

PAVLÍNA MÍČOVÁ

O PODOBÁCH ŽIVOTNÍHO ŠTĚSTÍ HRDINEK ČESKÉHO MEZIVÁLEČNÉHO FILMU

*Já mám jednu převelikou výhodu,
že život ráda mám,
proto nemůže být na škodu,
že se pořád usmívám.*

*Vždyť štěstí nemůže být náhodou,
to si každý dělá sám,
proto já se držím nad vodou,
že se usmívám.*

*Mám si snad zoufat,
a žití dát sbohem,
když mohu přec doufat,
že láska na mě čeká za rohem.*

*Proto není žádnou záhadou,
že já věčný úsměv mám,
na všechno jdu s dobrou náladou
a jen se pořád usmívám.*

(Věra Ferbasová. *Panna*, František Čáp, 1940)

Představy hrdinek o jejich životním štěstí se nejznatelněji tematizují především v meziválečném filmu. Početná část melodramatických snímků tohoto období se vyznačovala jakousi bezelstnou přímočarostí, kterou v tak obnažené podobě těžko nalezneme v jiné historické dekádě, resp. periodě českého filmu. O tzv. životním štěstí se zřejmě nikdy v pozdější době nehovořilo a neusilovalo se o něj s takovou průzračností, závažností a dlužno dodat i naivitou, jako právě ve snímcích uvedeného období. O tom nakonec vypovídají i samotné názvy filmových titulů, jako *Mračna, jež halí štěstí* (František Hlavatý, 1921), *Košile šťastného člověka* (Thea Červenková, 1921), *Podej štěstí prst a ono ti podá ruku* (Josef Kokeisl, 1925), *Dům ztraceného štěstí* (Josef Rovenský, 1927), *Podej štěstí ruku* (Vladimír Slavínský, 1936), *Malé štěstí* (Walter Schorsch, 1938), *Lízino štěstí* (Václav Binovec, 1939), *Dva týdny štěstí* (Vladimír Slavínský, 1940), *Štěstí pro dva* (Miroslav Cikán, 1940).¹ Zde je téma zjeveno zcela explicitně, avšak štěstí se stává cílem hrdinek i v mnoha dalších příbězích.

¹ Titul *Šťastnou cestu* (Otakar Vávra, 1943) z tohoto výčtu vyjímám. Jeho hrdinky – mladé prodavačky v moderním obchodním domě – sice rovněž usilují o nalezení partnerského štěstí, ale Vávřův film je především realistickou psychologickou sondou dospívajících dívek. Vá-

V jednom z příznačných snímků tohoto období – *Manželství na úvěr* (Oldřich Kmínek, 1936) – si před biografem získá hrdinčinu pozornost plakát (smyšleného) filmu *Jen o štěstí*, vypodobňující mileneckou dvojici ve vášnivém objetí. Po návratu domů pak hrdinka líčí, jaký to byl překrásný příběh. „A vzali se?“, vyzvídá s vědomím zbytečné otázky spolubydlící. „To víš...“ odpoví se samozřejmě druhá a se smíchem společně dodají: „A to je hlavní věc!“

Manželství na úvěr bylo natočeno podle románu *Spodní tóny* kmenové spisovatelky Červené knihovny Marie Blažkové.² Pozoruhodné na citovaném dialogu je svědectví určité sebereflexe autorů vyrábějících sentimentální milostné příběhy, různými způsoby variující zákruty lásky, vždy však spějící ke šťastnému sňatku milenců. Tato literární adaptace, která se stala příkladnou filmovou „červenou knihovnou“, ve své vnitřní struktuře, a to hned v úvodní sekvenci, sebeironicky prozrazuje naplňovaný vzorec. Rovněž na konci zmíněného snímku se kruh uzavírá stejným způsobem jako v *Jen o štěstí*. První manželský polibek zamilované dvojice pak ilustruje příslušně odpovídající text písně „Každý rád nechá si o svém štěstí zdát...“.

Je zřejmé, i přes obecně těžko definovatelnou povahu štěstí, že v melodramatických filmech nabývá zcela konkrétní podoby – je totiž neodlučitelně spjata s milostným citem.

*

Tvůrci českého meziválečného filmu obvykle neměli intelektuální předpoklady a často ani vyšší ambice, než o odpoledních nedělních představeních pobavit a také živit v publiku složeném z nižších společenských vrstev (především z žen) falešnou naději a víru ve „šťastnější“ život. I proto se umělecky podprůměrní filmaři obvykle obraceli k nenáročným soudobým románovým předlohám, jež líčily idylický svět námluv a všeho dění s tím spojeného. To však samozřejmě neznamená, že vzájemnému citovému naplnění dvou hrdinů nemohly bránit mnohé bolestné zkušenosti. Milenecký pár, tak trochu po vzoru pohádek, musel překonat nečekané nástrahy a splnit mnohé zkoušky, jež potvrdily čistotu jejich citu. Až poté si mohla milenecká dvojice šťastně spočinout v náručí.

Předvojem těchto literárních příběhů se stalo jedno z nejoblíbenějších čtenářských děl – román z roku 1898 *Otec Kondelík a ženich Vejvara* lidového spisovatele Ignáta Herrmanna. Za společenský vzor zde byl vydáván chudý vesnický

² vřova poetika a nejednoznačné vyznění snímku vysoce převyšuje banálnost jmenovaných děl. Literární Červená knihovna byla pojmenována podle edice románů pro dívky a ženy vydávaných v letech 1928 - 1937 akciovou společností Rodina. Knihy byly vázány do červené barvy s protlačným R. Celkem vyšlo 104 svazků. Později jí chtěla konkurovat Modrá knihovna, která měla podobný charakter a vycházela v letech 1929 - 1938. Celkem v ní vyšlo 89 svazků. Tato edice vydávala i časopisy pro ženy List paní a dívek a jeho zvláštní vydání Pražanku, Moravanku a Slovenku. Renomované vydavatelství Melantrich zase vydávalo časopis Hvězda. Z těch nejpobulárnějších spisovatelek literatury pro ženy, jejichž díla námětově posloužila k filmové adaptaci, vzpomeňme kromě již uvedené Marie Blažkové i Marii Kyzlinkovou, Marynu Radoměřskou, Olgu Fugerovou, Růženu Utěšilovou, Lidu Merlinovou, Annu Ziegloserovou. Pro Červenou knihovnu ale často psali i muži Hugo Bettauer, Vilém Neubauer, Quido Maria Vyskočil.

mládenec Václav Kondelík, který se po příchodu do Prahy výhodným sňatkem, svou pílí a šetrností vypracoval z malířského učně na vlastníka firmy a majitele dvou vinohradských domů. A teprve jako spokojeně měšťansky usazený živnostník a vážený otec rodiny se začne rozhodovat, za koho provdá dospívající dceru. Peripetie kolem námluv dcery Pepičky s magistrátním úředníkem Františkem Vejvarou se následně stanou ústředním motivem celé knihy.

Ze zřejmých důvodů byli nejen čtenáři, ale i filmaři vyhledávaní jak romány Ignáta Herrmanna či Popelky Biliánové, tak i dalších autorů, mentálně blízkých lidovému publiku či přímo písíciích pro tehdy populární edici Červená knihovna. Nakonec, pod vlivem obliby této umělecky podřadné literatury rozvíjející donekonečna milostná dobrodružství, začala vznikat libreta obdobného charakteru psaná přímo pro film. Ať už se však jednalo o literární adaptaci či původní námět, výsledek byl takřka stejný. Obměňoval se jeden a ten samý příběh mladé dívky, která touží nalézt opravdovou lásku a s ní spojené i své životní štěstí.

Samotné příběhy se ale do značné míry odlišovaly sociálním postavením hrdinky. Společenská příslušnost hrdinek těchto filmů byla vždy přesně určena - děj se odehrával v prostředí idylicky proletářském nebo tzv. středostavovsky měšťáckém, v salónech vyšší buržoazie či v přežívajících vrstvách aristokracie (to zcela výjimečně). Sociální danost hrdinky byla však vždy prezentována tak, aby byla blízká mentalitě soudobého obecnstva, ať už se jednalo o chudé děvče z periferie společnosti či naopak mondénní dívku pohybující se na společenském vrcholu.

Toto sociální určení, tedy zda byla hrdinka chudou holkou bojující o svůj každodenní chleba či zhyčkanou dceruškou bohatého továrníka, sloužilo především k zasazení děje do jiného společenského prostředí a potažmo i k odlišnému rozehrání situací. Ovšem bez ohledu na společenské postavení, všechny hrdinky mají takřka totožné způsoby vystupování, slovní vyjadřování i životní priority. Důraz tedy není kladen na fakt, že by sociální prostředí skutečně mohlo hrdinku zásadně formovat a vytvářet tím situace zcela odlišné a pochopitelně mnohem pravděpodobnější. Autoři snímků nereagovali na reálné sociální proměny doby, ale podporovali vžitou schematičnost jednání hrdinů (odkaz „okrajové“ literatury) a spoléhali při tom na divákovu shovívavost, nekritičnost a naivitu.

*

Svědectvím toho, že dvojí linie sentimentálních příběhů pojednávajících buď o „Popelce, která v koutku seděla a ke štěstí přišla“ a nebo naopak o dívce emancipované, která si smělym životním přístupem štěstí vydobyla, byla nesmírně populární, je vysoká produkce jak literární, tak i filmové tvorby, určené duševně rovnocennému publiku. Luboš Bartošek v souvislosti s Červenou knihovnou, jejíž adaptace v meziválečném filmu tvořily celých 7 % produkce, píše: „Mluvíme-li o „okrajové“ literatuře, vycházíme z faktu, že hodnotná literatura nacházela v tomto období čtenáře jen v určité vybrané vrstvě, kdežto mnohonásobně početnější čtenářská obec – „lid“ - se živila četbou pohybující se pouze na okraji literárního umění.“ [Bartošek: 1988, 9 s.]

V tomto únikovém, veskrze pohádkovém světě se tak budovalo hrdinčino štěstí na úkor jakékoli pravděpodobnosti vzniklých situací a mentality postav spjaté s jeho přirozeným sociálním zázemím. Někdy humorné, jindy melodramatické nebo dramatické milostné příběhy byly zbaveny jakékoli plastičtější psychologie a byl kladen důraz především na životní naději. Upozadují se zde charaktery hrdinů a je naopak vyzvednuta dějovost. Pozornost diváků se strhává především na obraty v zápletkách přicházejících více zvnějšku, nečekanými vstupy a „cizorodými“ okolnostmi, než přirozeným duševním vývojem samotných hrdinů. Podmínkou vyústění spletitého děje byl ale vždy předpoklad divákova naplněného očekávání, jeho znovuprožití pravděpodobného příběhu se šťastným finále.

Základní požadavek byl tedy prostý – výsledkem každé situace muselo být pro hrdiny a potažmo i pro publikum příznivé rozuzlení děje. Co by se mohlo dále odehrávat po závěrečném polibku, ke kterému veškeré konání hrdinů směřovalo, to už diváka nezajímalo. Navštěvoval představení proto, aby zapomněl, že jeho existence je často neradostná a trpká a rád se spokojil s implantovanou tezí, že život může být naplněný a vzrušivý, potkáte-li a zasloužíte-li si toho „pravého“ či „pravou“.

Bylo by však mylné se domnívat, že se vždy jednalo o příběhy bezproblémové, lehčího veseloherního žánru, vzbuzující v divákovi pouze radostnou úlevu a smích. Meziválečné filmové produkci sice dominovaly veseloherní kusy, které byly do značné míry inspirované produkcí populárních lidových divadel, operet a částečně i romány pro dívky a ženy, ale její těžiště tkvělo jinde než v pouhé komediálnosti.³

*

Snímky, jež bychom mohli zjednodušeně označit za filmovou „červenou knihovnu“ nebo přesněji za „lidový“ film, nebyly překvapivě odideologizovány. Právě naopak, mnohé z nich skrytě propagovaly myšlenky sociálně-tendenční, ne-li přímo politické, a tak chtěly pohnout lidskou myslí, vzbudit nadšení a vnuknout citové zaujetí a rozčilení. Životní nesnáz hrdinek těchto snímků byla sice jen příležitostí a schránou budoucí zasloužené idyly – idyly s primitivně poslušnou psychologií hrdinů, svou jednoduchostí se pohybující v blízkosti světa kýče. Tento mravně statečný kýč pak útočil na divákovy slzy dojetí, které dokonce můžeme označit za jakousi rozkoš z pláče, jenž byl ventilací pocitů

³ Poetika těchto snímků vzniká záhy už v němém filmu, kdy v roce 1915 bylo natočeno *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencel). Fenomén pak pokračuje až do 30. let, kdy vlastně slaví svůj vrchol v podobě postavy Matky Kráčmerky a otce Kondelíka. V těchto snímcích byla hloupost a omezenost vydávána za zdravý selský rozum a vůbec životně nejprozřetelnější byla baráčnická moudrost. Vládl kult průměru a konformita. Meziválečná filmová produkce se tedy více vyznačovala veselostí, než skutečnou komikou a zdrojem divákova smíchu byly především sympatické lidské chybičky a omyly. Komedialní žánr v českém filmu vlastně můžeme spojovat až s tvorbou Martina Friče, který dokázal překonat meziválečný sentimentální „lidový“ film, zvláště pak v parodii *Pytlákova schovanka* (1949).

třídní méněcennosti hojené nárokem na mravní převahu. Slovy Václava Černého: „Říší všech Kýčů je právě království pláče – voda života, křestní voda pravé lidskosti, civilizací nezkažené, původní, laskavé a mravné. Rodnou prérií mentality kýče je tedy víra v slzy a pláče nad sebou.“ [Černý: 1993, 330 s.]

Melodramatický příběh v sobě obvykle nesl silné citové zaujetí a pseudomoralní ponaučení. Spanilá služka – „jinak ryzí, vroucí, běloskvoucí panenské srdéčko“ – si nakonec svou poctivou, dobromyslnou, ale čipernou a podnikavou povahou „vyslouží“ charakterního muže, plného životních ideálů. Řidčeji již si získá náklonnost vznešeného šlechtice. Příslušníci aristokracie byli totiž v českém meziválečném filmu často degradováni na druh sotva schopný přežít (*Matka Kráčmerka*, Vladimír Slavínský, 1934, *Prstýnek*, Martin Frič, 1944). A tak stalo-li se, že byl „zdegenerovaný aristokratický panák“ vzat na milost, pak jej skutečně musela „ozdravit“ dívka prostá, nejraději venkovská, jako například v pootočeném pygmalionském příběhu *Madla z cihelny* (Vladimír Slavínský, 1933). Hrdinka tak své štěstí obvykle nalezne po boku bohatého pana továrníka, kterému vrátí již takřka ztracenou víru v lidskost.⁴ Nebo naopak: přepychem zhýčkané a lehkomyšlnou společností zklamané „dítě“ pana nejvyššího nadvládního, prezidenta železáren či budoucího ministra záhy shledá, že svoje životní štěstí může nalézt jen v náruči z chudých poměrů pocházejícího, ale moderně smýšlejícího inženýra (architekta, konstruktéra, lékaře, učitele...), který se vzepřel nepříteli osudu a svým pracovním úsilím a pílí si u všech získal úctu a obdiv.

Došlo-li k porušení konvence tím, že se rozmazlená a zhýčkaná hrdinka zamilovala do lupiče či dokonce do svého sluhy, brzy dojde k vysvětlení, že gangster-gentleman i služebník jsou ve skutečnosti inženýry, kteří se z nesmělosti – takto maskovaní – chtěli vloudit do hrdinčiny blízkosti (*Zelený automobil*, Svatopluk Innemann, 1921, *Panna*).⁵

Režiséry donekonečna drobně obměňovaná nepravděpodobná schémata měla pochopitelně své důvody. Filmové příběhy, jak již bylo uvedeno, měly se skutečným životem pramálo společného. Je tedy zřejmé, že úsilím autorů těchto snímků bylo především přiblížení se vkusu lidu a podmanění si diváka.

Představa o docílení životního štěstí hrdinek v těchto příbězích byla pouze jinným označením pro zamilovanost, lásku a později manželství. Právě milostná témata se sociálním podtextem, popírající povzdech Antonie Nedošínské, v pa-

4 Charakterního podnikatele obvykle hrával Otomar Korbelař, například ve filmu *Pokoušení paní Antonie* (Vladimír Slavínský, 1934), *Komedianská princezna* (Miroslav Cikán, 1936), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Nevinná* (Václav Binovec, 1939), *Šťastnou cestu, Bezdětná* (M. J. Krňanský, 1945).

5 Schéma fungovalo samozřejmě i naopak. Dokonce hned navzájem ve filmu *Falešná kočička* (Svatopluk Innemann, 1926, Vladimír Slavínský, 1937). Vyskytuje se zde nejen falešný inženýr, ale navíc dcera bohatého továrníka se vydává za chudou pouliční prodavačku tkaniček jen proto, aby se mohla nechat převychovat milovaným movitým lékařem. Ten totiž věří, že šťasten může být jedině s dívkou obyčejnou a chudou, jak mu předpověděla věštkyně. V podstatě je zde režisérem vědomě rozehraná další z variací na pygmalionský motiv, kdy si hrdinka z vyšší společnosti najme průvodce znalého poměrů v tamních spodinských pohostinstvích, lidové řeči a života periferie, do kterého ji má zasvětit.

rodickém snímku o „popelkách“: „To dřív projde velbloud uchem jehly, než by si chudou holku bohatý vzal!“ (*Velblou uchem jehly*, Hugo Haas, Otakar Vávra, 1936), se u režisérů stávala jedna z nejvyhledávanějších.

*

V melodramatických snímcích meziválečného období, jak uvádí i v souvislosti s Červenou knihovnou Dagmar Mocná, můžeme v podstatě sledovat dvě základní charakterové linie: jednu tzv. dívčí a druhou „dospělejší“, určenou ženám. V dívčí větvi „červené knihovny“ se rozvíjí téma prvního citového vzplanutí, rovněž je pro ni příznačný lehce humorný nadhled. Příběhy lásky tu mají povytce idylické ladění a překážky, jež se staví do cesty milostného vztahu, jsou buď ryze vnější, či spočívají v nicotných nedorozuměních.

Vedle dívčího románu existovala také poněkud „dospělejší“ varianta. V ní se již řešily závažnější problémy jako nevěra, rozvod, tíživé sociální poměry, úmrtí blízkého člověka, společenské postavení svobodné matky a další. Tato filmová ztvárnění vycházela především z literární produkce Červené knihovny, kde byly romány určené spíše ženám, než dívkám – měly totiž přece jen o něco realističtější podobu popisu erotiky. Tuto linii v literatuře představovala hlavně Jaromíra Hüttlová, která psala v daleko vážnějším tónu a pracovala se zákruhy reálného života. Její romány tak byly daleko erotičtější než dívčí větve, jež znala výhradně citovou rovinu milostného vztahu.

*

Hrdinky dívčí větve obvykle pocházely z bezkonfliktních rodinných poměrů a snímek *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), kde rodiče před dítětem upřednostňují vlastní kariéru, je tak jednou z mála výjimek. *Sextánka* je výjimečná i tím, že mladá hrdinka žije v rodině úplné, neboť se stalo takřka pravidlem, že v těchto snímcích absentuje jeden z rodičů. Schéma dcera-otec a syn-matka se stalo téměř konvencí. Nutno ovšem dodat, že zde především proto, aby se – míněno ve freudovském výkladu – mohl vyvolený „utkat“ s o generaci zralejším „sokem“. Vzájemné představení se milostné dvojice jejich nezadaným rodičům mohlo také končit projevenými sympatiemi (*Srdce v soumraku*, Vladimír Slavínský, 1936). Zamilovanost hrdinů směřující ke sňatku byla však v těchto filmech zobrazována jako stav nedotknutelný, takřka posvátný, a vše se mu muselo podřídit.⁶

Pocítění lásky se projevovalo stavy podobnými vytržení a transu. Citově zjitřené hrdince se v přítomnosti svého vyvoleného tajil dech, přepadávaly ji mdloby, plakala štěstím či zklamáním. Byla-li ještě sextánkou (obvykle premiant-

⁶ Našly se ovšem i výjimky. Ve filmu *Malostranští mušketýři* (Svatopluk Innemann, 1932) je pro hrdiny sňatek kamaráda snad větším zlem než jeho případná smrt. Jeden muzikant říká druhému: „Lojziku, máme fúnus Krajcmana.“ S udiveným zájmem se druhý zeptá: „On Krajcman umřel?“ První mávne rukou a začne notovat melodii Svatebního pochodu, načež Lojzík výrazně posmutní.

kou), její prospěch se zpravidla zhoršil do výkonů takřka neznámkovatelných (*Sextánka, Děvčata, nedejte se!*, Hugo Haas, 1937, *Ideál septimy*, Václav Kubásek, 1938). Jindy ovšem mělo setkání s přitažlivým profesorem na studijní výsledky hrdinky nebývale blahodárný vliv (*Kantor Ideál*, Martin Frič, 1932, *Jarčín profesor*, Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček, 1937, *Lízin let do nebe*, Václav Binovec, 1937).

Ačkoli zamilovanost hrdinky působila na plátně takřka jurodivě, filmová „červená knihovna“ byla ve věcech intimních či erotických velice zdrženlivá a dodržovala jeden ustálený kánon. Filmové hrdince dívčí větvě (a divákovi s ní) tak muselo ke šťastnému završení milostného vztahu stačit něžné uchopení za lokty, mírný záklon hlavy, zvednutá nožka poodhalující kotník a cudný polibek. Polibek hrdinů byl navíc někdy potutelně překryt rekvizitami jako kloboučkem, rukavičkou, novinami či záclonkou. Jednalo-li se o dvojici spíše „sportovní“ než romantickou, pak hubičce předcházelo i dvojsmyslné škádlení či několik rozverných štoulců (takového rozpustilého díblíka-žabce často představovala Věra Ferbasová). Pocítené štěstí hrdinů zde však nebylo žádnou chvilkovou rozkoší, štěstí zde bylo trvalé a věčné.

K divákovu pochopení závažnosti vzájemně vzplanuvšího citu hrdinů byl často použit nápad, že do místnosti nečekaně vstoupila paní matinka, pan otec či alespoň rodinný přítel. Usmívající se matka šťastně spráskla ruce, otec se shovívavě pousmál a spokojeně si pomlaskl a kamarád se zase se spikleneckým pomrkáváním raději vytratil. Tak bylo lásce a mlkování požehnáno. Tyto scény však byly snímány v polocelku a odehrávaly se v průběhu děje, někdy byly vyhrazeny jen vedlejšími postavám. Závěrečný polibek byl vždy zachycen ve velkém detailu a obvykle mu nikdo z dalších postav nebyl účasten.⁷

*

Pro předválečný film je příznačné, že v sobě nese i mnohá výchovná poselství. Proto scéna jasně naznačující první manželský (!) styk ve filmu *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (M. J. Krňanský, 1937) může zdánlivě patřit – nahlíženo tehdejšími konvencemi – takřka k šokujícím.⁸ Nejen že manželské štěstí není ukončeno před oltářem a pokračuje veselou noční „pijatickou“ u Kondelíků doma, ale divák je posléze svědkem něčeho doposud nevídaného. Vejvara si v závěru svatební hostiny odvádí svoji vyvolenou do společného lože. Vyděšená bledolící Pepinka prosí Vejvaru, aby nezhasínal, načež je jejich přetahování a Pepinčin

⁷ Konvence zobrazení erotického vzplanutí zamilované dvojice byla však poněkud paradoxní, zvláště uvážíme-li, že tehdejší filmové hvězdy žily životem sexuálně nevázaným a bohémským. Filmoví milovníci Oldřich Nový a Hugo Haas byli svými milostnými praktikami proslulí a český sexsymbol Adina Mandlová ve svých pamětech vzpomíná, že by milenci její a Lídy Baarové dohromady zaplnili Strahovský stadión. Smyšlené osudy filmových hrdinů a skutečný život lidí byly tak do značné míry dvě oddělené veličiny.

⁸ Bylo běžné, že nesezdaní hrdinové se ukládali ke spánku do oddělených sednic a v provizorních podmínkách na jedné posteli si mezi sebe dokonce postavili „alespoň“ dřevěnou stěnu (*Irčín románek*, Karel Hašler, 1936).

pokus o útek ukončen manželovým vzdorem a následným domlouváním, že se nemusí ničeho obávat. Nakonec přece jen zhasíná...

V tomto žánru je to snad poprvé, kdy je na plátně odhaleno či přesněji naznačeno, že lidé žijí sexuálně, a co víc, že z doposud nepoznaného milostného aktu mohou mít i úzkostný strach. Jako vysvětlení, proč v tak konvenčním filmu významem regionálního režiséra dochází k této revoluční scéně, se nabízí celkově didakticky koncipovaný charakter filmu (a pochopitelně i poměrně věrná adaptace literární předlohy). Samozřejmě i mnohé jiné filmy své doby, například *Vdavky Nanynky Kulichovy* (M. J. Krňanský, 1925, Vladimír Slavínský, 1935), měly výchovné poslání. Přece jen však nepřekročily peripetie se sháněním vhodného ženicha, zadání se šťastného páru, přípravu svatební veselice a závěrečnou hubičku. Naproti tomu se divák *Otce Kondelíka a ženicha Vejvary* nedozví jen, jak mají probíhat námluvy dívky a požádání jejich rodičů o ruku nebo co má být součástí svatební hostiny, ale že k životu patří i sex. Do tohoto doposud nepoznaného světa mohl Pepičku bezpečně uvést jen zkušenější muž.

Obeznamenosť s oblastí intimního života nebyla ve třicátých letech ve středostavovských poměrech samozřejmostí. Mnozí pánové nabývali erotické zkušenosti v nočních kabaretech se slečnou „Lili“ (jak bylo naznačeno i ve jmenovaném filmu), ovšem mezi tím, co jejich panensky neposkvřená milá poslušně vyšívala iniciály jejich jmen na novomanželské polštáře. A tak mnohým hrdinkám nezbývalo, než se oddaně nechat uvést do světa erotiky až svým mužem.

Tyto hrdinky totiž představovaly charaktery tak neobyčejně poslušné, mdlé a neduživé, že jim dokonce v některých případech musel ženicha vybrat sám otec, aby jim „holka nezůstala na ocet“ (*Poslední muž*, Martin Frič, 1934). Proto namísto toho, aby mladý Vejvara chodil za svou milou, chodí na sokolské pochody s otcem Kondelíkem. Překvapivě se tedy první „námluvy“ a vzájemné poznávání odvíjí především mezi těmito dvěma muži.

*

Jinou podobou životního štěstí, než které pod dohledem „laskavého patriarchy Kondelíka“ prožívaly bezkrevné a trpně vyšívající hrdinky, zažily dívky moderní, smělé, plné životní síly a plánů. Emancipovaná filmová hrdinka nebyla ve třicátých letech vlastně nikterak výjimečná.

Tento fakt vycházel i z dobové společenské atmosféry. Již na přelomu 19. a 20. století vzniklo několik osvětové a společensky angažovaných ženských spolků a klubů (Ženský výrobní spolek, Domácnost, Americký klub dam) a o něco později i mnohá sdružení (Sdružení čs. hospodyň „Lípa“). Zapojení žen do činnosti charitativní bylo již tradiční. Byly vydávány ženské emancipované časopisy jako *Ženské listy* a *Šťastný domov* a běžný byl i přístup žen ke vzdělání.

Avšak i přesto, že v prvorepublikové profeminní atmosféře se ženy postupně emancipovaly, neznamenalo to, že by po manželském štěstí neprahly. Nahlíženo ale z perspektivy Laury Mulveyové, hrdinky zde nebyly už jen pouhou „odměnou za mužskou akci“; naopak muž jim byl často odměnou za akci jejich.

*

Druhá podoba hrdinky, aktivně a směle obrácené k životu, se však omezovala na vyzkoušení „kdejakého módního šlágru“, prosazení neškodné „pokrokové“ myšlenky, postavení se bezpráví a šosácké morálce, třeba i tím, že si začne oblékat tepláky (*Příklady táhnou*, Miroslav Cikán, 1939, *Tetička*, Martin Frič, 1941). Jindy dokázala jít dobrým morálním příkladem a napravit či převychovat lehkomyšlného, ale v jádru dobrého mládence, jenž se následně stal jejím milým (*Děvčátko z venkova*, Vladimír Slavínský, 1937). Nejednou zachránila rodičům či svému vyvolenému beznadějně krachující podnik (*Bílá vrána*, Vladimír Slavínský, 1938, *Adam a Eva*, Karel Špelina, 1940, *Panna*) a velice často pohrdla mamonem svých rodičů nebo svého milého a pod novou identitou opouští domov (*Slávko, nedej se!*, Karel Lamač, 1938, *Lízino štěstí*). V několika případech se sama zcela osamostatnila a začala úspěšně podnikat (*Anita v ráji*, Jan Sviták, 1934, *Manželství na úvěr*, *Švadlenka*, Martin Frič, 1936, *Advokátka Věra*, Martin Frič, 1937, *Andula vyhrála*, Miroslav Cikán, 1938, *Irčín románek*, Karel Hašler, 1936). Velice oblíbené bylo schéma, kdy moderně smýšlející hrdinka „zcivilizovala“ nějaké ve věcech života nepraktické a roztržité mužské trdlo (obvykle představované Hugo Haasem). Tento politováníhodný panáček byl nejčastěji duševně pracující člověk, jehož „nemožné“ odění – mohla ho schválit snad jen jeho maminka – a staromódní cvikr z počátku vzbuzoval jen soucit nebo smích. Z běžné reality vytržený intelektuál se obvykle nechal obrat nejen kdejakým pivním mazavkou, ale obelstilo ho i malé dítě, a tak byl tento „mastodont doby“ nakonec zachráněn praktickou dívkou, která sice univerzitní diplom nevlastnila, ale disponovala něčím mnohem cennějším – tzv. selským rozumem.

Obraz intelektuála byl v českém předválečném filmu opravdu žalostný (*Kantor Ideál*, *Mazlíček*, Martin Frič, 1934). A tak se nelze podívat scéně, kdy vysokoškolský profesor etiky je hrdý na tak „mužný“ čin, jakým bylo (domnělé) znásilnění dcery paní domácí (*Okénko*, Vladimír Slavínský, 1933). Naproti tomu vzdělaná a ambiciózní hrdinka byla tvůrci obvykle spodobněna v mnohem laskavějším světle. V českém filmu tak můžeme vidět mnoho schopných charakterních učitelek, lékařek, slavných malířek a operních pěvkyní. Není to nakonec tak pozoruhodný jev, uvážíme-li, že obecenstvo často tvořily právě ženy a dívky. Hrdinčina představa vytouženého štěstí však i v těchto případech byla naplněna sňatkem s milovaným mužem a již výjimečněji i početím dítěte. Existence dítěte pak většinou rozehrávala zcela jiné drama.

Předsvatební intimní styk partnerů byl ve spořádaných kruzích nemyslitelný a za hřích bylo dokonce považováno i pouhé citové podmanění si panenské hrdinky, jak ilustruje věta z filmu *Zelený automobil*, kde hrdinka vyhrožuje svému milému: „Ty zlý, ošklivý lupiči! Uloupil jsi mé srdéčko! Za trest si mne musíš vzít!“. Stalo-li se přece jen, že dívka byla skutečně „svedena“, bylo samozřejmostí, že ji muž, zbyla-li v něm alespoň trocha slušnosti, učinil svou ženou (*Okénko*, *Panna*).

Příběhy, kde na scénu vstupovalo početí dítěte, byly však již tématem poněkud odlišných filmů, určených pro jiné publikum. Průběh děje byl často drama-

tický a samotná existence dítěte zde byla především prostředkem odhalujícím morální kvalitu, zodpovědnost a schopnost hrdinů nést za své jednání následky.⁹ Rovněž si všimněme, že dalším dokladem životní vitality hrdinek venkovského původu je i skutečnost, že tyto hned po prvním (minimálně následném) sexuálním styku snadno otěhotněly (*Hřích mládí, Krb bez ohně, V pokušení, Boží mlýny, Okouzlená, Sobota*). Po hrdinčině zklamání se v partnerovi a otci dítěte se dokonce stávalo, že se výchovy ujaly dvě ženy – matka dítěte a její kamarádka, které společně vytvořily dítěti novou „rodinu“ (*V pokušení, Okouzlená, Děvče za výkladem*, Miroslav Cikán, 1937).

*

Ať už tedy byla Nanyňka prvorepublikových snímků chudá či bohatá, byla děvčetem s čertem v těle či naopak skromná a nenápadná jak pomněnka, její představa o štěstí byla vždy stejná – jejím životem ji vedla láska.

A i přes nepravděpodobnost jejích osudů nelze v rámci dějin české kinematografie opomenout jeden podstatný fakt - ústřední hrdinkou byla, jako již nikdy později, právě a jen Ona.

LITERATURA:

- Bartošek, Luboš: *Stázičky a ty druhé*, in: Filmový sborník historický. Film a literatura, Praha (ČSFÚ) 1988, s. 9–32.
- Černý, Václav: *Jak je tomu tedy s kýčem?*, in: Tvorba a osobnost II., Praha (Odeon) 1993.
- Effenberger, Vratislav: *Obraz člověka v českém filmu*, in: Film a doba, roč. XIV, 1968, č. 7, s. 345–351.
- Mocná, Dagmar: „*Červená knihovna*“ v českém filmu třicátých let, in: Iluminace, roč. 7, 1995, č. 2, s. 53–98.

⁹ Zmíněný motiv se objevuje například ve filmech *Hřích mládí* (Aleš Podhorský, 1934), *Bezdětná* (M. J. Krňanský, 1935), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Rozvod paní Evy* (Jan Sviták, 1937), *Děvčata, neďte se!*, *V pokušení* (Miroslav Cikán, 1938), *Svět, kde se nežebrá* (Miroslav Cikán, 1938), *Andula vyhrála, Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942), částečně i *Sextánka, Lízín let do nebe, Boží mlýny, Sobota* (Václav Wasserman, 1938, 1944).

THE FACETS OF HAPPINESS IN RELATION TO THE FEMALE PROTAGONISTS OF CZECH FILMS IN THE 1920S AND 30S.

Happiness is the main theme of many popular films of the 1920s and 30s. The flourishing of the women's film and melodrama at the time allowed for an elaboration of the concept of happiness to an extent incomparable to any other period in Czech film history. Many film stories of the time were based on widely read popular romance fiction and novels by such authors as Ignát Hermann and Popelka Biliánová, which offered narratives easily understandable for the uneducated public.

These novels and films focused very often on a journey or a struggle of a young girl to find happiness – placing this girl either in the working class or bourgeois milieu, exceptionally as well in the disappearing aristocratic circles. Interestingly enough, the social background was not particularly determining for the desires and behavior of the female leads and did not significantly alter the represented ideal of happiness. In most cases, the concept of happiness stays limited to love and marriage.

We can distinguish two categories of women's film in the period in question – the first was based on the so called “girly” romance fiction, which often humorously elaborated the subject of the first love, and frequently took place at a girls' boarding school. The second category focused on “mature women” and opted for a more serious tone, featuring such problems as divorce, infidelity, social deprivation, single motherhood, etc. Still, in both categories, happiness equaled love and marriage.

Furthermore, we can distinguish two types of female protagonists in this period – the first was old-fashioned, passive and languishing, the other modern and active. The emancipated protagonists were not exceptional in the 1930s (we should realize that the women's organizations were very active at the time, which may be partly reflected in the films). Rather striking is the fact that both the old-fashioned and modern heroines shared a similar set of values – even though the second group was much more interested in fashion trends, they, above all, longed to get a good husband.

Were the female protagonist in the popular films of the 1920s and 30s delicate or wild, were she rich or poor, her concept of happiness equaled true love and marriage. And yet, notwithstanding the improbability and naivety of the stories, we have to realize that in the history of Czech film the central place in the movies, for the first and last time, belonged to a She.

Translated by Antonín Ob and Petra Hanáková

