu filmové kopie už nezjistíme, jestli k němu Kolár při natáčení skutečně přistoupil (a pokud ano, nakolik úspěšně). Podobně jako v případě *KŘÍŽE U POTOKA* se flashback stal prostředkem expozice, nicméně v podstatně menší míře. Románová předloha ve svém úvodu poměrně rozsáhle líčí vztahy mezi hlavním hrdinou Jakubem Hlohovským a jeho úhlavním nepřítelem Abelem Beerem. A to společně s okolnostmi, které vedly k tomu, že se Hlohovský musel po porážce při soudní rozepři vzdát svého domu v Beerův prospěch. Scénář filmu oproti románu předpokládá představení v jedné scéně, která šikovně kombinuje dvě časové linie:

- N 2. Jakub Hlohovský, pověstný zázračný ranlékař a lučebník prohrál dědický spor o svůj rodný dům, kolébku mnoha generací Hlohovských  
Hlohovský těžce usedne a znovu přečítá řádky./ skoro 60letý
- N 3. /švabach/ a pravomocí rozsudku stává se dům majetkem Abela Beera.  
zlomen přetře si rukama obličej./ 1/2 celek v pravém rohu Hlohovský./  
Náhle ztemní ostatní část obrazu, zmizí pokoj Hlohovského a objeví se síň Abela Beera, Hlohovský zůstává nezměněn v obraze
5. cel. Pokoj Beerův. Abel Beer, mahagonovou skříňku před sebou,  
Saul Krantz, s koženým pouzdem/vyjmutým brkem, mosazným starým kalamářem, dro-  
bounkými vážkami a kostěnými miskami, mosazné okuláry na nose /zvětšovací sklíčko,  
pergamenové papíry na úpisy/ sedí u téhož stolu nahrben v před, Šimon Tyc, obyčejný ob-  
chodník. Beer drží podobný výměr v ruce a chechtav se čte, ukazuje prstem.
- Zvolna Soud zrušuje závěť svědčící Hlohovskému jako neplatnou a závěť staršího data, kterou pod-  
pisy dosud žijících svědků Saula Krantze a Šimona Tyce, justici a jejich přísahou pravosti,  
uznává ve prospěch Abela Beera, ustanoveného dědice.
6. Kout síně se stmní a v témže okamžiku...
- N Hlohovský mluví:  
Abeli Beere, jak a s temnými cestami jsi dospěl k tomuto křivému rozsudku.
7. cel. Pokoj Beerův změní se opět v Hlohovského. Vchází starý sluha Tobiáš. Přistoupí úskostlivě  
ku stolu s otázkou, „tak jak to dopadlo, pane“?
- N Všecko, všecko je ztraceno, Tobiáší!<sup>9)</sup>

9) *Mrtví žijí* (Tajemný pražský doktor) — filmový scénář, 30 s. — stroj. kopie s rukopis. vpisky (poškozená), 1922. Národní filmový archiv (NFA), f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 4.



Z ukázky je patrný odvážný pokus zakomponovat do filmového vyprávění flashback naprosto odlišným způsobem než v případech předchozích snímků. Tentokrát se přenesení do minulosti odehrává v jednom rámu, uvnitř kterého předpokládá změnu času i prostoru (pravděpodobně formou vykrývačky). Z hlediska výstavby expozice ve vztahu k původní pak znamená efektivní narativní zkratku, jak velmi rychle a přitom přehledně zavést základní vývojový vzorec, jenž se měl následně nenápadně rozvíjet napříč celým filmem.

### **PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT — flashback jako klíčový postup výstavby**

Příklady z těchto tří snímků a jednoho scénáře ukazují rozmanité způsoby, jakými Kolár využíval flashback k tříštění linearity při hře s výstavbou filmového díla. Nejpromyšlenější práci s touto vypravěčskou strategií v Kolárově kariéře však představuje bezesporu *PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT*. Tento film prezentuje v kontextu tehdejší tvorby na našem území zcela ojedinělý pokus v přístupu k subjektivitě a experimentování s narativní konstrukcí, jenž vycházel i z Kolárovy poučenosti tvorbou zahraničních kinematografií.<sup>10)</sup> Následující odstavce se zaměří na rozsáhlý flashbackový blok, jenž v celkovém uspořádání filmu zastává jednu z klíčových rolí. Popíše strukturu a funkce, přičemž jej zasadí do celkového rámce příběhu a spolupráce s dalšími složkami díla.

Abychom se mohli dostat k samotnému využití flashbacku, je zapotřebí shrnout fabuli a vztahy mezi postavami uvnitř fikčního světa v mimořádně spleťtém příběhu. V této souvislosti nám může pomoci vysledování změn ve výstavbě příběhu mezi námětem spisovatele Karla Hlouchy a Kolárovým scénářem, jak je popisuje Jeanne Pommeau ve své zprávě z restaurování tohoto filmu. V případě Hlouchova námětu najde statkář Dražický ve staré knize cestu do černé věže a usne. Pod touto věží poté nalezne svého dávného předka Ješka, kterého podle návodu probudí z dlouholetého spánku. Ješek posléze vypráví svůj příběh spojený s tragickou smrtí jeho milované Aleny a přátelstvím s alchymistou Borrem, které vedly k jeho rozhodnutí nechat se uspat pomocí elixíru. Manželka Dražického připomíná Ješkovi jeho Alenu z minulosti, díky čemuž se do ní zamiluje. Záhy po vyprávění Ješek zjistí, že potřebuje vypít dávku elixíru každé tři dny, aby mohl žít dál. Dražický poté najde úkryt elixíru a zničí všechny láhve. Ješek, kterému zbývají poslední tři dny života, se rozhodne unést Dražického manželku do člunu na řece. V závěru vystřelí z kuše po Dražickém, který následně umírá. Vzápětí se ale probudí v pracovně, kde se dozví, že jeho manželka se ráno utopila po převrácení člunu. Šok z této zprávy poté Dražického znovu, tentokrát už doopravdy, usmrtí.<sup>11)</sup>

Ve scénáři, od něhož se samotný snímek téměř neodklání, lze vypožorovat několik důležitých změn, které velmi pravděpodobně měl při procesu přípravy na svědomí Kolár. Tou nejvýraznější je přidání postavy souseda Bora, potomka onoho alchymisty z dávné

10) Ve své diplomové práci zmiňují některé Kolárovy inspirační zdroje, které (nejen) při vzpomínkových rozhovorech sám tvůrce přiznává. Jednalo se především o díla z dánské a německé filmové produkce, přičemž v souvislosti s *PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT* hovoří o PRAŽSKÉM STUDENTOVÍ Paula Wegenera a dánské sérii *HOMUNKULUS*. Zároveň ale poukazuje na obrovský vliv Davida Warka Griffitha — poznámku „à la Griffith“ můžeme konečně nalézt i přímo ve scénáři *PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT*. Srov. M. Kos, *První z vypravěčů*.

11) Jeanne Pommeau, *Restaurování filmu PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT*. *Iluminace* 26, 2014, č. 2 (94), s. 145.

minulosti, jenž je Dražického velkým soupeřem. Usiluje totiž o Dražického sídlo i manželku, kvůli čemuž se svého soka snaží zbavit. Zároveň na konci scénáře a filmu oproti Hlouchově námětu umírají ve snové realitě místo Dražického jeho soupeři Ješek s Borem, o jehož smrti se dozvídáme i po Dražického probuzení. Kromě těchto změn přidání nové postavy odráží Kolárovu tendenci budovat co nejkomplexnější síť vztahů mezi postavami uvnitř fikčního světa. Jak si ukážeme, tak právě flashback plní při konstrukci této sítě zcela zásadní úlohu.

Ve snímku se přitom Bor stává i katalyzátorem vyprávění. Využívá totiž Dražického sběratelskou zálibu a donese mu starobylou knihu z doby, kdy sídlo obývali Borovi předci, jako záminku, jak být nablízku jeho ženě Dagmar. Ta ho sice v minulosti odmítla (což ilustruje snímek drobným flashbackem), ale i tak se pokouší udržet se v její přízni. Dražický si však povšimne Borova nepřístojného chování v manželčině společnosti a vyhostí jej z domu se sdělením, že mu knihu vrátí následujícího dne. Večer téhož dne ale najde mezi dvěma slepenými listy cestu pod černou věž, kde nalezne svého uspaného předka.

Kolár v PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT vystavěl neobyčejně komplikovanou síť vztahů mezi postavami a jednotlivými rovinami (subjektivní/reálný; přítomnost/minulost), mezi nimiž se snímek pohybuje. Naprosto klíčovým se přitom z tohoto hlediska stává extrémní flashbackový blok, k němuž dochází po předkově probuzení z dlouholetého spánku a váže se na jeho vyprávění o událostech z dávné historie. Z analytického pohledu je film fascinující nejenom množstvím motivů a prvků, které zavádí a vzájemně mezi sebou kombinuje, ale také samotným vnitřním uspořádáním.

Snímek dělí Ješkovo rozsáhlé vzpomínání do několika samostatných flashbacků, které pokaždé odděluje návratem do přítomnosti prostřednictvím záběru na vyprávějího Ješka. Členění velkého časového úseku do několika dílčích částí plní ve snímku hned několik funkcí — udržuje neustálou přehlednost vyprávění, vytváří rytmus celé sekvence a zároveň se záběry v přítomnosti stávají jasnými předěly vývojových fází příběhu z minulosti. Je potřeba zdůraznit, že i tato podoba uspořádání flashbacků je výsledkem Kolárový scénaristické práce už v procesu přípravy, která počítala s tímto členěním kvůli dosažení požadovaných účinků. Nejde o zpětně zvolená rozhodnutí při střihu v postprodukční fázi.

Celá signifikantní část začíná společnou snídání Dražického, Dagmar a Ješka poté, co oba muži opustili předchozí noci utajený úkryt pod černou věží. Dražický při jídle vyzve Ješka, aby manželům odvyprávěl svůj příběh. Jelikož se posléze pokaždé vracíme z minulosti právě do scény, v níž Ješek hovoří ke svým hostitelům, udržuje PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT základní přehled ve vyprávění. Dokážeme si bez problémů spojovat vztahy mezi záběry v minulosti a přítomnosti tak, abychom chápali, že jde stále o vyprávění z Ješkovy perspektivy. Zároveň se tím celá vzpomínková část výrazně dynamizuje. Všechny události odehrávající se v Ješkově vyprávění totiž nejsou díky tomu spojeny do jednoho dlouhého flashbacku, jenž by tak vyvstával ve struktuře snímku jako samostatně stojící dílčí celek. Pomocí střihů do současnosti film neustále připoutává dění v minulosti k vyprávění v přítomnosti a postupně je nenápadně vzájemně propojuje.

Především nám ale toto dělení pomáhá orientovat se ve vývoji vzpomínkového vyprávění a rozeznávat jeho jednotlivé důležité fáze a ustavené motivy potřebné k pozdějšímu rozvoji příběhu. Ješkovy vzpomínky jsou rozděleny do pěti částí, přičemž nám každá z nich prozradí jiný typ důležitých informací pro další vývoj vyprávění (jak v rudolfín-



ském období, tak v současnosti). Úvodní flashback funguje jako expozice celého příběhu uvnitř příběhu. Předně vytváří základní povědomí o časoprostorovém rámci, jenž je důležitý ze dvou důvodů. Ustanovuje samotné hradní sídlo, na němž v současnosti žijí Dražický s Dagmar. K němu se posléze snímek vrací v dalších částech flashbackového bloku a stává se také motivem sváru mezi Dražickými a Bory, k čemuž se ještě vrátíme později. Časové určení příběhu do rudolfínské doby poté připravuje prostor pro přítomnost podstatného alchymistického motivu. Zároveň ale ještě dostává do příběhu postavu Aleny a motiv milostného vztahu, který s ní Ješek udržoval. A rovněž Alena se stává důležitým prvkem, který později významně ovlivní další dění v přítomnosti. Mimo tohoto ustanoveného rámce je však vyprávění v prvním flashbacku poměrně statické bez jasnější představy, jak se bude příběh vyvíjet.

V následující části sledujeme, jak je Ješek povolán do Prahy, což má za důsledek jeho odloučení od Aleny. V novém prostředí se seznamuje s alchymistou Borrem poté, co mu během loupežného přepadení zachraňuje život. Mladík se se starcem posléze spřátelí a stane se jeho žákem v alchymistickém učení. Podobně jako první flashback i tento ještě pomáhá ustanovit některé postavy a vztahy mezi nimi. Kromě postav ale zavádí také narativně podstatný motiv alchymistického bádání, a to zejména v podobě existence elixíru uvádějícího osobu do stavu, v němž je možné přežít dlouhé věky. Borro přemlouvá svého žáka, aby se stal osobou, na níž bude moct vyzkoušet tento experiment. Snímek tak poprvé ozřejmuje okolnost, jak mohl Ješek vydržet ve sklepení tak dlouho. Nicméně vzhledem k milostnému poutu, jež mládence pojí s milovanou Alenou, v této části Borrovu nabídku jednoznačně odmítá. Tato nabídka přesto funguje jako prostředek, který podnítl vyprávění směrem kupředu.

Všechny ustanovené motivy se následně propojují v prostřední části flashbackového bloku. Alena totiž zkraje této části umírá na mor, což významně mění situaci mezi alchymistou a jeho žákem v souvislostech předchozího flashbacku a vysvětluje, proč nakonec Dražický našel Ješka ukrytého ve sklepení. Zároveň tento zavádí motiv tragicky ukončeného vztahu a poskytuje nám vodítka k očekávání budoucího vývoje v přítomnosti, kdy se Dražického příbuzný pokusí získat Dagmar pro sebe. To poté navíc zesiluje návrat do přítomné časové roviny při snídani. V ní Ješek své vyprávění doplňuje zmínkou, že si obě dívky byly podobné, a přitom věnuje Dagmar zamilovaný pohled. Zároveň tímto způsobem snímek navazuje na předchozí moment, kdy se muži dostali ze sklepení do hradu, a do značné míry jej vysvětluje. Po nalezení cesty zpátky na sídlo se Dražický šťastně shledá se svou manželkou, čemuž Ješek jenom přihlíží z dálky jako pozorovatel. Dagmar však následně omdlí, což motivuje cizincův příchod blíž k manželům. Pomocí magie se mu podaří Dagmar oživit, jakmile ji ale zahlédne, mezititulek zprostředkovává jeho překvapené zvolání: „Pro Bůh, Aleno!“ Díky flashbackovému bloku a zřejmé podobnosti obou žen tak nyní dokážeme tento moment mnohem lépe pochopit.<sup>12)</sup>

12) V dochované filmové kopii tento okamžik bohužel poněkud zaniká, jelikož v ní pravděpodobně chybí některé záběry, s kterými se ve scénáři původně počítalo a které by tento moment více zdůraznily. I samotný mezititulek se ve filmu prakticky jenom mihne. Tato scéna je pak příkladem uvědomělé práce s filmovými kotouči v kontextu tehdejší praxe uvádění v českých kinech, která většinou disponovala pouze jedním projektorem. Srov. M. Kos, *První z vypravěčů*.

Předkovo vyprávění ve čtvrté části následně iniciuje Dražického otázka, jak se vůbec ocitl v podzemí, kde ho po staletích našel a opět přivedl k životu. Ješek odpovídá, že místnost vznikla jako alchymistická kuchyně, v níž se nejprve pokoušel vzkřísit Alenu. Když se mu to ale nepodařilo, tak požádal svého učitele, aby připravil svůj magický elixír uvádějící člověka do mrtvolného stavu. Tento flashback tak plní primárně vysvětlující roli, která se tentokrát týká vzniku sklepení. Mimo to ale ještě zesiluje motiv tragické lásky, který podtrhuje marným soubojem se smrtí milované osoby. Návrat do prostředí hradu, v němž se celý flashbackový blok odehrává, je navíc velmi podstatný i pro vysvětlení Borrova jednání v poslední části.

V ní se celé Ješkovo vyprávění završuje vyličením realizace Borrova experimentu. Kromě rituálního obřadu, při němž se Ješek ve jménu lásky vydává vstříc temnotě (což ilustrují hrdinovy subjektivní představy, kdy se v rámu prostřednictvím dvojexpozice objevuje Alena), nám snímek předává ještě další vodítko, které se stane zásadním pro budoucí vývoj a závěrečné rozuzlení příběhu. Sledujeme totiž, jak starý alchymista bez učňova vědomí vkládá do regálu ve sklepení jakousi neznámou tekutinu v alchymistické baňce s malým notesem. Právě tato akce poté funguje jako další způsob přímého narativního propojení obou časových rovin, kdy událost v minulosti významně ovlivňuje akce v přítomnosti. Snímek se k Borrově konání poté vrací, když Ješek látku se vzkazem objeví. Tímto nálezem se ustanovuje podmínka, za jaké může dávný předeek v současnosti přežít. Nadto ještě slouží jako způsob závěrečného rozuzlení, když Dražický učiní stejný objev a rozhodne se elixír zničit, čímž připraví svého příbuzného o naději na další žití. Zároveň snímek prostřednictvím Borrova nenápadného ukrytí látky se vzkazem pomáhá vysvětlit jeden z původních střetů mezi Dražickým a Borem o vlastnictví hradu. Stařec si totiž po zdařile dokončeném experimentu bezpochyby přivlastnil Ješkovo sídlo, což naznačuje, že jeho jednání nebylo motivováno pouze úmysly spojenými s magickými silami.

Jak předchozí odstavce naznačily, slouží Kolárovi rozsáhlý flashbackový blok kromě zavedení klíčových motivů a vybudování komplexní sítě vztahů mezi postavami také k utváření paralel mezi oběma časovými rovinami. Ješkovy vzpomínky z minulosti totiž zavádějí dvě postavy, které mají v současnosti své paralelní protějšky. Protože Alenu v minulosti stejně jako Dagmar v přítomnosti ztvárňuje Anny Ondráková a obě postavy z Borrova rodu hraje Vladimír Majer, daří se Kolárovi budovat mezi těmito postavami zřetelné souvislosti.

Prvotní konflikt mezi Borem a Dražickým je do značné míry potlačen do pozadí v přímé úměře k tomu, jak nabývá na důležitosti střet o Dagmar mezi oběma Dražickými. Po úvodní expozici, kdy se Bor pokouší oddělit Bohdana od Dagmar pomocí přinesené knihy a je následně vyhozen z hradu, očekáváme, že se bude rozvíjet především vzorec tohoto milostného trojúhelníku v podobě souboje mezi sousedem a dívčíným manželem. Naše očekávání jsou však zcela narušena, když se objevuje Ješek se svým příběhem z minulosti. Díky tomu, že si je Bohdanova manželka natolik podobná s Ješkovou milou, se paralela mezi nimi zpřítomňuje přímo ve fikčním světě a stává se hlavní hybnou silou ve vývoji snímku. Jak už bylo zmíněno, Ješek se do Dagmar zamiluje a snaží se jí zmocnit na úkor svého hostitele. Původní milostný trojúhelník je tak nahrazen trojúhelníkem novým. Druhou paralelou v příběhu je pak postava Bora a jeho alchymistického předka, která pod základním vývojovým milostným vzorcem rozvíjí podružnou linii o vlastnictví hradu.

Přidaná postava Bora tak obohacuje ústřední milostnou zápletku o další vrstvy, které jsou bohužel patrnější ve scénáři než v dochované kopii.<sup>13)</sup>

## Závěr

Jak se pokusila tato studie prokázat, filmy Jana Stanislava Kolára se vyznačují promyšlenou narativní výstavbou, která se do značné míry opírá o hru s prostředky komplikujícími lineární strukturu vyprávění. Je to přitom především rozmanitý přístup k možnostem využití flashbacku a experimentování s jeho eventuálními funkcemi uvnitř filmového díla, který je v kontextu českého němého hraného filmu ojedinělý. Kolár tento přístup rozvíjel systematicky napříč svou tvorbou, neomezoval jeho použití například na jeden preferovaný žánr a nepřizpůsoboval mu nejen původní náměty, ale ani převzaté literární látky.

V DÁMĚ S MALOU NOŽKOU plní flashback i přes svou primární ilustrativní povahu několik dalších funkcí. Podřizuje se tak potřebám vyprávění, když se jeho prostřednictvím uzavírají dva otevřené případy nepříliš schopného hlavního hrdiny a posouvá vyprávění směrem k finálnímu vyvrcholení. Zároveň zapadá do podvrtné strategie zesměšňování detektivní práce tohoto hrdiny a jeho pomocníka. A v neposlední řadě způsobem využitěho humoru navazuje na další komické scény ve snímku.

KŘÍŽI U POTOKA a MRTVÍ ŽIJÍ představují příklad transformace převzaté látky do filmové podoby, přičemž v obou případech je flashback důležitým nástrojem, jak vystavět úvodní expozici příběhu. Scénář filmu MRTVÍ ŽIJÍ předpokládá použití flashbacku jako způsobu, jak vytvořit efektivní narativní zkratku a zavést do příběhu signifikantní motivy, stavy věcí a vztahy mezi postavami. Pozoruhodný je přitom pokus o inovativní propojení dvou časoprostorových rovin uvnitř jednoho rámu. V KŘÍŽI U POTOKA jsou poté flashbacky podané jako vyprávění dvou částí tragické historie jednoho rodu, kterou vyslechne mladá dívka, z níž se posléze stává hlavní hrdinka třetí části v současnosti.

Dva flashbacky, které se vrací k jedné z nejdůležitějších událostí ve fikčním světě, se objevují v OTRÁVENÉM SVĚTLE. Ten první z pohledu nezúčastněného prostředníka sice při probíhajícím vyšetřování naznačuje některé okolnosti útěku ústředního padoucha z vězení, ve kterém si odpykával svůj trest. Nicméně až druhý flashback v závěru snímku, který motivuje přiznání zúčastněného zločineckého komplice, doplňuje důležité informační mezery ve fabuli.

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT poté reprezentuje nejpromyšlenější přístup, jak využít flashback. Z něj se totiž stává klíčový nástroj při konstrukci extrémně spleťového příběhu o tajemném cizinci z minulosti, kterého hlavní hrdina přivedl v současnosti k životu. S jeho pomocí zavádí Kolár klíčové motivy pro budoucí vývoj a buduje vztahy mezi postavami. Ty se ve snímku objevují jednak v minulosti v podobě tragického milostného příběhu i interakcí mezi starým alchymistou a jeho učněm. V současnosti se jejich základem stávají dva mi-

13) V dochované filmové kopii tak například chybí pointa rvačky mezi Ješkem a Borem v samotném závěru snímku u člunu, při níž v Ješkově hlediskovém záběru narostly Borovi vousy jeho alchymistického předka. Ten se tak pod tímto subjektivním dojmem vypořádával i se svým učitelem z minulosti. Celkově z původní metráže 2 300 metrů chybí zhruba 600 metrů. Srov. J. Pommeau, Restaurování filmu Příchozí z temnot, s. 147.

lostné trojúhelníky, přičemž ten původní (Dražický–Dagmar–Bor) postupně nahrazuje úplně nový (Dražický–Dagmar–Ješek). Zároveň pomáhá vytvořit důležité paralely mezi postavami v minulosti a přítomnosti (Dagmar–Alena; Bor–Borro), které výraznou měrou ovlivňují směr vyprávění. Svorníkem všech těchto vztahů se přitom ve výstavbě PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT stává právě rozsáhlý flashbackový blok. Ten je navíc pozoruhodný i svým vnitřním uspořádáním, kdy každá z dílčích částí představuje jasně rozpoznatelnou vývojovou fázi. Každá z nich poté ustanovuje důležité motivy nebo zprostředkovává akce postav, zásadní pro následné směřování příběhu.

Ačkoliv se Kolárovy snímky z hlediska narativní poetiky vyznačují řadou dalších důležitých aspektů, kterým se tato studie nevěnovala, poskytla na ploše předchozích stran alespoň základní poznání o výstavbě PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT a uvedla možnosti použitých flashbacků společně s jejich funkcemi v ostatních filmech.

#### Citované filmy a scénáře

*Dáma s malou nožkou* (1919, Jan Stanislav Kolár – Přemysl Pražský), *Homunculus* (1916, Otto Rippert), *Kříž u potoka* (1921, Jan Stanislav Kolár), *Mrtví žijí* (1922, Jan Stanislav Kolár), *Otrávené světlo* (1921, Jan Stanislav Kolár – Karel Lamač), *Pražský student* (1913, Paul Wegener), *Pražští adamité* (1917, Antonín Fencel), *Probuzené svědomí* (1919, Robert Zdráhal) *Příchozí z temnot* (1921, Jan Stanislav Kolár).

#### Martin Kos (1991)

Působí jako doktorský student na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Masarykově univerzitě v Brně. Věnuje se historické poetice filmu, otázkám autorství a fungování filmařské komunity ve 20. letech 20. století se zaměřením na osobnost a kariéru Jana Stanislava Kolára.

## SUMMARY

**THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS.***Possibilities and Functions of the Flashback in the Narrative Construction***Martin Kos**

This analytical study describes possibilities and functions in the use of flashbacks in Jan Stanislav Kolar's films and situates them in the context of film production in the Czech lands until 1922. It argues that during this period, the flashback was a standard procedure, but Kolár represented a very unique tendency when experimenting with its use in the Czech environment. The analysis primarily focuses on the massive flashback of the *THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS* as an example of a sophisticated work with the distribution of information, through building of a complex network of relationships, parallels between the characters and through breaking of a linear narration. At the same time, it deals with the inner construction of this flashback in the context of recognizing its developmental phases and providing important guides to the story development. It also explains the use of flashbacks in other Kolár's films: Fulfilling several different functions beyond the primarily illustrative nature in *THE LADY WITH THE SMALL FOOT*; as a means of transformation of the substance being taken over and the construction of the exhibition in the case of *THE CROSS AT THE STREAM* and *THE DEAD ARE LIVING*; work with the perspective of a narrated event in the *THE POISONED LIGHT*.