

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 7

1995

Číslo / No. 2 (18)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / editor-in-chief)

**IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRONĚ
PAVEL ZEMAN
IVAN ŽÁČEK**

Odpovědný redaktor čísla / Editor of the issue:

Ivan Klimeš

Redakční rada / Advisory board:

**JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MÁLEK, PETR MAREŠ (filolog),
PETR MAREŠ (historik), PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,
JIRÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA, JIRÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA**

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

tel. (+ +/42/2)24231988

fax (+ +/42/2)24231948

„ČERVENÁ KNIHOVNA“ V ČESKÉM FILMU TŘICÁTÝCH LET

Dagmar Mocná

„Světlo jeho očí je asi nejhloupější český film posledního období. Sama ani nechápu, jak jsem se mohla dát na ten film chytit. Snad jen proto, že v něm hraje Zita Kabátová, která se mi líbí v divadle a na kterou tak ráda se chodím dívat. Podle románu jsem si představovala film úplně jiný. Byla jsem filmem zklamána, lituji těch Kč 4.–, které jsem za lístek dala.“

M. K., Žižkov

„Červená knihovna“ a meziválečný film jsou jevy, které k sobě v obecném povědomí nerozlučně patří. Vždyť téměř v každém „filmu pro pamětníky“ najdeme sentimentální milostný příběh se šťastným koncem. Jenže – výše citovaný výrok zklamaneč čtenářky populárního románu *Maryny Radoměrské*, čtenářky, jež na filmovém plátně nenalezla zhmotnění svých čtenářských představ, naznačuje, že spojení literární „červené knihovny“ a komerčního filmu nebylo tak samozřejmé a neprobíhalo vždycky tak harmonicky, jak by se mohlo na první pohled zdát. Naskytá se otázka, jak se tento kontakt dvou klíčových sfér soudobé masové kultury vlastně uskutečňoval a jakých podob nabýval. Zaručovala úspěšnost zvolené literární předlohy automaticky i komerční úspěch filmu podle ní natočeného? Jaká úskalí číhala na filmaře při převodu „červené knihovny“ na stříbrné plátno? Docházelo přitom k nějakým obměnám zažitých literárních schémat a ke vzniku stereotypů nových, specificky filmových? To jsou hlavní problémové okruhy, jimž se věnuje tato stať.

1. Podoby žánru

Chceme-li sledovat vztah „červené knihovny“ k meziválečnému filmu, je nutné nejdříve vymežit alespoň zhruba její žánrovou podstatu. Začneme od vysvětlení zrodu tohoto označení. Červená knihovna byl původně název zcela konkrétní edice románů pro ženy, vydávané ve dvacátých a třicátých letech akciovou společností Rodina.¹⁾ Primární motiv pro volbu názvu této edice byl zřejmě ryze praktický: knihy byly totiž vázány do plátna

1) Název Červená knihovna užíváme výhradně pro pojmenování zmíněné edice, na rozdíl od označení „červená knihovna“, jímž míníme celou oblast populární četby pro ženy. Edice Červená knihovna vycházela v letech 1928 – 1937, celkem vyšlo 104 svazků.

červené barvy s vytlačeným písmenem R – emblémem vydavatelství. Barvu plátěné vazby ale vydavatel jistě nevolil zcela náhodně – vždyť červená je barvou srdce, tedy i lásky.

Svazky Červené knihovny vtrhly na prvorepublikový knižní trh s dravostí dosud nevídanou a začaly z něho vytlačovat konkurenční produkci, jistě i proto, že užívaly nestandardních distribučních postupů prostřednictvím sítě trafik, jimž se tradiční nakladatelské domy bránily.²⁾

Podnikavá Rodina si ovšem pojišťovala odbyť Červené knihovny ještě jinými způsoby, především provázaností této edice s oblíbenými a hojně čtenými časopisy pro ženy, jež také vydávala. Šlo zejména o List paní a dívek, obrázkový týdeník o rozsahu 24 stran, jehož hlavní náplní byly vedle praktických článků o vedení domácnosti, výchově dětí a péči o zevnějšek právě romány otiskované na pokračování. Uvedený časopis měl i regionální mutace (Pražanku, „zvláštní vydání Listu paní a dívek pro Prahu a nejbližší okolí“, Moravanku a Slovenku)³⁾, čímž jeho šance získat dominantní postavení na trhu časopisů nemálo vzrůstaly. Takto masivně koncipovaný nápor ovšem vyžadoval obrovskou zásobárnu románových textů. Běžnou praxí proto bylo, že téměř každý z nich vyšel nejdříve v uvedených časopisech a poté se stal dalším svazkem Červené knihovny, důkladně ve všech ženských periodikách Rodiny avízovaným a propagovaným.

Vydavatelská strategie Červené knihovny byla jednoznačná a snadno čitelná. Prózy jí šířené byly jakýmsi „milostnými šarádami“, kde nešlo o nic jiného než o splétání a rozplétání milostných zápletek. Hnací silou tu ovšem nebylo rozuzlení samo, neboť happy end byl předpokládán. Zájem čtenářek byl v tomto románovém typu udržován především atraktivitou jednotlivých „zádrhelů“ na cestě k očekávanému šťastnému konci. Důsledná orientace na rozehrávání „milostných šarád“ v tomto románovém typu vylučovala i výraznější výchovnou tendenci, natož pak řešení nějakých společenských či psychologických problémů. Uvedené příběhy prostě nebyly ničím víc než četbou pro ukrácení dlouhé chvíle. Zřetelně to ostatně signalizoval i jejich titul, jenž nikdy nepředstíral „vyšší“ cíle, nýbrž jednoznačně inzeroval zamilovanou četbu.⁴⁾

Vzorovou autorkou takto pojatého zamilovaného románu byla Hedwig Courths-Mahlerová, královna ženské četby v sousedním Německu. Není jistě náhodou, že právě jejím románem Magdin osud zahájila Rodina vydávání Červené knihovny a že její knihy byly po celou dobu páteří této edice. Z českých autorek byly románovému typu, ztělesňova-

2) Zavedený nakladatelský dům J. R. Vilímek, jenž byl od přelomu 19. a 20. století typickým vydavatelstvím zábavné četby, si trpce stěžoval jedné ze svých autorek na podnikatelskou hbitost Rodiny, užívající na rozdíl od renomovaných nakladatelství nestandardních postupů: „Naši ‚Knihovnu paní a dívek‘ a ‚Dívčím srdcím‘ zastavili jsme před časem pro naprostou nemožnost konkurence s různými barevnými knihovnami, zejména s ‚Červenou knihovnou‘, která je prodávána i papírnickými, trafikantými atd. Naše stavovská organizace, jak víte, nepřipouští pro nás podobných cest k rozšíření knihy a jsme tedy vzhledem k podobné konkurenci v postavení dvojnásob těžkém.“ (J. R. Vilímek J. Hüttlové 17. 10. 1931, fond J. R. Vilímek, Literární archiv Památníku národního písemnictví.)

3) List paní a dívek a jeho mutaci Pražanku začala Rodina vydávat v roce 1925, Moravanku a Slovenku v roce 1930.

4) Viz např. několik titulů románů středoevropské klasičky tohoto žánru Hedwig Courths-Mahlerové: A nemilovali se, Láskou to nazývají, Čistá láska, Žel a vítězství lásky, či méně okatě Griseldin sen, Román krásné Dory (všechny vyšly v Červené knihovně).

nému Courths-Mahlerovou, nejbližší Marie Kyzlinková (rovněž kmenová autorka Červené knihovny), Maryna Radoměřská, Olga Fújerová a další, méně plodné, a tudíž méně známé. Pro Červenou knihovnu psali ovšem také muži, byť méně často (Hugo Bettauer, Vilém Neubauer, Quido Maria Vyskočil), neboť tak standardizovaná produkce nevyžadovala nezbytně zázemí ženské životní zkušenosti. Podíl domácích a zahraničních autorů byl v Červené knihovně zhruba vyrovnaný, s mírnou převahou překladů (téměř výhradně z němčiny).

Červená knihovna ovšem zdaleka nebyla jediným širitelům uvedeného románového typu – byla pouze jeho nejpobulárnější představitelkou. Ženská četba se objevovala i jinde, zejména v časopise Hvězda, jímž chtělo vydavatelství Melantrich konkurovat Rodině a jejím listům pro ženy. V oblasti knižních edic byla konkurentem úspěšné Červené knihovny Modrá knihovna⁵⁾, v níž figurovali obdobní autoři a autorky. Profíloví autoři zmíněných knižnic ovšem publikovali i mimo ně (edice v zájmu pestrosti autory střídaly, takže nebyly schopny odčerpávat veškerou jejich produkci), a to jak u nakladatelů, zaměřených na produkci četby (Vladimír Zrubecký, Gustav Voleský, Adolf Neubert, Karel Ninger aj.), tak v renomovaných nakladatelstvích, která si tak vylepšovala obchodní bilanci (např. Melantrich takto vydával pobulární románky Viléma Neubauera, včetně proslulé Sextánky, která vyšla předtím časopisecky v melantrišské Hvězdě).

Žánr „červené knihovny“, nechápeme-li jej pouze jako produkci uvedených časopisů a edic, se ovšem rozléval do nepoměrně větší šíře, přičemž hranice tohoto žánru nelze přesně stanovit. Jistě sem patří např. Vlasta Javořická, jež neměla s reálnou Červenou knihovnou nic společného, avšak v obecném povědomí funguje jako typická představitelka žánru po této edici pojmenovaném. Její absence v Pražance či Hvězdě však zřejmě není náhodná. Javořická totiž představuje jiný typ meziválečné „červené knihovny“, literárně košatější a více soustředěné na výchovné poslání. Tento typ ženské četby, navazující na Karolínu Světlou, Sofii Podlipskou a Věnceslavu Lužickou a tvárně čerpající především z realismu sklonku 19. století, se obracel k poněkud jinému adresátu než Červená knihovna – ke čtenáři citlivému a přemýšlivému, který žádal od četby nejenom relaxaci, ale také estetický prožitek, avšak nebyl disponován k tomu, aby četl díla „velké“ literatury.

„Červená knihovna“ měla ovšem ještě jinou větev než obě výše zmíněné. Vedle ryze konzumní produkce „zamilovaných šarád“ a výchovného a poetizujícího typu, představovaného Javořickou (a také staršími autorkami Vlastou Pittnerovou, Annou Mittenhuberovou či Annou Zieglerovou), se od přelomu 19. a 20. století prosazovala ženská četba, navazující zejména na francouzskou „salónní“ produkci, elegantně spřádající milostné zápletky z atraktivního prostředí vyšších vrstev (např. romány George Ohneta), ale také na četbu přicházející z anglosaské oblasti. Zvláště pobulární byly lehce psychologizující romány Elinor Glynové, jež u nás vycházely od počátku 20. století až do konce třicátých let v masových nákladech. Na rozdíl od Podlipské či Javořické tu láska nebyla svatým

5) Časopis Hvězda začal vycházet roku 1926, tedy o rok později než List paní a dívek, jemuž chtěl konkurovat nejenom obsahem, ale i cenou (stál 80 haléřů, zatímco ženské týdeníky vydávané Rodinou se prodávaly za 1 Kč). Edici Modrá knihovna vydávaly Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské v letech 1929 – 1938, celkem vyšlo 89 svazků.

citem, ale spíš nabývala podoby apartního flirtu či temné vášně, byť i tyto romány měly určitý etický rozměr a stranily lidské ušlechtilosti.

Představiteli této „budoárové“ četby byli u nás hlavně dva muži – Bohumil Zahradník-Brodský a Quido Maria Vyskočil, typičtí eklektikové, poučení modernou přelomu století s jejím psychologismem, erotismem a zálibou v temných zákrutech lidské psychiky. Ti do české četby pro ženy vnesli nový ráz: s jejich romány do ní vpadají obrazy manželských krizí i sexuálního vábení, postavy svůdných vampů a vnitřně rozpolcených mužských hrdinů, kteří se stávají jejich snadnou obětí. Podobně jako u Javořícké tu jde o „vyšší“, literárnější typ „červené knihovny“, byť jinak orientovaný: romány hýjí malebnými popisy, podnikají introspekce do nitra svých hrdinů, rozprádají obšírné úvahy.

Všechny tři zmíněné větve „červené knihovny“ byly ovšem četbou dospělých žen. Vedle toho se od počátku 19. století rozvíjel také žánr dívčího románku, jenž byl sice zprvu prost milostných zápletek, ale postupně se začal sblížovat se zamilovanou četbou pro ženy – stával se tedy také „červenou knihovnou“. Přes uvedené sblížování však po celé meziválečné období stále ještě existoval mezi oběma typy „červené knihovny“ – dívčím a ženským – nezanedbatelný rozdíl. V dívčím románku byla milostná zápleťka často pouze vedlejší, doplňková fabulační větví, přičemž jádro příběhu bylo orientováno jinam – k procesu formování dívčiny osobnosti, především ve střetu s kolektivem vrstevnic (prostředí penzionátu, typické pro dívčí románek přelomu století, bylo v meziválečném období nahrazeno střední školou). Zásadní rozdíl tkvěl také v převažujícím tónu vyprávění. Pro dívčí větev „červené knihovny“ je příznačný lehce humorný nadhled. Příběhy lásky tu mají povytce idylické ladění, překážky, jež se staví do cesty milostnému vztahu, jsou buď ryze vnější, či spočívají v nicotných nedorozuměních. Naproti tomu ženská větev zamilované četby je psána v daleko vážnějším tónu a pracuje se zákruty reálného života: hemží se to v ní nevěrami, rozvody, svobodnými matkami, nechybí ani úmrtí milovaných osob. Je také daleko erotičtější, zatímco dívčí větve zná výhradně citovou rovinu milostného vztahu. O tom, že šlo o reálně fungující žánrovou diferenciaci, nikoli o záležitost autorova osobního přístupu k tématu, svědčí produkce spisovatelů, pohybujících se v obou zmíněných polohách. Typickým příkladem je Jaromíra Hüttlová, jež psala pro Červenou knihovnu či Hvězdu romány potemnělých barev o těžkých osudech pracujících žen, zrazovaných lehkomyšlnými muži, a pro edice určené dospívajícím dívkám zase laškovně příběhy nadaných středoškolaček, odměněných za svůj aktivní přístup k životu v závěru knihy atraktivním partnerem.

Shrňme nyní podniknutý historický exkurs a pokusme se odpovědět na otázku položenou v úvodu: co je to tedy vlastně ona „červená knihovna“? Lakonická odpověď by zněla asi takto: Jde o jeden z žánrů populární prózy, určený převážně ženám. Je cele soustředěn na čtenářsky atraktivní a sdělné líčení peripetií milostného vztahu, jež jsou korunovány šťastným či alespoň smírným koncem. Nejde mu přitom o komplexní „obraz života“. Psychologické a společenské aspekty vyprávěného příběhu, jsou-li tu vůbec přítomny, hrají pouze okrajovou úlohu a jsou podány všeobecně přístupným způsobem. Postavy i prostředí tu mají (tak jako v populární literatuře obecně) modelový charakter a rovněž dějové obrysy příběhů jsou značně ustáleny.

Na druhou stranu je však třeba mít na paměti, že jde o literární oblast typově velmi rozrůzněnou, jež má sice své jádro, vytvářející žánrové povědomí, jež se však zároveň

rozbíhá do mnoha stran, navazujíc přitom kontakty s jinými žánry populární četby, ale také s výtvořmi umělecké literatury. Žánrové hranice „červené knihovny“ jsou proto, stejně jako u žánrů jiných, neostré a proměňují se v čase i prostoru.

2. Proměny v čase

Český film se v počátečních desetiletích své existence napájel především ze zdrojů populární kultury. Podíváme-li se, podle jakých předloh vznikla většina filmů do roku 1939, setkáme se zejména s nenáročnými veseloherními kusy, oblíbenými v repertoáru lidových divadelních scén, dále s operetami či s populárními romány autorů typu Ignáta Herrmanna a Popelky Biliánové. Není tedy divu, že se film této doby obracel pro náměty také k „červené knihovně“, zejména když příslušnice něžného pohlaví tvořily značnou část návštěvníků kin. Spíše překvapí, že tak činil méně často, než bychom snad (také s ohledem na výše zmíněnou skladbu filmových diváků) předpokládali. Omezíme-li se na filmy, které byly natočeny vysloveně podle literárních předloh, spadajících do oblasti „červené knihovny“, zjistíme, že za celá třicátá léta šlo zhruba o dvacet titulů (tj. asi o 7 % celkové produkce), což vzhledem k všeobecně panující představě o prosycenosti meziválečného filmu sentimentálními milostnými příběhy je číslo dost nízké.

Hustota výskytu těchto filmů je přitom velmi nerovnoměrná a opisuje výraznou vývojovou křivku. Zatímco po celá dvacátá léta a také během první poloviny třicátých let šlo spíše o jednotlivé tituly, oživující a doplňující žánrové spektrum celkové nabídky lidových filmů, od poloviny třicátých let se tyto občasná výlety do oblasti „červené knihovny“ proměňují v masivní nástup uvedeného žánru na plátna kin: jestliže v letech 1930 – 1935 nalezneme v soudobé filmografii pouhé tři čtyři tituly, jež bychom mohli ke sledovanému žánru přiřadit – a to ještě s jistou licencí – pak v letech 1936 – 1939 je to kolem patnácti titulů.

Souvisí to jistě i s vývojem v literární oblasti. V průběhu dvacátých let se „červená knihovna“ jako vyhraněný žánr teprve za pomoci cizích vzorů konstituovala – časopisy a edice pro ni klíčové vznikají většinou kolem roku 1925. Kolem roku 1930 se pak ustalují její žánrová schémata a začíná být ve své standardizované podobě produkována masověji – tehdy také začínají publikovat nejtypičtější autorky české „červené knihovny“ (Blažková, Radoměrská, Fújerová). Skutečný boom však nastává až v polovině třicátých let (např. klasický titul Světlo jeho očí Maryny Radoměrské je z roku 1935). Trh je „červenou knihovnou“ zaplaven, stává se žánrem, jehož pravidla vstupují do obecného povědomí. Film citlivě reaguje na vzniklou situaci a v podstatě kopíruje vývoj v oblasti populární četby.

V souvislosti s naznačeným vývojem dochází také k postupné, leč výrazné proměně filmem preferovaných typů a autorů „červené knihovny“. Ve dvacátých letech se realizátoři lidových filmů obraceli především k dívčí, studentské variantě „červené knihovny“, jistě i z toho prostého důvodu, že ta tehdy v domácí produkci, prezentované na stránkách ženských časopisů, stále ještě převažovala. Šlo zejména o dva dobově velmi populární autory: Viléma Neubauera (*Sextánka*, 1927; *Filosofka Mája*, 1928; *Hanka a Jindra*, 1929) a Josefa Rodena (*Irčin románek*, 1921; *Irča v hnízdečku*, 1926), přičemž zfilmová-

ní následovalo většinou bezprostředně po otištění literární předlohy (s výjimkou Irčina románku, který je již z roku 1917). Film se obrátil i k zakladatelskému titulu českého dívčího románu – k *Svéhlavičce* Elišky Krásnohorské (1926). K dívčí větvi „červené knihovny“ by bylo možno volně přiřadit také *Jindru* z pera Ivana Klicpery (byla ve dvacátých letech zfilmována dokonce dvakrát – 1919 a 1924). Uvedený román ovšem není „červenou knihovnou“ v pravém slova smyslu: je totiž daleko starší než všechny ostatní zmíněné literární předlohy, přičemž v době jeho vzniku (první vydání 1876) ještě nebylo území umělecké literatury a konzumní četby přesně rozhraničeno. Nicméně v procesu reálného čtenářského fungování se uvedený rozdíl stíral, takže v době, kdy si jí povšiml český film, byla Jindra vnímána a konzumována jako standardní dívčí román, přestože její původní určení bylo poněkud jiné.⁶⁾ Dvojitý návrat k Jindře tedy jen potvrzuje dobovou oblibu dívčí varianty „červené knihovny“.

Ženská větev „červené knihovny“ byla ve filmu dvacátých let zastoupena zejména tituly podle románů Bohumila Zahradníka-Brodského (*Čarované oči*, 1923; *Děvče z hor*, 1924; *Dům ztraceného štěstí*, 1927; *Životem vedla je láska*, 1928) a Quida Marii Vyskočila (*Kozlonoh*, 1918; *Karnevalový pastel*, 1921; *Vyznavači slunce*, 1925). Šlo tedy o výše zmíněný „salónní“ typ „červené knihovny“, byť Vyskočilovy práce k ní můžeme přičlenit jen zčásti – spíše jsou produktem autorova eklektického okouzlení přebujelým secesním stylem. Konzumní větev „červené knihovny“ byla v českém prostředí v té době ještě v plenkách, není proto divu, že je ve filmu dvacátých let zastoupena pouze jediným titulem – románem Marie Kyzlinkové (film *Z lásky*, 1928), jedné z prvních českých autorek, jejíž práce mohli pořadatelé Červené knihovny postavit po bok německým vzorům tohoto typu ženské četby.

S nástupem zvukového filmu titulů inspirovaných „červenou knihovnou“ zřetelně ubylo. Za celou první polovinu třicátých let se setkáme jen se dvěma případy přímé návaznosti na tento literární žánr – a v obou z nich jde podle všeho o doznívání preferencí, příznačných pro léta dvacátá. Zvukový film se jednak znovu vrací ke Klicperově Jindře (pod názvem *Jindra, hraběnka Ostrovínová*, 1933), jednak završuje sérii filmů podle románků Viléma Neubauera, tentokrát ovšem nikoli ze studentského, nýbrž z dobově oblíbeného trampského prostředí (*Osada mladých snů*, 1931).⁷⁾ K těmto dvěma případům návaznosti na zamilovanou četbu bychom snad mohli volně přiřadit také film *Šenkýřka „U divoké krásy“* (1932) podle literární předlohy Josefa Skružného, autora, jehož si meziválečný film obzvláště oblíbil.⁸⁾ Šlo ovšem o divadelní hru a je tedy sporné, do jaké míry je tu možné hovořit o „červené knihovně“, jež je žánrem povýtce pozaic-

6) Bylo to dáno jistě i tím, že v sobě obsahovala (být poněkud zastřené) základní kompoziční model dívčího románu – obraz hrdinčina pozvolného zrání, stejně jako další momenty, pro pozdější podobu žánru typické: jde zejména o motiv lásky k učiteli, jenž je dívce zároveň duchovním vůdcem, ale i o hrdinčinu svěhlavost, nepoddajnost – v tomto smyslu je Jindra rodnou sestrou Svěhlavičky (jen těžko však lze z toho faktu vyvodit přímý vliv Klicperův na Krásnohorskou, neboť autorka Svěhlavičky se v charakteristice hlavní postavy striktně přidržela německé předlohy – jde tedy spíše o shodný středoevropský model typické postavy dívčí četby).

7) Ve stejné době byl např. uváděn také německý film z produkce Ufy *Ráj trampů*.

8) Blíže o tom: Luboš B a r t o š e k, *Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu)*. In: *Film a literatura*. Filmový sborník historický 1, Praha 1988, s. 9 – 32.

kým. Nicméně typologie postav a charakter zápletek mají s prózami „červené knihovny“ mnoho společného, byť jsou tu uzpůsobeny potřebám konverzační veselohry. Specifickým případem je pak film *Kantor Ideál* (1932), jehož literární předloha z pera Adély Červené (pseudonym Ferdinanda Tomka) rozhodně „červenou knihovnou“ nebyla, nicméně scénář, jenž se volně přidržel několika motivů Tomkova humoristického románu, byl vypracován zcela v intencích „červené knihovny“. Jde přitom opět o její dívčí, studentskou variantu, což svědčí o její přetrvávající oblibě i v první polovině třicátých let.

V letech 1934 a 1935 ustaly dosavadní nevýrazné kontakty filmu s literární „červenou knihovnou“ nadobro: nevznikl jediný titul, jež bychom mohli do sledované kategorie zařadit. V roce 1936 však nastal prudký obrat: do kin bylo uvedeno hned pět filmů podle typických předloh „červené knihovny“. Následující tři léta trval uvedený nápor s nezměněnou intenzitou: rok 1937 přináší čtyři tituly, rok 1938 dokonce šest titulů, rok 1939 tři tituly.

Podívejme se na nyní na tento vpád „červené knihovny“ do filmu z hlediska typologie žánru. I nadále se těšila stabilní oblibě filmových producentů dívčí větve „červené knihovny“. Jde o jev pozoruhodný, uvážíme-li, že v publiku kin tehdy ještě převažovaly dospělé ženy nad dívkami v pubertě, jimž byl tento žánr četby určen především. Příčina preferencí tohoto typu „červené knihovny“ tkvěla zřejmě jinde než v sociologických důvodech a vyplývala podle všeho z charakteru meziválečného filmu, jemuž dívčí, zejména studentská varianta „červené knihovny“ vyhovovala lépe než její verze „dospělá“ (blíže k tomu v dalším výkladu). Na filmovém plátně se opět ocitly dva klíčové hity studentského románu: Neubauerova *Sextánka* (1936) a *Irčin románek* Josefa Rodena (1936). Záliba filmařů v uvedených titulech nebyla asi nijak náhodná. Zřejmě pouze kopírovala nebývalou oblibu obou próz, jež opakovaně vycházely v reedicích (jev pro populární literaturu, pídící se neustále po nových přiběžích – byť vyprávěných ustáleným způsobem – poněkud atypický).⁹⁾ Kupodivu jen jednou se film obrátil k další klíčové autorce studentského románu třicátých let – Jaromíře Hüttlové (*Ideál septimy*, 1938), a to možná hlavně kvůli dobově aktuálnímu motivu civilní obrany, jenž byl do příběhu vpleten.

Vedle studentské verze dívčího románu, jež už měla v českém filmu své zažitě místo,

9) Obliba obou románků byla opravdu mimořádná. První vydání Irčina románu (jenž byl v podstatě autorovým literárním debutem) bylo za dva měsíce rozebráno a pohotovými nakladateli okamžitě přispěchal s vydáním dalším. Ale nedosti na tom. Ještě v téže roce musel být trh nasycen vydáním třetím, v dalších dvou letech se objevilo vydání čtvrté a páté, a poté byla zhruba ve dvouletých odstupech realizována další tři vydání (poslední z nich z roku 1927 bylo reakcí na existenci filmu, jenž nepochybně znamenal i oživení popularity jeho literární předlohy – v knize bylo také místo ilustrací užito fotografií z filmu, a to včetně přebalu, na němž portrét Susanne Marville nahradil tradiční barbotiskový obrázek). Obdobného ohlasu se dostalo i dalším dvěma pokračováními cyklu. Irča v penzionátě vyšla během devíti let pětkrát (naposledy v roce 1927 rovněž s fotografiemi z filmu) a Irča a Lexa se ve stejné době dočkal rovněž pět vydání (poslední z nich z roku 1927 bylo také opatřeno filmovými fotografiemi). Poslední dva díly však už srovnatelné popularity nedocílily. Irča v hnízdečku vyšla pouze jednou a Irčino tajemství dvakrát. Důvodem tohoto prudkého poklesu zájmu byla zřejmě nejenom momentální nasycenost trhu Rodenovými knihami (kterou si autor ani nakladatel zřejmě dostatečně neuvědomili), ale také vzrůstající konkurence. Neubauerova *Sextánka* rovněž docílila rekordního počtu reedic – do roku 1940 byla vydána sedmkrát, a to u různých nakladatelů. Žádný jiný Neubauerův román se této popularity nedočkal.

ovšem došlo k poněkud překvapující aktualizaci jiného, geneticky daleko staršího modelu dívčí větve „červené knihovny“. Mám na mysli rozsáhlý třídílný román Růžena Utěšilové *Lízin let do nebe*, vyprávějící o chudém osiřelém děvčátku, které vlastní píli a souhrou šťastných okolností nakonec dojde štěstí (filmy *Líza Irovská*, 1937; *Lízino štěstí*, 1938 – 1939). Utěšilová tu aktualizovala sociálně laděný fabulační model dívčího románku, typický pro dívčí četbu 19. století (prototypem tu byl *Sirotek lowoodský* Charlotty Brontëové, jenž se stal východiskem řady obdobně laděných knih)¹⁰⁾ a v soudobé produkci se vyskytující už jen výjimečně. Namísto moderního středoškolského ústavu se tu také setkáme s poněkud anachronickým prostředím klášterního penzionátu pro dívky z lepších rodin. Přes svou typovou archaičnost měly oba filmy o Líze u publika i kritiky dost výrazný úspěch – zřejmě i proto, že byly vnímány jako příjemné vybočení ze stereotypu studentských románků o rozverných středoškolačkách škádlících své přitažlivé profesory. O únavě z tohoto neustále omílaného schématu svědčí ostatně i kritikův povzdech na okraj recenze německého filmu *Román oktávánky*: „Zamilovaných příběhů sextánek až oktávánek, které vzplanou láskou k profesorovi, již bylo až moc.“¹¹⁾ Divácký úspěch podnítil realizační tým k tomu, aby se stejným hereckým obsazením natočil ještě jeden obdobný film – tentokrát o sirotku Madle se zlatem v hrdle (*Madla zpívá Evropě*, 1940). Literární předloha filmu – stejnojmenný dívčí románek Jana Weniga – měla ovšem s prózou Utěšilové málo společného, snad jen shodný motiv osiřelého děvčete. Vzdor tomu ovšem Wenigova próza nerozvíjí model „sirotka lowoodského“, nýbrž přiklání se k dobově velmi oblíbenému příběhu o profesionálním vzestupu nadané dívčí hrdinky – sleduje tedy jiný typ dívčího románku než Utěšilová.

Zmíněných šest filmů, patřících k dívčí variantě „červené knihovny“, ovšem netvořilo podstatu vpádu tohoto žánru do českého filmu, uskutečněného v druhé polovině třicátých let. Ten byl dán něčím jiným – masivním nástupem příběhů převzatých ze ženských týdeníků a edic, čili oně nefalšované, žánrově vyhraněné Červené knihovny. Během tří let bylo do kin uvedeno jedenáct titulů tohoto charakteru. Výběr autorek byl zřejmě do jisté míry náhodný (neboť mít přehled o všech prózách, jež prošly Hvězdou či Pražankou, bylo časově náročné) a vstupovaly do něho nepochybně i různé praktické zřetele. Nicméně podivuhodně koresponduje s tehdejšími (a vlastně i dnešními) preferencemi čtenářek „červené knihovny“. Nejvíce filmů vzniklo podle románů české klasiky tohoto žánru Maryny Radoměrské (*Světlo jeho očí*, 1936; *Srdce v soumraku*, 1936; *Krb bez ohně*, 1937; *Žena pod křížem*, 1937; *Bláhové děvče*, 1938). Po jednom titulu si na své filmové konto připsaly další oblíbené a žánrově vyhraněné autorky Červené knihovny: Marie Blažková (*Manželství na úvěr*, 1936), Olga Fújerová (*Žena na rozcestí*, 1937), Lída Merlířová (*Zlatý člověk*, 1939) a Růžena Utěšilová, jež vedle

10) Mimoto se tu obtiskl také vliv populární ruské autorky Lýdie A. Čarské, jejíž příběhy plné divoké romantiky a exaltované citovosti patřily od přelomu století až do roku 1945 k nejvydávanějším titulům dívčí četby. O inspiraci Čarskou svědčí ruská podoba hrdinčina jména (připomínající oblíbené postavy Lídu Vlasovskou či Lydii Voronskou). Rovněž prostředí klášterního penzionátu je tu zobrazeno po způsobu této autorky.

11) O. K.: *Román oktávánky*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, 2. pol., s. 59.

příběhů o Líze psala také romány pro ženy (*Druhé mládí*, 1938). K nim je pak možno přiřadit další dva filmy podle literárních předloh méně známých autorek: Marie Doležalové (*Osmnáctiletá*, 1939) a Marie Křížové (*V pokušení*, 1938).

Všechny tyto filmy (a pochopitelně i jejich literární předlohy) se zabývají problémy zralých žen, vesměs manželek a matek, sužovaných buď mužovou nevěrou, nebo existenčními problémy, či komplikovanými vztahy s dětmi, anebo vším tím dohromady. Láska, která většinou náhle a bez ohlášení vstoupí do jejich nelehkého života, jim jejich problémy většinou ještě prohloubí, nakonec se však všechno šťastně vyřeší: odměnou za houževnatost, s níž čelily osudu, se hrdinkám stává náruč jejich vyvoleného. Z nastíněného okruhu nejfrekventovanějších námětů vyplývá, že se tyto tituly často blížily žánru psychologického filmu, tvoříce vlastně jeho zjednodušenou, konzumní variantu (tak tomu ostatně bylo také v rovině literární).

Vpád „červené knihovny“ do českého filmu trval ovšem pouhé tři roky. Takřka zároveň s počátkem okupace dochází k prudkému odklonu od žánru preferovaného tak výrazně v předcházejících letech. Labutí písní filmové expanze „červené knihovny“ se stal již zmíněný film *Madla zpívá Evropě* (1940), u něhož ovšem oproti literární předloze došlo k výraznému žánrovému posunu od dívčího románku k hudební veselohře.¹²⁾ I to svědčí o tom, že éra filmů inspirovaných „červenou knihovnou“, byla s příchodem nacistických vojsk ukončena. Souviselo to bezpochyby se zvýrazněnou péčí o kvalitu českého filmu, jejíž projevy sice postupně narůstaly po celá třicátá léta, ve změněné historické situaci však nabýly závažného vlasteneckého a protiokupačního smyslu. Zjevná návaznost na ryze oddechový žánr populární četby byla pochopitelně se snahami o demonstraci vyspělosti české filmové kultury v příkrém rozporu. Filmy, jež se přece jen octly v námětovém teritoriu tradičně obhospodařovaném „červenou knihovnou“ (a tomu se jen těžko dalo zcela vyhnout s ohledem na přetrvávající orientaci většiny filmové produkce na masového diváka), proto zřetelně dávaly najevo odstup od zažitých konvencí tohoto žánru. Typickým příkladem je film *Prstýnek* (1944), jenž se v tomto směru mohl inspirovat už svou literární předlohou z pera Ivana Olbrachta, vědomě si pohrávajícího v povídce, určené původně pro čtenáře sociálně demokratického tisku, se schématy kalendářové četby. O tom, jak intenzivní byla dobová potřeba demonstrovat odstup od konvenčních příběhových modelů, svědčí informativní stať o natáčení *Prstýnku*, otiště-

12) K žánrovému posunu došlo především v důsledku vypuštění některých epizod Wenigova románku. Šlo zejména o scénu Madlina čekání na Klánu v zaparkovaném autě, z něhož vyleze oknem, protože neví, jak se otevírají dveře, dále bylo vypuštěno líčení její první okouzlené návštěvy Národního divadla a konečně její pouť po pražských módních salónech, během níž se z okrojované copaté dívčiny stane mladá dáma v drahém kostýmu a s naondulovanými vlasy (tato epizoda se sice ve filmu ocitla, ale ve velmi zredukované podobě). Důsledek je zřejmý: ve filmu byla podstatně okleštěna tematická linie Madlina seznamování s životem v moderním velkoměstě.

Na druhé straně došlo ve filmu ke zbytnění hudebních vystoupení Klánova souboru, o nichž se sice v knize na mnoha místech mluví, jež tu však pochopitelně nezabírají tolik prostoru jako ve filmu. V souvislosti s tím vzrostla ve filmu také úloha dětského kolektivu, jenž tu už není jen zajímavým komparesem jako u Weniga, nýbrž důležitým spoluhráčem. Připočteme-li k tomu výše zmíněnou redukci epizod přímo spjatých s Madlou, dojdeme k závěru, že film je spíše líčením života v atypické Klánově komunitě než příběhem Madliny cesty za štěstím – z dívčího románku se stal hudební film.

ná v časopise Kinorevue. Svou charakteristiku chystaného díla totiž začíná právě zdůrazněním uvedeného odstupu.¹³⁾

Tento manifestovaný odstup od schémat „červené knihovny“ vyvrcholil v poúnorovém období filmem *Pytláková schovanka* (1949). Dobromyslný úsměv nad žánrovými konvencemi tu ovšem v závěru přerůstá v ostrý výsměch, jehož motivace už má, vedle obecně kulturních zřetelů, zřetelné ideologizující zabarvení. V závěrečné promluvě hereckého protagonisty filmu o právě zparodovaném žánru jako nástroji „ohlupování“ lidového diváka se hlásí ke slovu zjednodušená představa o „umění pro všechny“, stejně hodnotným jako sdělném, představa, jež v té době cele ovládla kulturní teorii i praxi. Je pochopitelné, že v takovémto konceptu kultury nebylo pro konzumně pojaté žánry místo. Dvojnásob to pak platilo právě pro „červenou knihovnu“, chápanou v novém společenském klimatu jako typický relikt buržoazní společnosti, a proto z nově vznikající literatury a filmu takřka bezesbýtku vymýcenou.

Zrekapitulujme nyní naznačený vývojový proces: Meziválečný film zdaleka neobsáhl celou šíři žánru zamilovaného románu, jak jsme se jí pokusili nastínit v úvodní kapitole. Ve dvacátých letech preferoval typ dívčího románu, a to zejména ze středoškolského prostředí, v druhé polovině třicátých let pak romány z okruhu Červené knihovny a časopisů vízících se k ní. Stranou jeho pozornosti zůstaly zejména ony košatější, „literárnější“ varianty zamilovaných příběhů, ať už salónního, psychologizujícího, či vesnického typu. Výjimku tvoří pouze práce Bohumila Zahradníka-Brodského, k nimž se však už zvukový film nevrátil. Ještě překvapivější je fakt, že zcela stranou pozornosti filmařů zůstala Vlasta Javořícká, jež v dobovém povědomí fungovala jako nejtýpističtější představitelka sentimentálního „braku“. Bylo to dáno zřejmě tím, že filmaři čerpali náměty především z časopisů jako byla Pražanka či Hvězda a knižně vydávanou produkci asi příliš nesledovali. Tak se stalo, že autoři, kteří v těchto časopisech nefigurovali (což byl i případ Javořícké, jež publikovala výhradně v katolických vydavatelstvích), ušli jejich pozornosti, byť byli mnohdy ještě populárnější. O klíčové úloze, jakou v tomto směru hrály zmíněné časopisy, svědčí skutečnost, že filmoví recenzenti při charakteristice literárních předloh posuzovaných titulů vůbec nehovoří o Červené knihovně (jejíž existenci možná ani nezaregistrovali), nýbrž označují tyto romány vesměs jako „literaturu z ženských týdeníků“. Svědčí to o zásadním vlivu zmíněných časopisů na produkci v oblasti

13) „Dnes se již našťástí nefilmují náměty, které končily zasnoubením několika mileneckých párů, které se v závěru filmu líbaly, schovávající se třeba cudně za rozloženou nedělní Národní politiku. Takzvaný šťastný konec, který je obyčejně vyjadřován závěrečným polibkem, není již u režisérů ani diváků v oblibě.

Takovým filmem bez běžného ‚happyendu‘ je i nový Nationalfilm ‚Prstýnek‘. Vážíme si Martina Friče a jeho scenáristů Neubergera a Hlaváče, že z námětu K. Zemana vytěžili vkusný filmový příběh, prostý, milý a zábavný. Ačkoliv se jeho děj odehrává asi v letech 1850 – 1870 a je v něm veseloherní formou konfrontován aristokratický svět se zdravým člověkem venkovským, nekončí film banální mesaliancí hraběte s chudou venkovskou pannou nebo kdysi oblíbeným svedením důvěřivého děvčete zámeckým pánem, které pak, jsouc mnohdy v jiném stavu, skáče podle svého temperamentu a možnosti buď do rybníka, ze skály, nebo pod vlak.“ Milan N o h á č, *Natáčí se nový český film: Prstýnek*. „Kinorevue“ 10, 1943 – 1944, s. 306.

„zamilovaného“ filmu (a také o tom, že označení „červená knihovna“, dnes pocífované jako naprosto samozřejmé, je zřejmě daleko pozdějšího data).

Tyto časopisy také aktivitu filmařů bedlivě sledovaly a své čtenářky o ní neprodleně informovaly. Nežřídká zřejmě padlo rozhodnutí o zfilmování určitého titulu již v průběhu jeho časopiseckého otiskování. Např. časopis Hvězda, v němž v roce 1936 vycházel román Marie Blažkové *Spodní tóny*, oznamoval již od jeho jedenáctého pokračování, že dílo bude zfilmováno pod názvem *Manželství na úvěr*.¹⁴⁾ Podobně obrovský čtenářský zájem, jenž provázal časopisecké otiskování románu *Maryny Radoměrské Světlo jeho očí*, vedl (alespoň podle slov redakce Hvězdy) k tomu, že se o něj okamžitě začali zajímat filmoví producenti.¹⁵⁾

O vzájemné provázanosti komerčního filmu a populární četby svědčí i soutěže, které ženské týdeníky vymýšlely pro své čtenářky ve spolupráci s producenty vznikajících filmů. Jedna z nich se týkala již zmíněného filmu *Manželství na úvěr*. V časopise Hvězda bylo postupně publikováno deset siluet herců a hereček, jimž byly ve filmu svěřeny hlavní role, a čtenářky měly poznat, o koho se jedná. Vyhlášovatelé soutěže přitom nenápadně upozorňovali, že „nahlédnutí do seznamu herců filmu *Manželství na úvěr* v místních biografech je dovoleno“.¹⁶⁾ Smysl soutěže, dotované poměrně hodnotnými cenami, byl jasný: měla probudit zvědavost čtenářek Hvězdy a přivést je do hledišť kin. O rok dříve pak Hvězda dokonce uspořádala mezi svými čtenářkami konkurs na obsazení jedné z hlavních rolí ve filmu *Světlo jeho očí*.¹⁷⁾ Ze soutěže vyšla vítězně Lola Janečková, jež

14) Film byl uveden v témže roce, knižní vydání románu bylo realizováno až v roce 1939. Ovšem bez ohledu na to již v roce 1936 vyšla tiskem divadelní dramatizace tohoto románu. To byla praxe u titulů, jež u čtenářek týdeníků „zabraly“, celkem běžná. Vznik této konkrétní divadelní adaptace však nebyl pouze reakcí na úspěch románu mezi čtenářkami Hvězdy, nýbrž nesl se zjevně také na vlně popularity vzniknuvšího filmu. Dramatizace totiž nevyšla s původním titulem *Spodní tóny*, ale pod filmovým názvem *Manželství na úvěr*. Jak vidno, mezi beletrii v obrázkových týdenících, nabídkou soudobého filmu a repertoárem lidových (zejména ochotnických) divadelních scén, existoval skutečně vysoký stupeň vzájemného propojení. Všechna tato média pak společným působením utvářela fenomén soudobé masové kultury a utvrzovala její výrazové stereotypy.

15) „Psátí statistickým našich odběratelek o románu *Světlo jeho očí* je jako nosití dříví do lesa. Je to zbytečné. Všichni dobře víte, že je to jeden z našich nejuspěšnějších románů, který je týden od týdne očekávan s takovým napětím a s takovou nedočkavostí, že nám lidé o něm i píší a prosí o prozrazení konce, prosí o potvrzení svých dohadů ‚kde je Světla‘ a dokonce nám nabízejí ‚dary‘, pošleme-li jim rukopis románu k nahlédnutí, jen aby už věděli ‚jak to dopadne‘. Tento zájem o román se přirozeně přenesl i do širší veřejnosti a tu si jej povšimly i filmové kruhy. Několik dnů vyjednávání s autorkou, pak podepsána smlouva a prostřednictvím denního tisku vzletla první raketa. Filmová společnost Dafa-film natočí film *Světlo jeho očí*, podle stejnojmenného románu z Hvězdy.“ „Hvězda“ 10, 1935, č. 8, s. 15.

16) „Hvězda“ 11, 1936, č. 36, s. 6.

17) Na obálce 8. čísla Hvězdy pod obrázkem mladé krasavice stálo: „Co bych za to dala, kdybych se dostala k filmu! Tento povzdech známe skoro u všech mladých dívenek. Chceme jim dnes nabídnout tuto možnost filmovou soutěž, kterou najdete uvnitř listu. Co kdyby právě na Vás, slečno, čekalo štěstí? Vyjděte mu vstříc —“ („Hvězda“ 10, 1935, č. 8, s. 1.) Uvnitř časopisu pak byly vypsány podmínky soutěže: stačilo poslat do redakce kupón otisknutý v tomto čísle, fotografii a dotazník, týkající se zejména věku, váhy a výšky. Ohlas byl obrovský: do redakce přišlo 5 000 přihlášek. Z nich bylo vybráno dvacet finalistek, které absolvovaly v barrandovských ateliérech filmové zkoušky. Z nich porota (složená z Radoměrské, režiséra Špeliny, zástupce filmové kritiky a redakce Hvězdy) vybrala tři dívky, které pak skutečně ve filmu hrály. Redakce Hvězdy průběh soutěže bedlivě sledovala a podrobně o něm své čtenářky informovala.

byla obsazena do role sokyně hlavní hrdinky, přičemž další dvě dívky se ve filmu objevily ve vedlejších úlohách. Z filmařského hlediska byl výsledek pochopitelně víc než problematický. Kritika jízlivě poznamenala, že Janečková sice projevila ve filmu „značný vkus a dostatečnou zámožnost ve svém odívání“, avšak že „její obsazení do druhé dívčí role je výsměchem a urážkou diváka“.¹⁸⁾ Není ovšem pochyb o tom, že uvedená soutěž pomohla naplnit kinosály a přispěla ke komerčnímu úspěchu tohoto filmového titulu.

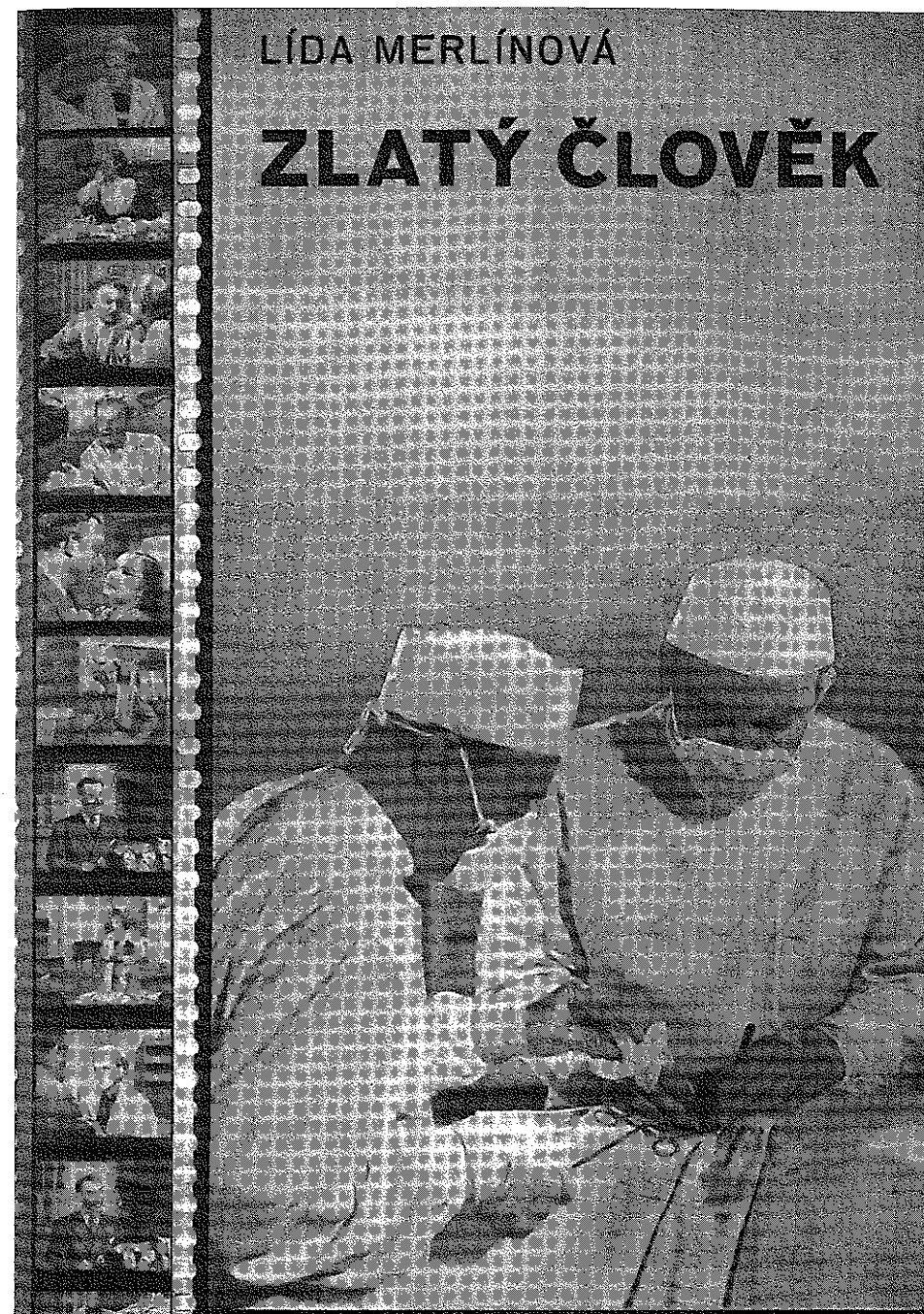
Ženské týdeníky tedy výrazně napomáhaly utvářet diváckou obec budoucího filmu, jehož šance se zvyšovaly tehdy, pakliže jeho uvedení následovalo téměř bezprostředně po ukončeném časopiseckém otiskování románu (jistě i proto producenti tak spěchali s rozhodováním). Zkrátka přitom ovšem nepřišli ani výrobci populární četby. Zfilmování konkrétní prózy znamenalo výrazně lepší odbyt pro její knižní vydání (jev, který ostatně platí dodnes). Film dodal své literární předloze patřičný lesk a nakladatelé toho hojně využívali, včetně toho, že místo obligátních ilustrací doprovodili text fotografiemi z filmu.

3. Kritické hlasy

Je nepochybné, že film se k „červené knihovně“ obracel především z komerčních důvodů: návaznost na oblíbenou literární předlohu měla přivést do kina čtenářky ženských týdeníků, které představovaly, díky masovému rozšíření těchto periodik, obrovskou potenciální diváckou základnu. Mimoto následování jistých příběhových konvencí, s úspěchem vyzkoušených v literární oblasti, slibovalo zaručený divácký ohlas.

Filmová kritika nebyla pochopitelně těmito kalkulacemi filmových producentů nijak nadšena, její výhrady však vesměs v ostrou zásadní kritiku nepřerůstaly. Rozhodně byla vůči vznikající konzumní produkci daleko smířlivější než soudobá kritika literární, jež spolu s knihovníky, pedagogy a osvětovými pracovníky po celé meziválečné období neúnavně (a pochopitelně neúspěšně) pranýřovala masovou produkci populární četby i její oblibu v nejšířších čtenářských vrstvách. Bylo to dáno jistě hlavně tím, že film vznikl původně jako lidová zábava a k povědomí o možných uměleckých účincích se teprve složitě propracovával. Literatura jako plně rozvinutý umělecký druh se nalézala ve zcela jiné vývojové situaci. Hodnotná a konzumní produkce tu byly co do kvantity zhruba v rovnováze, sice křehké, nicméně neustále obnovované, zatímco ve filmu zjevně převládaly komerční zřetele, jistě i proto, že výrobní náklady tu byly na rozdíl od nakladatelského podnikání nesrovnatelně vyšší. Dále – v soudobé literatuře, která za sebou měla mnohaletý vývoj, byl pól tvůrčího experimentu striktně odlišen od pólu relaxační četby. Byla sice mezi nimi řada mezistupňů, jež obušovaly ostří této polarizace, ale nemohlo dojít, zjednodušeně řečeno, k záměně Vančury za autora rodokapsů, a to ani čtenářem zcela nepoučeným. U meziválečného filmu však nebyl uvedený rozestup mezi uměním a komercí zdaleka tak zřetelný, rozdíl mezi konvencí a experimentem se tu teprve začínal vyhraňovat.

18) B. R. [Bedřich Rádl], *Světlo jeho očí*. „Kinorevue“ 2, 1935 – 1936, 2. pol., s. 76.



Příklad běžné nakladatelské praxe: vydávané tituly bývaly často vyzdobeny fotografiemi z filmových verzí.

Filmová kritika proto přistupovala ke komerčnímu zaměření většiny vznikajících filmů jako ke statu quo, jež není s to změnit, a proto jí nezbyvá, než jej akceptovat. Tato smířenost s existujícím stavem je patrná i ze způsobu, jakým recenzenti filmů vzniknuvších podle „červené knihovny“, komentovali volbu literární předlohy. Byli si pochopitelně vědomi, že se jedná o autory a díla z oblasti populární četby, a nijak tento fakt nezastráhal. Většinou však uvedené konstatování nedoprovázeli invektivami na adresu této četby, nekritizovali realizátory filmu za to, že si nezvolili předlohy hodnotnější. Výstižně vyjádřil převládající postoj soudobé filmové kritiky recenzent filmu *Manželství na úvěr*: „Režisér O. Kmínek vybral si k zfilmování román z ‚Hvězdy‘ jako jiní před ním (jak vidíme i po něm), neboť je to u nás v Evropě jako v Americe nepsaný zákon, že romány v týdencích mají velký počet čtenářů a případně i pak diváků v kinu. Tento fakt je již něco, co nesouvisí s technickou formou filmu a jeho realizací. Je to kulturní záležitost značně ožehavá, která dráždí sensibilitu diváka, pokud sám tyto romány a povídky rád nečte. Film jich využívá spíše proto, aby nezahálela sedadla v kinech než pro umělecké satisfakce, a jsou na omylu výrobce i režisér a všichni zúčastnění na něm, očekávají-li mimo zisku vavřínový věnec a všeobecné potěšení z této události.“¹⁹⁾ Recenzent dále připomíná režisérův výrok („Já se nezabýval uměleckými aspiracemi, chtěl jsem to ale udělat technicky dobře.“) a v souvislosti s tím apeluje na výrobce konzumních filmů: „Tedy, prosíme, dělejte to dobře.“ Věren zvolenému zornému úhlu posuzuje recenzent zmíněný film takřka výhradně z hlediska zvládnutí filmařského řemesla (všimá si zejména podílu interiérů a exteriérů, úrovně kamery a způsobu vedení herců).

Uvedené volání po profesionálně zdatném komerčním filmu bez větších uměleckých ambicí nebylo rozhodně výjimkou. Obdobný názor vyjádřil na okraj recenze filmu *V poklušení* i Bedřich Rádl. Ten dokonce v roce 1938 vidí již jisté výsledky tohoto procesu: „Stalo se u nás už zvykem, že bývá vnější stránka filmu ve velikém rozporu s jeho hodnotami vnitřními: bezcenným filmovým námětům dostává se zpravidla zpracování, jakého by si zasloužily filmy hodnotné, ideové a obsahové náplně. [...] Díky této technické úrovni lze často přihlížeti s velkým zájmem i filmům, jež si toho pro svůj mělký obsah nezasluhují. Je to potěšitelné, i když to je snad z estetické stránky pochybené: význační filmoví teoretici nás učili tomu, že technická stránka filmu musí odpovídati jeho stránce obsahové a že tuctový námět musí mít i tuctové provedení.“²⁰⁾ Recenzent pak bez ohledu na zmíněnou „estetickou pochybenost“ svého stanoviska vyjadřuje potěšení nad vysokým filmařským standardem posuzovaného filmu. Úroveň literární předlohy, vybavené podle něho „všemi znaky laciné literatury“ přitom ve svém hodnocení ponechává zcela stranou, neboť ji evidentně nepovažuje za problém, jež by měla filmová kritika řešit.

Uvedená tolerantnost filmové kritiky vůči „pokleslosti“ literárních předloh měla ovšem své meze. Čas od času se ozval z řad filmových kritiků, většinou jako reakce na některý konkrétní film, ostrý protest proti inspiraci literaturou z ženských týdeníků a nesmlouvavý požadavek námětového zkvalitnění českého filmu: „Když se mezi našimi výrobci rozneslo, že společnost Dafafilm vydělala na filmu ‚Světlo jeho očí‘ několik set tisíc Kč, nastala jedinečná honička za magacinovými románky, která se hodně podobala vpádu

19) Z. M., *Manželství na úvěr*. „Filmová politika“ 3, 1936, č. 26, s. 3.

20) B. R. [Bedřich Rádl], *Nové filmy*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 414.

zlatokopů do Aljašky,“ psal na okraj premiéry filmu *Krb bez ohně* Quido Kujal v článku příznačně nazvaném *Úroveň českého filmu v roce 1937* a s ironickým zadostiučiněním pokračoval: „A nyní přichází rozčarování. Naštěstí velmi brzy! Nemilým překvapením pro zlatokopy je film ‚Krb bez ohně‘. Byl-li magacinový film ‚Světlo jeho očí‘ se svou ‚jedinečnou‘ hereckou a režisérskou úrovní považován jen za jakési extempore a ušel-li jaksi pozornosti širší veřejnosti, stal se film ‚Krb bez ohně‘ již středem pozornosti. Ne však ve smyslu návštěvy, nýbrž kritiky. Pokladna není obležena a návštěvnictvo tvoří jen jistá třída. Honička za magacinovým zlatem asi velmi rychle opadne.“²¹⁾

Kritik pak přechází do bojovného až výhrůžného tónu vůči pragmatickým filmovým producentům: „Všemi přáteli českého filmu by bylo jistě přijato s velkým povděkem a zadostiučiněním, kdyby firma, která nás takovými filmy oblažuje, raději nic nenatáčela. O takovou výrobu nestojíme. Chtějí-li pánové vydělávati na českém filmu touto úrovní peníze, mohou být ujištěni, že to lehce nepůjde a že narazí na tuhý odpor těch, kterým leží budoucnost českého filmu na srdci. Nenecháme chátrat český film jen proto, aby se ‚obchodně‘ vyplácel.“

Míra shovívavosti vůči uváděným „magazinovým“ filmům ovšem nijak nesouvisela s úrovní zvolené literární předlohy. Nebylo výjimkou, že jeden film natočený podle jisté autorky byl kritikou přijat vlídně (pochopitelně s vědomím, že jde o titul komerčního charakteru), přičemž další film vycházející z jiné práce téže autorky se setkal s prudkým odmítnutím, a to nezdědkou z pera stejného kritika. Svědčí to o tom, že postoj kritiků nevyplýval z úrovně literární předlohy, ale především z technické kvality posuzovaného filmu. Z kritik lze vyčíst, že recenzenty nejvíce iritoval ne sám fakt „magazinovosti“ námětu, ale zásadní prohřešky proti filmařskému řemeslu. Např. Bedřich Rádl ve svém posudku, týkajícím se filmu *Světlo jeho očí*, shovívavě mávl rukou nad charakterem literární předlohy („Rozebíráte literární hodnotu ‚populárního‘ románu Maryny Radoměrské, uveřejňovaného před krátkým časem v ženské ‚Hvězdy‘, bylo by opravdu mařením místa a času“), avšak rozhorleně se rozepsal o diletantismu režiséra Václava Kubásky: „Postavil toto scenario na nohy způsobem, který připomíná filmové začátky svou primitivní neumělostí, opakuje do omrzení stále týž záběr schodiště, opomíjeje nebo neznaje možností kamery a sestříhu a nejevě ani nejmenšího zájmu ani o dostatečné osvětlení obrazu.“²²⁾ V pozadí uvedených výtek se tedy zřetelně rýsuje představa „technicky dokonalého kýče“, vyjádřená explicitně týž kritikem při posouzení amerického filmu *Královna ledu* se Sonjou Henie: „Je to jen obvyklý revuální kýč, ve kterém však budete znovu a znovu zaujati dobrou úrovní mnoha artistických vložek a vtipným americkým humorem a dobrou úrovní všech hereckých výkonů. Tedy kýč pro nás dosud nedosažitelný.“²³⁾

Filmoví kritici ostatně často ani příslušnou literární předlohu neznali a usuzovali tedy o jejím charakteru podle řemeslné úrovně zhlédnutého filmu: „Někteří zastánci románů Maryny Radoměrské je obhajují jako dobrou lidovou četbu. Nečetli jsme jich a můžeme proto posuzovati jejich úroveň jen z jejich filmových adaptací,“ doznal bez sebemenších

21) –jal. [Quido E. Kujal], *Úroveň českého filmu v r. 1937*. „Český filmový zpravodaj“ 17, 1937, č. 10, s. 2.

22) B. R. [Bedřich Rádl], *Nové filmy*. „Kinorevue“ 2, 1935 – 1936, 2. pol., s. 76.

23) b. r. [Bedřich Rádl], *Královna ledu*. „Kinorevue“ 3, 1936 – 1937, 2. pol., s. 140.

rozpaků Bedřich Rádl²⁴⁾ a uvedeného pravidla – posuzovat literární předlohu podle zdařilosti filmu – se také striktně přidržel. Proto v kritice diletantsky natočeného *Světla jeho očí* (Rádlův posudek režisérovy práce jsme citovali výše) nazývá romány Radoměrské „nejhorším kalendářním brakem“, avšak v recenzi Binovcova filmu *Bláhové děvče*, natočeného daleko profesionálněji, přiznává Radoměrské jisté fabulační kvality: „Děj tu neochabuje a není nastavován. [...] Radoměrská v tom prostě už umí chodit a její scenáristé rovněž.“²⁵⁾

Zdá se však, že přímočará rovnice zdatný režisér = dobrý film zdaleka neplatila absolutně. O tom, zda z „magazínové“ literární předlohy vznikne titul neurážející vkus vyspělejších diváků, nerozhodovala podle všeho jen dovednost realizátorů filmu. Na výsledku se do značné míry podílel také charakter zvolené literární předlohy. Nemáme přitom vůbec na mysli literární úroveň těchto próz (ta byla zhruba stejná ve všech případech), nýbrž jejich příslušnost k jistým prozaickým typům. Zdařilost filmu totiž patrně záležela také na takových rysech zvolených literárních předloh, jako byla míra jejich dějovosti, podíl postupů příznačných pro psychologickou prózu, vztah mezi sentimentalitou a komikou. Ze zpětného pohledu se ukazuje, že naděje producentů, vkládané v populární románky, jež měly jejich filmům garantovat zaručený úspěch, nebyly zcela opodstatněné. Opomíjely totiž důležitý fakt, že vyjadřovací prostředky literatury a filmu se zdaleka nekryjí a že toto pravidlo platí i pro oblast populární kultury. A ještě jedna skutečnost tu nebyla brána v potaz: totiž to, že vývoj populární četby a komerčního filmu se často ubíral po odlišných cestách a že tudíž v každé oblasti platily poněkud jiné normy a konzumentská očekávání. Že tedy např. tam, kde čtenář očekával sentimentalitu a pochmurné ladění (dané tradičním chápáním literatury – a to jakékoli úrovně – jako „vysokého“ druhu umění), filmový divák, věren převládajícímu pohledu na film jako zdroj zábavy, vyžadoval humor. Následování úspěšných „magazínových“ titulů tedy rozhodně neznamenalo zaručený recept na výrobu kasovního trháku. Naopak, svým mechanickým kopírováním soudobých čtenářských preferencí si realizátoři filmů nejednou zkomplikovali život, paradoxně daleko více, než kdyby se odhodlali k sepsání původního filmového scénáře.

4. Úskalí převodu

Výše naznačené problémy je nejlépe možno ukázat na filmech, vzniklých podle próz Maryny Radoměrské. Zdálo by se, že obliba románů této autorky, stejně jako řemeslná zručnost, s níž byly napsány (a jež byla v našich krajích v tomto žánru spíš výjimkou), je přímo předurčuje k bezproblémovému převedení do filmové podoby. Nicméně se zdá, že pravdou byl pravý opak: snad žádná z literárních předloh z okruhu dívčí a ženské četby nečinila filmařům větší potíže než prózy této české Courths-Mahlerové. Svědčí o tom i fakt, že filmy natočené podle Radoměrské měly zdaleka nejhorší recenze a pravidelně vyvolávaly požadavky kritiků na zkvalitnění konzumní produkce.

24) Bedřich Rádl, *Krb bez ohně*. „Kinorevue“ 3, 1936 – 1937, 2. pol., s. 140.

25) b. r. [Bedřich Rádl], *Bláhové děvče*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 298.

Zásadním problémem byla především bohatá rozvitost dějů typická pro většinu jejích titulů. Ze všech autorek meziválečné „červené knihovny“ to byla právě ona, kdo si nejbravurněji poradil se základním požadavkem tohoto žánru – udivovat čtenářky překvapivým vývojem zápletek. Nespokojovala se přitom s jednou dějovou linií, nýbrž na ústřední dějovou zápletku nabalovala osudy dalších postav, jež s příběhem hlavní dvojice měly často spojitost pouze zprostředkovanou (např. stejným bydlištěm či pracovištěm). Většina z těchto zápletek pak navíc probíhala velmi bouřlivě, nechyběly tu náhlé dějové zvraty a mezní situace – těžká onemocnění, sebevraždy, vydírání. Zručná Radoměrská si s kumulací a protínáním těchto fabulí poradila kupodivu vesměs velmi dobře, tak, že próza byla i přesto přehledná a náhlé dějové zvraty nepůsobily nijak zvlášť vykonstruovaně. I „pouhá“ konzumní próza byla totiž ve třicátých letech již dobře technicky vybavena a měla k dispozici řadu vypravěčských fines, načerpaných vesměs z tzv. velké literatury. Film byl oproti ní ve značné nevýhodě: narativní techniky tu ještě zdaleka nebyly tak rozvinuté jako v literatuře. Takovou míru dějové koncentrace, jakou přinášela Radoměrská, pak film zvládal jen s krajními obtížemi.

Nejzřetelněji se potíže s přebujelou dějovostí Radoměrské obrazily ve filmu *Srdce v soumraku* (Elekta 1936, scénář a režie Vladimír Slavínský), natočeném podle autorčina stejnojmenného románu.²⁶⁾ Jeho nasycenost zápletkami tu je na hranici únosnosti, pakliže ji přímo nepřekračuje. V úhrnu působí uvedený film přímo jako kompendium všemožných otřelých fabulí (počínaje oblíbenou záměnou dětí, přes sebevraždu zastřelením v důsledku fatální zadluženosti, až k příběhu padlého děvčete), z nichž by bylo možno vyrobít ne jeden, ale hned několik filmů. Příběhy se přitom vynořují a ztrácejí, aniž je zcela jasné, který z nich je hlavní. Několikrát se zdá, že se už blíží rozuzlení, objeví se však další komplikace a dění se překotně a chaoticky hrne dál.

Filmaři však nedokázali držet krok s Radoměrskou ani u příběhů daleko méně rozvětvených. Tam, kde spisovatelka byla teprve v polovině fabule, měli už téměř naplněn rozměr celovečerního filmu, a byli proto nuceni zápletku předčasně utnout. Takto jim došel epický dech např. ve filmu *Krb bez ohně* (Dafa 1937, scénář Karel Špelina, Jiří Karmín, režie Karel Špelina).²⁷⁾ V okamžiku, kdy se líně plynoucí děj (nesrovnatelný s bystrým tempem fabulace u Radoměrské) začal konečně dramaticky vyostřovat, jako by scenáristovi došla chuť v příběhu pokračovat: přeskočil dějově nejvypjatější pasáže románu (v nichž mezi dvěma muži, soupeřícími o hlavní hrdinku, dojde dokonce ke rvačce a poranění jednoho z nich) a nahradil je poklidným happy endem, odehrávajícím se ve vlakovém kupé, kde (za pomoci tunelu, včasné se na trati objevivším, a jeho tmy) dojde ke srozumění rozvaděných partnerů. Podobně u dalšího titulu podle Radoměrské *Světlo jeho očí* (Dafa 1936, scénář Jarka Mottl, Karel Melíšek, Karel Špelina,

26) Maryna Radoměrská, *Srdce v soumraku*. *Kalvarie matčina srdce*. Román. Časopisecky ve Hvězdě 1935 – 1936, knižně Praha, V. Zrubecký 1936. O rok později pak vyšla divadelní dramaturgie tohoto románu (*Srdce v soumraku*. Hra o předehře a šesti obrazech. Podle románu M. Radoměrské zdramatizoval Václav Vrána. Praha, A. Neubert 1937).

27) Maryna Radoměrská, *Krb bez ohně*. Praha, V. Zrubecký 1938. Také tento román byl zdramatizován (*Krb bez ohně*. Hra o předehře a třech dějstvích. Podle stejnojmenného románu zdramatizoval F. Cimler. Praha, A. Neubert 1937).

režie Václav Kubásek)²⁸⁾ se film soustředil na první polovinu románu, líčící narůstání milostného vztahu mezi náhle oslepnuvším továrníkovým synem a jeho ošetřovatelkou. Na druhou půli příběhu, rozvíjející motiv opětovného shledání milenců a založené na napětí, zda a kdy pozná uzdravený František svou někdejší lásku, jim pak nezbylo dost prostoru (a snad ani realizačních sil), takže zmíněnou komplementární část zápletky pouze zběžně načrtli a opět celý příběh rychle ukončili šťastným shledáním milenců nad postýlkou jejich dítěte. Tím ovšem z filmu zcela vyvanulo ono zvláštní kouzlo románů Radoměrské, založené na umném nastavování zápletek a na metodě „klamných závěrů“.

Dochází tak k zajímavému paradoxu. To, co bylo v očích čtenářek největší předností meziválečné „červené knihovny“ – totiž její fabulační vynalézavost, její nabitost pohnutým a překvapivým děním, stávalo se zásadní překážkou při jejím zfilmování.

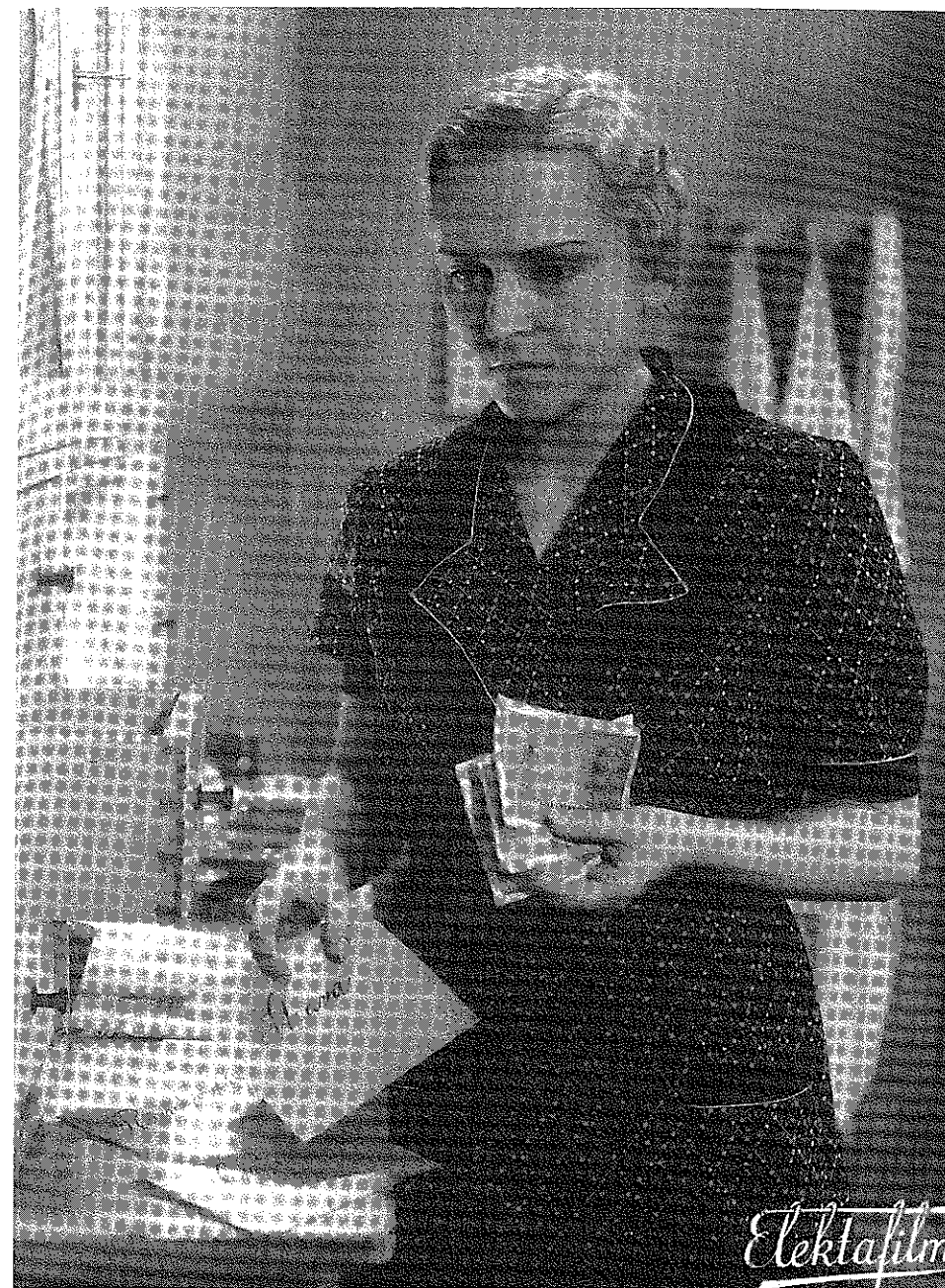
Meziválečná „červená knihovna“ však skýtala pro film ještě jiná úskalí než zmíněnou fabulační přehusťenost, typickou pro Radoměrskou. U jiných autorek totiž docházelo ke zcela opačnému jevu: vnější dějovost se tu minimalizovala a dění se stěhovalo do nitra postav. Souviselo to s celkovým literárním vývojem ve třicátých letech, jenž se obrátil i v oblasti populární četby, zdánlivě k jakýmkoli změnám netečné, avšak ve skutečnosti citlivě reagující na dění ve „velké“ literatuře. Pro třicátá léta, zejména pro jejich druhou polovinu, byla příznačná mohutná renesance psychologické prózy, objevivší se poprvé v období secesního modernismu a později avantgardou zavržené. Nyní už její postupy dávno nepatřily ke tvárným experimentům, a ovládly proto zejména literaturu středního proudu (včetně dobově oblíbeného biografického románu). Z ní se pak rozšířily i do „červené knihovny“, do níž vnesly potřebné oživení. Pro film to však znamenalo další komplikaci.

Jako příklad může posloužit film *Žena na rozcestí* (Elekta 1937, scénář Jarmila Kmínková, režie Oldřich Kmínek). Próza Olgy Fajerové²⁹⁾, podle níž tento film vznikl, je typickým příkladem soudobé psychologizující odrůdy „červené knihovny“. Důraz je tu položen na vnitřní prožitky postav, zejména té ústřední – „ženy na rozcestí“ – opouštěné manželem a ocitající se v těžkých existenčních nesnázích. Celá próza je v podstatě napsána ve vnitřních monologech, dialogů tu najdeme jen minimum. Nadto tu většina událostí není přímo předvedena – čtenář se o jejich průběhu dozvídá ze vzpomínkových rekapitulací jednotlivých postav.

Uvedený typ textu ovšem nebyl nejvhodnějším podkladem pro filmový scénář, jemuž by daleko lépe vyhovovala vnější dějová akce než sondy do nitra postav. Literární metoda introspekce, jen obtížně do filmu převoditelná, by si byla vyžadovala nějakou kompenzaci specificky filmovými vyjadřovacími prostředky, jenže to nebylo možno požadovat

28) Maryna Radoměrská, *Světlo jeho očí*. Román. Časopisecky ve Hvězdě 1934 – 1935, knižně u V. Zrubického 1935. U téhož vydavatele vyšlo v roce 1936 třetí vydání (údaj týkající se druhého vydání se nám nepodařilo zjistit) a v roce 1937 čtvrté vydání. Rovněž se objevila divadelní dramatizace (*Světlo jeho očí*. Hra o osmi obrazech. Praha, A. Neubert 1937).

29) Olga Fajerová, *Žena na rozcestí*. Praha, Rodina 1937, Červená knihovna, sv. 103. Jde o jediný ze všech zfilmovaných titulů, jenž se octl v proslulé edici, nicméně to nic nevyovídá o jeho charakteru: svou žánrovou příslušnost a vyjadřovacími prostředky se nijak neliší od většiny literárních předloh „zamilovaných“ filmů. Svědčí to o tom, že žánr „červené knihovny“ nebyl zdaleka omezen na svazky Červené knihovny, jež svou produkcí zhruba deseti titulů ročně zdaleka nemohla nasycit poptávku.



Na filmovém plátně se objevuje nová hrdinka „červené knihovny“ – obyčejná žena s existenčními problémy. Zita Kabátová ve filmu *Žena na rozcestí* (1937).

od filmu pojatého ryze konzumně, když s tím obtížně zápasili i tvůrci náročnějších filmů.³⁰⁾

Scenáristka *Ženy na rozcestí* se bez rozpaků vydala cestou nejmenšího odporu a vy-preparovala z literární předlohy pouze rovinu vnějších událostí. Některé vnitřní monology přitom rozepsala do dialogů, jiné do divadelně působící samomluvy postav (Vojnar se např. dívá na svůj obraz v zrcadle a hovoří k němu), obsah většiny z nich se však do scénáře nijak nepromítl. Tím ovšem příběh, založený v literární předloze na psychologii, byl „populárně“ pojat, ztratil ve filmu jakoukoli logiku a stal se pro diváka nečitelným.

Od vzniklého problému si scenáristka poněkud odpomohla tím, že vysunula do popředí příběh hrdinčina nevěrného manžela, obluzeného povrechní koketou, hrající si na filmovou umělkyni. Jistě i proto, že tato komplementární dějová linie byla v literární předloze pojata daleko schematictěji než příběh hlavní hrdinky, její aktéři byli psychologicky jednodušší, a co je nejdůležitější – byla bohatší na pohnuté události (v závěru, kdy se proradná Soňa pokusí otrávit svého zchudlého manžela a svěst podezření na hlavní hrdinku, se dění dokonce blíží až ke kriminálnímu žánru). Nadto se dotýkala atraktivního filmového prostředí, pro běžného návštěvníka kin zaručeně přitažlivého.³¹⁾

Příběh hlavní hrdinky, sice manželem opuštěné, ale rozhodující se hned mezi třemi atraktivními nápadníky, pak nutně ustoupil do pozadí, neboť bez alespoň elementárního psychologického komentáře ztrácel jakoukoli logiku. Ve filmu se z něj stalo pouze chaotické defilé hrdinčiných potenciálních partnerů, na něž se ona stejně stereotypně usmívá, aby se nakonec zcela bezdůvodně rozhodla pro jednoho z nich, evidentně jen proto, aby mohlo dojít ke kýženému happy endu. Zatímco literární předloha byla cele vystavena na napětí, pro kterého z oněch tří mužů se vlastně citlivá Jindra nakonec rozhodne (či zda se dokonce nevrátí ke svému vystřízlivěššímu manželu), film svou zásadní nepropracovaností této psychologicky pojaté zápletky rozhodně nemohl obdobnou zvědavost divaček vzbuzovat, přestože právě to mohl být klíč k jeho úspěchu. To by ovšem

30) Viz např. nejednoznačně přijetí filmu Otakara Vávry *Pacientka doktora Hegla* z roku 1940 podle románu Marie Pujmanové, jenž vlastně také zpracovává typickou fabuli „červené knihovny“, jenže tak činí (podobně jako jeho literární předloha) s nezanedbatelnými uměleckými ambicemi. Právě tento titul ukázal, jak těžké je převést psychologický román na filmové plátno. Recenzent konstatoval, že Vávřův film „nemá té jemnosti jako knižní předloha“ a příčiny viděl v nedostatečně zvládnutých vyjadřovacích prostředcích, zachycujících psychologii postav: „Pujmanová šla za niternými věcmi, odhaluje ve své knize psychologii postav a tam, kde viděla rozpory, dovedla je psychologickou kresbou postav překonávat a odstraňovat [...] Ačkoliv film mohl být skutečně komorním dílem, jde jen za vnější dějovou senzací – nemá prohloubení.“ Q. E. Kujal, *Pacientka doktora Hegla*. „Český filmový zpravodaj“ 20, 1940, č. 17, s. 3. Jiní recenzenti sice posuzovali Vávřův pokus o psychologický film příznivěji, nicméně faktem zůstává, že svými vyjadřovacími prostředky se filmová *Pacientka doktora Hegla* liší od psychologizujících „zamilovaných filmů“ typu *Ženy na rozcestí* mnohem méně než zmíněný román Marie Pujmanové od titulů *Červená knihovna*. Svědčí to opět o již zmiňované odlišné situaci v literatuře třicátých let, jež už byla plně rozvinutým a funkčně členitým uměleckým druhem, a soudobém zvukovém filmu, jenž teprve hledal svou uměleckou identitu.

31) Šlo přitom zřejmě o obecnější problém. Citová dramata ze středostavovských domácností, na něž se „červená knihovna“ v průběhu třicátých let začala soustřeďovat, všechny ty příběhy obyčejných žen, zápasících s existenčními problémy, byly pro komerčně pojatý film naprosto neatraktivní (jak vidno, vývoj zamilovaného filmu a zamilované literatury byl nikoli rovnoběžný, nýbrž prudce různoběžný).

scénář musel vzniknout jinou cestou než mechanickým proškrtáváním literární předlohy, z níž byly vy-preparovány pouze řídké dějové situace a spore dialogy.

O tom, že nešlo o ojedinělý případ realizátorské nemohoucnosti, nýbrž o obecnější problém, svědčí zásadní kritické výhrady Bedřicha Rádl, vznesené vůči filmu *Druhé mládí* (Arko 1938, režie Václav Binovec), natočenému podle románu Růženy Utěšilové *Klekání*.³²⁾ Také tato próza, pojednávající o manželském rozvratu ve středostavovské rodině, patřila k psychologizující větvi „červené knihovny“, a také zde se realizátoři potýkali s obdobnými problémy. „Povahy hlavních osob jsou tu chaotické, jejich jednání nesrozumitelná, psychologická kresba ztroskotává,“ zkonstatoval roztrpčený recenzent.³³⁾

Východiskem tu mohla být volba literární předlohy, u níž psychologizující postupy zcela nepřevládaly. Pak mohlo i scenáristovo mechanické následování prozaického textu vést k poměrně příznivému výsledku. To byl případ filmu *Zlatý člověk* (Slavia 1939, scénář a režie Vladimír Slavínský), natočeného podle stejnojmenného románu Lídy Merlíkové³⁴⁾ a přijatý kritikou víceméně pozitivně. Recenzent Filmového kurýru dokonce pln nadšeně zdůraznil, že „Líde Merlíkové měli naši filmaři věnovati již dříve pozornost“.³⁵⁾ Jiní recenzenti byli sice podstatně zdrženlivější, připomínajíce, že nejde o nic jiného než o zfilmovaný „sentimentální román z obrázkových časopisů“³⁶⁾, ale zároveň hodnotili prepis románu Merlíkové jako dosud nejzdařilejší film Vladimíra Slavínského.

Napomohla tomu zřejmě i skutečnost, že román *Zlatý člověk* nebyl zcela standardní „červenou knihovnou“. Jejím zvyklostem se vymyká především absence kladné hrdinky: hlavní ženská postava je vylíčena jako povrechní, sobecká a lehkomyšlná osoba. Pravda je tu na straně mužů, a to obou – toho charakterního i toho trochu lehkomyšlného –, což je pro „červenou knihovnu“, straníc za všech okolností ženám, rovněž netypické. Navíc tu vedle milostných propletenců hraje důležitou roli i motiv nezvykle intenzivního mužského přátelství, jímž kniha vybočuje z teritoria zamilované prózy.

Zlatý člověk patřil, podobně jako výše zmiňovaná *Žena na rozcestí*, k psychologizujícímu typu soudobé ženské četby. Také zde se hlavní dění odehrává v myslích postav prostřednictvím introspekce a obširných vnitřních monologů, také zde chybí vypjaté scény, jimiž autorky „červené knihovny“ rády oživovaly líčení citových kolizí (nedojde tu např. k žádnému pokusu o sebevraždu, jeden z podvedených mužů se místo toho opije do němoty). Na rozdíl od výše analyzovaného románu Olgy Fugerové tu však myšlenky a pocity postav nebyly cele „schovány“ do jejich vnitřních monologů, nýbrž byly také zvnějšíhořány ve výstižných dialogích, jež bylo možno v takřka nezměněné podobě převést do scénáře. Kritika přitom shledala úroveň dialogů v tomto filmu jako velmi dobrou, byť jeden z recenzentů neopomněl poznamenat, že „tam, kde má být vylíčena pouze nálada filmovou zkratkou, je dlouhé povídání a mentorování o věcech, které jsou divákovi samozřejmé“.³⁷⁾ To však už byla výhrada mířící k samotné podstatě filmových výrazových

32) Růžena Utěšilová, *Klekání*. Praha, V. Zrubec 1937.

33) B. Rádl, *Tři nové české filmy*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 179.

34) Lída Merlíková, *Zlatý člověk. Román o vině a odpuštění*. Praha, Šolc a Šimáček 1940.

35) „Filmový kurýr“ 13, 1939, č. 50, s. 2.

36) „Český filmový zpravodaj“ 19, 1939, č. 36, s. 5.

37) O. K., *Nové filmy*. „Kinorevue“ 6, 1939 – 1940, 1. pol., s. 354.



Psychologizující varianta „červené knihovny“ vnesla do zamilovaného filmu odstíněnější charakteristiku postav, detailnější prokreslení vztahů mezi nimi, a s tím i civilnější podobu herectví. Zita Kabátová a Otomar Korbelář ve filmu Zlatý člověk (1939).

prostředků, tedy k otázce, na niž i ambiciózní filmaři teprve hledali odpověď a již se komerčně orientovaní režiséři zřejmě vůbec nezabývali.

Příčina příznivého přijetí právě tohoto filmu však zřejmě tkvěla ještě v něčem jiném než ve zdařilých dialozích. Zmíněná atypičnost románu Merlínové vzhledem k žánru „červené knihovny“ totiž způsobila, že i její zfilmování se poněkud lišilo od standardní podoby titulů, těžících z literatury ženských týdeníků. Důrazem na prokreslenou charakteristiku čtyř hlavních postav a na vystižení jemného citového přediva, jež je poutá do složitého čtyřúhelníku, se *Zlatý člověk* přiblížil žánru psychologického filmu a připodobnil se titulům natočeným podle „serióznějších“ předloh.

Zlatý člověk tedy v dobovém kontextu znamenal náznak možného příklonu zamilovaného filmu k psychologickému žánru. To jej činilo únosnějším i pro kritičtějšího diváka („Film se setká s úspěchem u každého obecnstva, i u toho, kterému doposud ‚takové náměty‘ neimponovaly,“ konstatoval s uspokojením recenzent Filmového kurýru³⁸⁾), zároveň však byl ještě dostatečně atraktivní pro čtenářky Hvězdy a Pražanky.

Román Merlínové měl pouze jedno úskalí, s nímž si Slavínský nedokázal poradit. Dějově klíčová postava nevěrné primářovy ženy, na jejímž jednání závisí osudy všech třech ostatních účastníků nastoleného čtyřúhelníku, je totiž jako jediná nazírána v románu

38) „Filmový kurýr“ 20, 1939, č. 50, s. 2.

zvenčí, a to ještě nikoli z perspektivy neutrálního vypravěče, nýbrž očima ostatních postav. Její „pravda“ tudíž v předivu samomluv vůbec nezazní, neboť je to pravda autorkou zavřená jakožto sobecká a morálně pochybená. Čtenář se proto nedozví nic o skutečných pohnutkách jejího, eticky sice problematického, ale psychologicky jistě vysvětlitelného jednání. V románu to ovšem nevadilo, neboť postava primářovy ženy se v něm v dějové akci objevuje minimálně a většinou se o ní pouze mluví. Ve filmu tomu ale bylo jinak. Viděli jsme, že tu panovala (alespoň ve sledované oblasti) tendence zrovnoprávnovat všechny postavy co do jejich postavení v příběhu.³⁹⁾ Postava primářovy ženy stojí proto ve filmu více v popředí, přičemž události s ní spjaté, o nichž se v knize pouze hovoří, tu jsou přímo předvedeny (např. dějově důležitá scéna jejího rozchodu s milencem). Realizátoři filmu však přitom nedoplňovali své dílo o její „pravdu“, která v románu chyběla, takže tato postava zůstala vnitřně prázdnou figurínou. Kritika to bystře postřehla, avšak vinu spatřovala jednoznačně v hereckém výkonu Hany Vítové, zatímco prapůvod nevýraznosti této postavy tkvěl v literární předloze. Svědčí to o tom, že scenáristova práce spočívala v této oblasti ve víceméně mechanickém kráčení ve stopách autora literární předlohy, aniž ji přitom adaptoval vzhledem ke specifickým potřebám filmového výraziva.

O lákavosti cesty zamilovaného filmu směrem k psychologicky pojatému příběhu svědčí případ filmu *Sextánka* (Meissner 1936, scénář Bohumil Štěpánek, režie Svatopluk Innemann). Populární román Viléma Neubauer⁴⁰⁾ rozhodně k psychologickému typu „červené knihovny“ nepatřil. Měl naprosto klasický žánrový půdorys studentské varianty dívčího románu, byť tu autor popřál poněkud více místa líčení hrdinčiných vnitřních prožitků, než bylo v tomto žánru zvykem. Scenárista vyšel z tohoto momentu a provedl oproti Neubauerovu románu řadu změn, jimiž se zjevně snažil banální, soudobým filmem omletý příběh lásky studentky k profesorovi psychologicky prohloubit. Především vykreslil zcela jinak hrdinčino domácí zázemí. Zatímco v knize je to typicky středostavovská (a pro žánr dívčího románu modelová) rodina s přísným, leč bodrým otcem, pečlivou a starostlivou matkou a rozverným bráškou, ve filmu pochází hrdinka z rodiny podstatně mondénnější a zdaleka ne tak harmonické: otec, bohatý průmyslník, nemá na dceru čas, matka, operní zpěvačka, nehodlá péči o dospívající dceru obětovat svou uměleckou kariéru, což se stává zdrojem četných konfliktů mezi manžely. Zatímco v dnešním dívčím románu je tento model zcela běžný (a bývá také zdrojem dějového konfliktu), v meziválečném období neměl v tomto žánru co dělat – hrdinky měly sice řadu problémů, ale jejich rodinné zázemí nebylo zásadně zpochybňováno.

Psychologizací prošla také postava profesora: stejně jako v knize je také zde nadaným literátem, avšak zatímco u Neubauer⁴⁰⁾ to byla jen nezbytná dobová součást charakteristiky této figury jako idolu dívčích srdcí, ve filmu se s tímto faktem dále pracuje. Profesor

39) Souviselo to jistě s tehdejší těsnou blízkostí filmu dramatickým žánrům (značná část scénářů přece vznikala podle divadelních her), v nichž se tato tendence obecně uplatňuje. Soudobá próza však naopak stále více tíhla k zbytnění hlediska některého z aktérů vyprávěného příběhu, což se odrazilo i v populárním četbě (další doklad různosměrného vývoje v literatuře a filmu).

40) Vilém N e u b a u e r, *Sextánka*. Časopisecky ve Hvězdě 1927, knižně Praha, Melantrich 1927. K frekvenci dalších vydání viz poznámka 9.

se v dialozích s přítelem nakladatelem průběžně zamýšlí nad směrem své literární práce, konfrontuje ji přitom se svými pedagogickými zkušenostmi, aby v závěru dospěl k tomu, že vlastně vůbec neznal život a že do něho pronikl teprve díky své lásce k sextánce, o níž chce také psát svůj příští román.⁴¹⁾ Takovéto rozumování bylo ovšem literárnímu žánru dívčího románu cizí. V něm byl milovník typem ryze bezproblémovým (aby se nezpochybnila jeho role hrdinčina průvodce úskalími života) a bylo mu povoleno pouze milostné trápení.

Psychologizace se dále dotkla výstavby příběhu. Scenárista se především snažil dramaticky zpevnit poněkud nesoudržnou dějovou linii Neubauerova románu (založenou, jak je v tomto žánru běžné, na posloupnosti drobných příhod) a učinit ji psychologicky věrohodnější. Týká se to zejména fabulačního vrcholu – hrdinčina pokusu o sebevraždu –, jímž Neubauerova próza přece jen vybočovala z teritoria dívčího románu a blížila se psychologizující odrůdě „červené knihovny“ – románům pro dospělé ženy. Zatímco Neubauer si s motivací hrdinčina rozhodnutí skoncovat s životem příliš hlavu nelámá (motivem je tu hlavně školní neúspěch a pak také stesk po profesorovi, dlícím na studijním pobytu v Paříži), scénárista se snažil o podstatně pečlivější vypracování. Hrdinka je tu postavena do daleko vyhrocenější situace: milovanému profesorovi hrozí kvůli ní disciplinární řízení a zákaz pedagogické činnosti, ona sama je pak ze školy vyloučena. Nadto v této těžké chvíli nenajde porozumění doma: ve stavu krajního rozrušení vyslechne hádku rodičů, během níž matka jasně dává najevo nechuť upřednostnit zájem o dceru před svou kariérou. Hrdinčino rozhodnutí spáchat sebevraždu má tudíž psychologicky daleko prohloubenější motivaci.

Na rozdíl od *Zlatého člověka* si ovšem *Sextánka* za svůj příklon k psychologii uznání filmové kritiky nevysloužila. A nebylo to podle všeho způsobeno ani tak rozdílem v kvalitě provedení (ten nebyl podle našeho soudu nijak zásadní), nýbrž tím, že zafungovalo ustálené žánrové povědomí, prikazující hrdince dívčího románu rozvernost a nikoli duševní muka, byť působivě předvedená. Ta byla vyhrazena pro ženskou větev „červené knihovny“, kde byla naopak vnímána pozitivně, jako důkaz etičnosti dané knihy či filmu. Recenzent Filmové politiky vytkl představitelce titulní role Haně Vítové, že „pojímá konflikt první lásky s trochu bolestivým smutným tónem předválečných, průměrných dívek, u kterých to byla móda a ‚dobrý mrav‘, aspoň podle tehdejších (žel i dnešních) tklivých románek. Snad to také podmiňuje její zpomalený rytmus v pohybech (který na divadle nemá), čímž brzdí tempo celého filmu.“ Naopak pochválil „hezké scény děvčat z gymnaziální třídy“, tvořící žádoucí protiváhu unylosti hlavní představitelky.⁴²⁾ Je tedy zřejmé, co od dívčího románu ze středoškolského prostředí očekávali nejen řadoví diváci, nýbrž také recenzenti: chtěli bujaré skotačení dospívající mládeže, nikoli smrtelně vážně míněné sebevražedné pokusy. Obdobný odklon od žánrových zvyklostí byl o několik let dříve tolerován Vančurovu a Innemannovu filmu *Před maturitou*, rovněž vážně pojatému titulu ze středoškolského prostředí, jenž mohl při práci na *Sextánce*, natáčené stejným režisérem, bezděčně působit jako jistý vzor.

41) Je přitom příznačné, že Neubauerův profesor nebyl prozaik jako profesor filmový, nýbrž lyrický poeta, což lépe odpovídá jeho milovnícké roli.

42) Z. M., *Sextánka*. „Filmová politika“ 3, 1936, č. 5, s. 3.



Pavlačové drbny – jedny z nejcharakterističtějších figurek zamilovaného filmu třicátých let. Obestraly příběh důvěrně známou idylickou atmosférou a vnášely do něho žánrově zabarvený humor. Sbližovaly tím náměty, převzaté z oblasti „červené knihovny“ (v nichž obdobné figurky a s nimi související výrazové polohy většinou nenajdeme) s žánrem populárně pojatých obrazů z všedního života typu Ignáta Herrmanna či Popelky Biliánové. Repertoár těchto figurek byl standardizovaný, stejně jako jejich podoba. Vesměs přecházely z jednoho filmu do druhého spolu se svými hereckými představiteli. Jednou z nejvýraznějších představitelky těchto epizodních lodiček byla ve filmu třicátých let Betty Kysilková (na snímku první zleva) – zde jako kápo zvědavých sousedek ve filmu *Bláhové děvče* (1938).

Jenže – film *Před maturitou* měl zjevné tvůrčí ambice, žánrové klauzule se na něj tudíž nevztahovaly do té míry jako na *Sextánku*, která se už volbou literární předlohy zařadila mezi tituly oddechového rázu. Jako vidno, požadavek žánrové vyhraněnosti a dodržování zažitých schémat platil ve filmu snad ještě více než v oblasti populární četby, jež díky své kvantitě byla přece jen diferencovanější.

5. Potřeba odlehčení

Vraťme se ještě jednou k románům Radoměrské. Jejich úskalím pro filmaře nebylo jenom přehušnění pohnutým děním. Další potíž vyplývala z celkové atmosféry těchto příběhů. Tón vypravování Radoměrské byl totiž vypjatě dramatický až pochmurný, jak to

ostatně signalizují už názvy jejích románů (např. *Její velká oběť*, *Žena pod křížem*, *Krb bez ohně*, *Srdce v soumraku*). Nebylo tu ani stopy po humorném nadhledu a idylické žánrovosti, tedy výrazových polohách, jež lidovému filmu třicátých let zvlášť vyhovovaly. Proto není divu, že se realizátoři filmů pokoušeli příběhy Radoměrské odlehčit. Činili tak zejména vnášením komických postav a situací. Příkladem může být již zmíněný film *Srdce v soumraku*. Zatímco ústřední dvojice matky a syna (Helena Friedlová a Rolf Wanka) je pojata ryze vážně, komplementární pár bodrého továrníka a jeho rozmarné dcerušky se prezentuje ryze veseloherním způsobem. Bylo to nepochybně dáno i volbou jejich hereckých představitelů – Theodora Pištěka a Věry Ferbasové. Figura plebejského průmyslníka, tak jak ji pojal Pištěk, se ovšem ze světa Radoměrské podstatně vymykala (její továrníci byli buď zpupní nebo distingovaní). Tím spíš to platí pro dryáčnický komickou naivku, kterou svým tradičním způsobem předvedla ve filmu Ferbasová (u Radoměrské projevovaly mladé dívky svou naivitu ušlechtilé uměřeným způsobem). Scény se záměrným rozbíjením rádia, jež mají přivolat do továrníkova bytu nesmělého nápadníka coby opraváře, pak jednoznačně patří do zcela jiného žánru, než jaký představovala Radoměrská.

Ještě daleko zřetelněji se uvedené odlehčující tendence projeví ve filmu *Bláhové děvče*. Signalizuje to ostatně už proměna názvu: literární předloha Radoměrské se jmenovala *Kroky v mlze*, zcela v duchu poetiky titulů této autorky. Tento název, vzbuzující anglicky pochmurnou atmosféru, se zjevně realizátorům nelíbil, a zvolili proto titul filmovější – tj. idylickější. Odlehčující zásahy jsou tu několikerého rázu. Předně se tu opět pracuje s ryze komickými figurkami a situacemi (fraškovitá dvojice nabubřelého divadelního ředitele a jeho patolízalského tajemníka, procházející celým filmem). Podstatné odlehčení příběhu znamenalo také jeho proložení šlágry a revuálními výstupy. Realizátoři filmu využili toho, že se osudy protagonistů točí kolem hudebního divadla, aniž brali ohled na to, že operetně revuální čísla ostře kontrastují s pohnutými scénami, jež ve filmu zbyly z původního románu Radoměrské.⁴³⁾

Uvedené odlehčující tendence totiž neznamenaly, že se ze srdceryvných dramát Radoměrské staly filmovým přepisem laškovně příběhy. Nešlo o celkový žánrový posun, nýbrž pouze o dílčí zásahy. Výsledkem byl jakýsi žánrový hybrid, v němž se bez sebemenších rozpaků prudce střídaly scény humorné, až fraškovité, s citově vypjatými mezními situacemi, v nichž šlo hrdinům nezřídka o život. Místy to až vyvolává v dnešním divákovi pocit, že se tu nějakým nedopatřením prolínají filmy dva (někdy i tři, připočteme-li k tomu ještě polohu žánrově idylickou, v níž je líčen např. život na venkovském statku ve filmu

43) Odlehčení pohnutého příběhu se ve filmu *Bláhové děvče* docílí také poukazem na jeho možnou fiktivnost. Celým filmem se totiž prolíná konfrontace skutečného životního příběhu protagonistů a jeho zpracování ve vznikající operetě. Ve finále filmu je pak divákovi předvedena na prknech revuálního divadla milostná scéna, jakou už ve filmu jednou zhlédli, tehdy ovšem v rovině „skutečného života“ původců operety. Uvedené prolínání reality a fikce je tu samozřejmě ještě na hony vzdáleno rafinovaností, s jakou se uvedeného tématu zmocňuje dnešní film, nicméně odlehčující účinek této hry je nesporný. Uvedený postup ovšem protřešnil podstatě literární „červené knihovny“, jež s oblibou zdůrazňovala že v ní nejde o „vytlané“, „literární“ příběhy, nýbrž že zachycuje „život sám“ (poněkud paradoxně přitom jako příklady této neživotné literárnosti uváděla proslulé tituly „červené knihovny“, snažíc se tak navodit klamný dojem, že v případě právě tohoto titulu jde o něco jiného).

Bláhové děvče). Soudobý divák to ovšem s největší pravděpodobností takto nevnímal, jsa v kině připraven k okamžitému střídání smíchu a pláče. A nevalilo to kupodivu nijak ani kritice, která dokonce přijala *Bláhové děvče* ze všech filmů, vzniklých podle Radoměrské, nejpříznivěji, zdůrazňujíc přitom jeho „živost a zábavnost“.⁴⁴⁾ Recenzenti se zjevně raději smířili se zmíněnou hybridností, jen když se z filmu alespoň zčásti setřela nadnesená vážnost podání, jež kritiku iritovala a diváky údajně nudila.⁴⁵⁾ Pouze jediný film podle Radoměrské byl natočen v převažujícím vážném duchu – již výše zmiňovaný *Krb bez ohně*. Žánrové výstupy komických figurek sice nechybí ani zde (zejména hrdinčin bodrý otec – předměstský holič v podání Theodora Pištěka), avšak jsou tu stlačeny na minimum. Rovněž hudebních vložek je tu poměrně málo a na rozdíl od revuálních výstupů v *Bláhovém děvčeti* nebo ve *Světle jeho očí* jsou tentokrát vysloveně komorního rázu (nejdříve hlavní hrdinka – Hana Vítová, a posléze její vyvolený – R. A. Dvorský zpívají sladkobolný šlágr děťátku v kolébce). Potlačení odlehčujících tendencí a lpění na duchu literární předlohy se ovšem realizátorům filmu vymstilo. Divácká návštěvnost byla tentokrát velmi slabá (můžeme-li ovšem věřit tvrzení recenzentů) a mezi filmaři se pro tento titul prý vžilo posměšné označení „studový gril“ (viz výše citovaná recenze Bedřicha Rádl). Kritika tentokrát odhodila svou obvyklou tolerantnost vůči konzumní produkci a, jak jsme už konstatovali v jedné z předcházejících kapitol, byla filmem rozrušena až k nepřičetnosti. Uvedený titul se rovněž stal zdrojem sporu na půdě Filmového poradního sboru, jehož se účastnil také Vladislav Vančura.⁴⁶⁾ Je nepochybné, že nebývale silný odpor, který film *Krb bez ohně* vzbudil, byl způsoben především do očí bijícím diletantismem jeho výrobců a jejich naprostou neinvenčností. Nicméně zdá se, že své tu vykonalo i nerespektování výše zmíněných odlehčujících konvencí. Jak vidno, cesty konzumní četby a komerčního filmu se tu opět příkře rozcházejí. To, co snesl papír, neuneslo filmové plátno.

44) „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 298.

45) Pochmurná atmosféra a krvavá vážnost vadila recenzentům zřejmě hlavně proto, že v jejich důsledku nedokázali rozpoznat relaxační charakter této četby a podezírali autorku z uměleckých ambic – rozdíl mezi předpokládaným záměrem a skutečným výsledkem byl pak alarmující. U odlehčeněji pojatých románků toto nebezpečí nehrozilo, neboť těm zjevně nešlo o nic víc než o ukrácení čtenářovy dlouhé chvíle. Kritiku popuzovala také pseudofilosofičnost tohoto prozaického typu, jež ji utvrzovala v podezření o jeho literárních aspiracích. „Rozvřejí se tu výstupy, plné otřepaných frází a lidových pořekadel,“ psal Bedřich Rádl na okraj premiéry filmu *Krb bez ohně*. „Bylo by to směšné, kdyby to nebylo tolik trapné. ‚Dítě patří k matce,‘ filosofuje tu lékař, prostý člověk tu mluví o ‚zaslepení sebevědomím a područí miliónů‘ a podobnými humoristickými větičkami se film jen hemží.“ (B. Rádl, *Krb bez ohně*. „Kinorevue“ 3, 1936 – 1937, 2. pol., s. 140.) Kritika nepostřehla, že uvedená nadnesenost výrazu a sklon k přemoudrým sentencím nemusí nezbytně být projevem uměleckých aspirací, nýbrž že je přirozenou součástí žánru, jenž byl sice orientován k relaxaci, ale „ušlechtilé“ pojmáné a „povznášející“ své čtenářky nad rovinu všednodennosti. A nepovšimla si, že pseudoliterárnost, jež ji tak iritovala u Radoměrské a jiných „vážných“ autorek, se zrovna tak vyskytovala i u románků zjevněji zábavných, kde však byla překryta odlehčeným způsobem podání.

46) Šlo o to, že Dafafilm, producent tohoto filmu, žádal, aby byla jeho výrobku udělena státní podpora. Vančura jako předseda Československé filmové společnosti byl zásadně proti a dokonce navrhol, aby byla podobná produkce zatížena „zvláštní daní ze záměrného nevkusu“. Přes jeho protest však Filmový poradní sbor rozhodl vyplatit producentům filmu *Krb bez ohně* státní podporu ve výši 70 000 Kč. Srov.: Luboš Bartošek, *Desátá míza Vladislava Vančury*. Praha, Čs. filmový ústav 1973, s. 139 – 141.

Zmíněné odlehčování se ovšem netýkalo pouze filmů natočených podle románů Radoměřské. Zde je sice tento jev nejmarkantnější, neboť nejvíce kontrastuje s charakterem literární předlohy, ale setkáme se s ním v podstatě u všech titulů natočených podle „červené knihovny“.

Nejjednodušší to bylo při realizaci literárních předloh patřících k dívčí větvi „červené knihovny“, neboť ta obecně pracovala s lehce humorným nadhledem nad vyprávěným příběhem, na rozdíl od vážně, až tragicky pojímaných románů pro „zralé“ ženy. Zde možná také tkví hlavní příčina nebyvale silné rezonance dívčích románek v českém meziválečném filmu, o níž jsme se zmiňovali výše.

Film tuto latentní humornost pouze rozvedl a umocnil. Např. ve filmu *Madla zpívá Evropě* (Evropa 1940, scénář Frank Ivan Kubišta, režie Václav Binovec), natočeném podle prózy Jana Weniga⁴⁷⁾, přibyla oproti knize scéna, v níž Klán s Urbanem dělají na chodbě dřepy podle Madliných pokynů adresovaných dětem, a jsou přitom přistiženi hospodyní. Komických rysů tu ostatně nabývá i hlavní hrdina svou neschopností vyznat se ve vlastních citech, demonstrovanou tu tvrdošjným oslovováním Madly jako „kamaráda“ (v próze ji takto nazve pouze jednou, přičemž tu toto oslovení celkem přirozeně plyne z konkrétní situace). Filmový Klán se tak stává typem „nechápatého“ milovníka, příznačným pro veseloherní žánr, zatímco Klán literární byl vykreslen jako zralý muž, jenž si sice zprvu v návalu práce neuvědomuje pravou povahu svého vztahu k Madle, avšak záhy se mu začíná rozběskovat.

Humoristické scény byly ovšem vkládány i do filmů, jež vznikly podle dívčích románek zcela vážného ladění. Příkladem může být *Líza Irovská* (Evropa 1937, scénář Václav Wasserman, režie Václav Binovec), jejíž literární předloha nijak úsměvná nebyla (neboť navazovala na jiný, daleko starší typ dívčí četby, jak jsme už konstatovali).⁴⁸⁾ Ve filmu se ovšem bez ohledu na to octly vysloveně komické situace. Šlo zejména o scény se školníkem, přerůstající až ve fraškovité výstupy (např. při návštěvě okresního inspektora zvoní školník konec hodiny tak horlivě, že se zvonec utrhne a spadne mu na nohu). Humornou scénkou je zpestřen i ústřední milostný příběh, pojednaný Utěšilovou rovněž v ryze seriózním duchu jako vzájemně obohacující setkání dvou ušlechtilých lidí: ve filmu jsou učitelka a tajemník navzájem tak okouzleni, že si z rozpaků vymění talíře s obědem a očarování snědí jídlo, které si neobjednali.

Ve druhém filmu *Lízino štěstí* (Evropa 1938 – 1939, scénář Václav Wasserman, režie Václav Binovec) je komických situací ještě daleko více, jistě i proto, že se odehrává na půdě dívčího penzionátu (byl klášterního), jež si v dobovém úzu přímo žádalo humor a vtíp. Realizátoři dokonce nechali bez jakýchkoli rozpaků zaznít v klášterních zdech i lehce frivolní šlágr o lásce, zpívaný swingující Lízou, které rozverně sekunduje sbor chovaneček. Další dvě prostředí, která do filmu vstupují, jsou pak pojata ryze karikaturně, ať už jde o sbor ptačických radních, jenž oproti předchozímu filmu nabyl vysloveně ko-

47) Jan Wenig, *Madla zpívá Evropě*. Praha, V. Zrubecký 1938 (Radostné mládí, sbírka dívčích románů, sv. 10).

48) Růžena Utěšilová, *Lízina let do nebe. Dívčí román. Díl I. Obecní Líza. Díl II. – III. Lízina učitelka – Lízino štěstí*. Praha, V. Zrubecký 1937 (Radostné mládí, sbírka dívčích románů, sv. 1, 2; druhé vydání románu bylo realizováno u Zrubeckého v roce 1938, třetí vydání tamtéž v roce 1948).

courkovských obrysů, či o zkostnatěle konvenční patricijskou rodinu Lízina snoubence, oživenou figurkou šibalského komorníka (Theodor Pištěk), jehož výstupy s komornou jsou ryze komediálního rázu. Není jistě náhodou, že kritika tento druhý, odlehčeněji pojatý film o Líze přijala příznivěji než ten první, v němž přeče jenom utkvělo něco z dickensovské pochmurnosti literární předlohy. Oba filmy tak vlastně Lízina příběh „zmodernizovaly“: vzdálily jej jeho sociálně kritickým vzorům, typickým pro dívčí četbu 19. století, a dodaly do něho humorný nadhled, příznačný pro soudobý dívčí román.

Obdobnou modernizaci podstoupil také Klicperův příběh o Jindře.⁴⁹⁾ V Lamačově filmovém zpracování, nazvaném *Jindra, hraběnka Ostrovínová*⁵⁰⁾ (Lloyd 1933, scénář Václav Wasserman, režie Karel Lamač) byla pečlivá kresba prostředí, soustředěná na zachycení dobové atmosféry⁵¹⁾, oživena humornými scénkami ze zámeckého života, natočenými ještě ve stylu němého grotesky: komorná v naškrobené zástěrce pumpuje vodu a přitom laškuje se zahradníkem, který se zapomene věnovat své práci a je nakonec postříkán vodou z kropicí hadice (uvedený případ je zajímavý také tím, že jde v podstatě o doslov-

49) Ivan Klicpera: *Jindra*. Praha, Mourek 1876. Počet reedic tohoto populárního románu byl skutečně obrovský (podařilo se nám zachytit jich 23, ale zjevně nejde o všechna vydání), jejich frekvence však byla nerovnoměrná. Až do roku 1915 byl Klicperův román vydán pouze čtyřikrát, což na tak dlouhé období není příliš mnoho (kromě zmíněného prvního vydání vyšel třikrát u pražského vydavatele B. Stýbla v zhruba desetiletém odstupu – 1889, 1903 a 1911). Pravý boom nastal pro Jindru až v letech první světové války, což je vzhledem k její vlastenecké tendenci zcela pochopitelné: v letech 1915 – 1919 vyšla celkem šestkrát u různých pražských i mimopražských vydavatelů. Vlna její popularity však kupodivu po skončení války neopadla a udržovala se po celé meziválečné období na stejnoměrné úrovni. Klicperův román se přitom jednoznačně zařadil do oblasti lidové četby: stal se např. v roce 1924 zahajovacím svazkem Kočího nejlacinější české knihovny, opakovaně byl vydáván v Zemědělském knihkupectví A. Neubert, jež se programově soustřeďovalo na produkci knih pro lidové, zejména venkovské vrstvy. Na popularitu Jindry reagovalo také lidové divadlo operetní mutací příběhu: *Jindra. Operetní románek lásky a štěstí o 3 jednáních. S použitím populárního románu Ivana Klicpery napsal a zpěvnými texty opatřil Václav Vrána. Hudbu složil R. Piskáček*. Praha 1934. Půda pro film tu byla tedy více než dobře připravena.

50) Název Klicperovy prózy se realizátorům filmu zdál zřejmě příliš krátký a nicneřekající. Jimi zvolený titul se na plakátech vyjímal jistě lépe a byl také daleko přitažlivější, neboť sliboval divákům atraktivní aristokratické prostředí. Nicméně šlo vlastně o název klamný – vždyť Jindra se stává hraběnkou Ostrovínovou až v okamžiku, kdy příběh končí. Ryze vnější, propagační důvody tu tedy opět převládly nad logikou věci.

51) V Klicperově próze nebyla obrazu prostředí věnována zvláštní pozornost, neboť žánr salonní prózy byl směřován jinam – k zachycení ideového proudění doby – a obraz prostředí tu proto plnil pouze funkci nezbytného časoprostorového rámce. Nadto tu šlo o autorovu současnost, zatímco pro filmového diváka byla tatáž realita už poměrně vzdálenou historií, bylo mu proto třeba ji přiblížit. Lamačův film se však přitom nesoustředil na rovinu reálných historických procesů (opomíjí např. v románě přítomné líčení předvolebního boje konkurenčních politických stran), nýbrž klade důraz na zachycení dobové atmosféry. Činí tak zejména prostřednictvím poetických scénérií ze zámeckého parku a pohledů do otevřené prosluněné krajiny (oceněných dobovou filmovou kritikou) a také četných retro detailů. Příkladem může být přidaná vstupní scéna s postiliónem rozvážejícím po kraji dopisy, která měla v divákovi evokovat staré zašlé časy, v nichž jediným spojením se světem byl dostavník. Na tuto scénu se pak bezprostředně váží momentky ze zámeckého života (Lípa s chlápci loví ryby) stylizované tak, aby navodily atmosféru biedermeierovské idylly. V důsledku značného časového intervalu mezi literární předlohou a filmem tak došlo k nezanedbatelnému žánrovému posunu: zatímco Klicperova Jindra nesla podtitul „Obraz z našeho života“, Lamačova Jindra může být považována za jeden z našich prvých retro filmů.



Scény školního řádění bujarých studentek byly jedním z nejoblíbenějších odlehčujících prostředků zamílovaného filmu. Jejich stylizace byla přitom velmi obdobná a nešetřila burleskní komikou, jež se nijak nesrovnávala s „ušlechtilostí“ literární „červené knihovny“, mířící naopak k vysokému stylu. Tento záběr je z filmu *Lízino štěstí* (1938 – 1939): rozpustilé chovanky penzionátů se zcela bezostyšně rvou bez ohledu na to, že se nacházejí v klášterních zdech. Pouze vzorná Líza Irovská (Zdenka Sulanová) se neúčastní všeobecného veselí.

ný citát z klasického němého filmu bratří Lumièrů *Pokropený kropicč*). Obdobné žertovné situace byly sice duchu Klicperovy salónní novely cizí, ale kritice se líbily. Bedřich Rádl ve své recenzi vyzdvihl, že se režisér nenechal „ovlivnit starožitností námětu“ a že „vymyslí si pro film celou řadu drobných žertovných výstupků a nápadů, kterými dodal filmu na živosti a zábavnosti a přiblížil neaktuální téma zálibám dnešního obecnstva.“⁵²⁾

Nositeli humorných situací byly tedy nejenom hlavní postavy, u nichž herecké obsazení posilovalo veseloherní ráz, nýbrž také svérázné lidové figurky, dějově zcela nepodstatné, jež se ve filmu octly oproti literární předloze jaksí navíc, dodávající příběhu zdůvěrňující tón. Namátkou jmenujme např. rázovitého domovníka, zapáleného fotbalového fanouška (*Manželství na úvěr*), či zvědavé sousedky, probírající hrdinčinu životní situaci při věšení prádla na půdě (*Žena na rozcestí*). Vesměs šlo o ustálené typy, jež přecházely

52) B. R. [Bedřich Rádl], *Jindra, hraběnka Ostrovtnová*. „Kino“ 4, 1934, č. 1, s. 4.

z jednoho filmu do druhého i se svými hereckými představiteli. Frekventované byly zejména bodré ženy z lidu (vedle *Ženy na rozcestí* se objevily např. v *Bláhovém děvčeti*, *Jindře*), komicky důležití školníci (*Kantor Ideál*, *Líza Irovská*) či rozverní komorníci (*Lízino štěstí*, *Andula vyhrála*, *Světlo jeho očí*). Obdobně typizované byly ostatně i výše zmíněné humorné situace (oblíbené byly zejména scény řádění školního žactva či bujarých středoškolských studentek – viz filmy *Líza Irovská*, *Manželství na úvěr*, *Sextánka*, *Irčin románek*, *Kantor Ideál*).

Takto pojatá kresba plebejského prostředí a lidových typů ovšem byla duchu „červené knihovny“ vzdálena. Na pěstování žánrové idyly byly orientovány jiné typy populární četby, jež kráčely ve šlépějích Hermannova Kondelíka či humoresek Františka Sokola-Tůmy (nejvýraznějšími představiteli této větve lidové prózy byli např. Josef Skružný a Popelka Biliánová – a zřejmě ne náhodou se k těmto dvěma autorům soudobý film obracel častěji než k jiným). Zamílovaným příběhům sousedsky poklidná všednodennost příliš nesvědčila, jejich typickou polohou byla melodramatičnost a sklon k „vysokému“ stylu. Film však ani zde neváhal mísit vysoké a nízké, podobně jako stídal sentimentalitu s komikou, přerůstající často až ve fraškovitost. To vše opět bez ohledu na charakter literární předlohy.

Preferování žánrové idyly ovšem vylučovalo sociálně kritický tón, jenž sice nebyl příznačný pro „červenou knihovnu“ jako celek, ale v některých prózách tohoto žánru se objevoval. Posun od kritičnosti k idyličnosti je výrazně patrný zejména u již zmíněného filmu *Líza Irovská*. Autorka literární předlohy Růžena Utěšilová zamýšlela svým vypjatě potměným líčením osudů chudého dítěte vypěstovat v dospívajících čtenářkách odpor vůči lidskému sobectví a necitelnosti. Film však chtěl lidového diváka především bavit, proto má film daleko smířlivější tón. Drobné příhody z každodenního života venkovských dětí tu nejsou tolik vybudovány na střetech Lízy s negativisticky naladěným dětským kolektivem, nýbrž jsou vesměs pojaty jako malebné žánrové obrázky (dětí tu jsou zachyceny v typických situacích tradičního venkovského života jako je pečení brambor u ohničku či chození s řehtačkami po vsi). Nicméně i tak se nečetné scény, jež ve filmu zbyly ze sociálně kritického zaměření literární předlohy (zejména výjevy z obecního chudobince), zdály kritice „přitažené za vlasy“ a vytkla režisérovi, že se „nezhostil sentimentality Utěšilové“.⁵³⁾ Skutečnost, že obyvatelé Ptačic jsou ve filmu vykresleni spíše jako rázovité figurky než jako typy odvozené z kritického realismu, pak zmíněný recenzent kvitoval jedině s povděkem: „Obecní tatíci v Ptačicích, i když jsou to prospěcháři, přece jen nevypadají na takové otrlce, zvláště když je mezi nimi příjemný pan farář, který má na ně nesporný vliv.“ Jak vidno, na sociální kritičnost si lidový film rozhodně nepotrpěl.

Všechny zmíněné odlehčující tendence však měly, podobně jako u filmů podle Rado-měrské, charakter pouhých dílčích změn, jež se snažily přiblížit literární předlohu duchu soudobé kinematografie. Jen výjimečně došlo při zfilmování k celkovému žánrovému posunu směrem ke veselohře. Důsledně se to stalo vlastně pouze ve filmu *Andula vyhrála*, natočeného podle stejnojmenného románu Olgy Scheinpflugové (Moldavia 1938, scénář Josef Neuberg a Jaroslav Mottl, režie Miroslav Cikán).

53) –jal. [Quido E. Kujal], *Novinky trhu*. „Český filmový zpravodaj“ 18, 1938, č. 7, s. 4.

Literární předloha⁵⁴⁾ byla dívčím románkem, byť poněkud netypickým: autorka si tu totiž vědomě a příznávaně pohrává s konvencemi zvoleného žánru, balancující na ostří mezi jejich dodržováním a porušováním. Fabule románu ožívuje jeden z nejtypičtěších příběhových modelů: chudá Andula se vsadí se slečnami z nejlepších rodin, že se jí podaří získat srdce a ruku zapřísašlého nepřítele žen – mladého a bohatého továrníka –, a svou sázku vyhraje.

Film však pojal Andulin příběh nikoli jako odlehčeně vyprávěný zamilovaný román, nýbrž jako konverzační veselohru. Základ této proměny byl dán scénářem, založeným víceméně na komických situacích, jež se v próze často vůbec nevyskytovaly. Patří sem především slovní přestřelky mezi mladým továrníkem a jeho sluhou, pro něž nebyla v textu Scheinpflugové žádná opora⁵⁵⁾, avšak ve filmu tvoří souvislou tematickou linii a zabírají v něm poměrně hodně prostoru. Zejména výstupy s fingovanými telefonáty, umožňující hrdinovi prehat z osidel vdavekchtivých dcerušek, jsou vysloveně komediálního rázu.

Veseloherní ráz filmu byl dále podstatně posílen jeho hereckým obsazením (Haas, Ferbasová, Rašilov, Neumann). Zejména výkon Hugo Haase vtiskl filmu osobitou pečel a utvrdil jeho komediálnost. Haasovo suverénní herectví tu přitom natolik dominuje, že se oproti původnímu předpokladu stává hlavní postavou filmu (Andula v standardním podání Věry Ferbasové tu ustupuje do pozadí). Tím se ovšem oslabila souvislost příběhu s žánrem „červené knihovny“, neboť z příběhu Olgy Scheinpflugové o chytré a samostatné dívce z lidu se stal film o milostných trampotách samotářského a v lásce nezkušeného muže.

K oslabení spojitosti s dívčím románkem přispěla také podoba Haasova milovníka. Zatímco Scheinpflugová vylíčila misogynického továrníka zcela programově (v rámci své hry s žánrovými konvencemi) jako stoprocentně ideální objekt ženských tužeb, filmový Pavel Haken je Haasem ztvárněn jako trochu komický a nijak zvlášť přitažlivý podivín. Ryze modelový milovník Scheinpflugové pochopitelně asocioval žánr dívčího románu daleko zřetelněji než atypický hrdina Haasův. Ten na jedné straně stvrzuje veseloherní charakter příběhu, na druhé straně vnáší svým prohloubeným herectvím do postavy skutečnou lidskost, přesahující jakákoli žánrová schémata.

Ve filmu byl rovněž podstatně oslaben sociálně kritický aspekt, příznačný pro prózu Scheinpflugové. Bylo to způsobeno hlavně jeho veseloherním charakterem, nicméně podle všeho se tu odráží i obecnější nechuť soudobého filmu k vyostřování sociální problematiky. A tak zatímco literární Andula byla zobrazena jako zakřiknuté dítě chudoby, jež se s naprostou samozřejmostí chová ponížene k bohatým slečnám, Andula filmová je sebevědomou a energickou dívkou, která dceruškám z dobrých rodin s chutí vypálí rybník. Také její rodinné zázemí je tu vylíčeno podstatně odlehčeněji. Zatímco u Scheinpflugové je tvoří nezaměstnaný otec, udřená matka a nepřehledný houf sourozenců, ve filmu se omezilo na svérázného tatíka – celkem prosperujícího taxikáře (Saša Rašilov) a dějově nezbytného bratra Tonda, u něhož byl díky hereckému obsazení (Stanislav Neumann) zvýrazněn nikoli sociální, nýbrž karikaturní moment.

54) Olga Scheinpflugová, *Andula vyhrála. Filmový román pro mladé dívky*. Praha, Borový 1937.

55) Sluha tu byl vysloveně okrajovou, nijak neindividualizovanou figurkou, přičemž autorka výslovně uvádí, že „Václav je už dávno odnaučen mluvit“. (Tamtéž, s. 126.)

Obdobným směrem od dívčího románu ke komedii se vydali také realizátoři filmu *Ideál septimy* (National 1938, scénář Karel Melfšek, Karel Feix, režie Václav Kubásek), natočeného podle Jaromíry Hüttlové⁵⁶⁾ (v titulcích byl přímo označen jako „studentská veselohra“, odvolávaje se nepochybně na dobový úspěch tohoto žánru). Také zde byly posíleny ryze komické situace, vřící se zejména k potřeštěné rodině hrdinčina strýce. Ten se také (v podání Jindřicha Plachty) stal jednou z dominantních postav filmu. Nicméně na rozdíl od filmu *Andula vyhrála* a vzdor komerčně motivovanému označení v titulcích nelze tento film označit za žánrově čistou veselohru. Jednak proto, že hrdinčin nápadník (Gustav Nezval) je tu tentokrát pojat ryze vážně a jako modelový milovník, včetně atraktivního vzhledu, jednak proto, že se sem mísí dobově aktuální motivy příprav na válečný konflikt, jež jsou sice vesměs pojata odlehčeně (viz scénky v obchodě s plynovými maskami či výuka protiletectvé obrany na dívčím gymnáziu), nicméně vnášejí sem přece jen depresivní atmosféru. Filmové kritice, jinak velmi tolerantní vůči míšení žánrových principů, tentokrát poněkud došla trpělivost a napadla zejména obraz cvičného leteckého útoku na Prahu (převzatý ze soudobých týdeníků), jenž zasažen do kontextu karikaturně burleskních scének působí skutečně jako prostřih z jiného filmu: „Snímky náletu na město a poplachu ve městě jsou vypůjčeny z žurnálu, mají špatnou fotografii, kterou lze snést u rychlé reportáže, ne však při hraném filmu, a hodí se nadto do filmové veselohry stejně, jako pěst na oko.“⁵⁷⁾ Žánrová hybridnost se tentokrát stala nápadnou jistě i proto, že humor tohoto filmu, natáčeného v napjatém očekávání válečného konfliktu, nabývá často podoby nuceného šklebu, který má zahnat divákovu hrůzu z nejbližší budoucnosti.

Tendence k žánrové pestrosti a motivické zajímavosti ovšem někdy přerostla až do neúnosných rozměrů. Charakteristickým příkladem snahy vyhovět nejrozmanitějším diváckým očekáváním je film *Irčín románek* (Meissner 1936, scénář a režie Karel Hašler). Přísně vzato nemá tento film (na rozdíl od stejnojmenné němé verze) téměř nic společného s Rodenovými románky o Irče a Lexovi, z nichž tu zbyla snad jen jména obou protagonistů.⁵⁸⁾ Scenárista a režisér Karel Hašler se pouze zaštitil nehynoucí popularitou těchto románek, avšak z nějakého důvodu nedůvěřoval jejich filmové atraktivitě, a vymyslel proto vlastní podobu příběhu. Vadila mu zejména fabulační prostota Rodenových próz, založených na banálních epizodách milostného vztahu a nicotných nedorozuměních mezi milenci. U Rodena byla ovšem tato dějová chudoba kompenzována něčím jiným – zvláštním oparem Irčiny neskonale naivity, obeštřajícím prostínek příběh lásky, a dráždivým napětím mezi Irčinou nezralostí a její ryze ženskou koketérií, kvůli němuž se autor musel dokonce bránit nařčení z lasciv-

56) Literární předloha se nám bohužel nepodařilo identifikovat. Usuzujeme proto na její charakter na základě znalosti jiných obdobných autorčinných románek ze středoškolského prostředí.

57) B. R., *Nové filmy*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 196

58) Josef Roden (vlastním jménem Josef Rebec) vydal celkem pět dílů tohoto cyklu: *Irčín románek* (Praha, František Rebec 1917), *Irča v penzionátě* (první vydání se nám nepodařilo zjistit, 2. vydání Praha, A. Neubert 1918), *Irča a Lexa* (Praha, A. Neubert 1919), *Irča v hnízdečku* (Praha, A. Neubert 1926), *Irčino tajemství* (Praha, A. Neubert 1929). Irčín románek byl rovněž zdramatizován (*Irčín románek. Veselohra o třech dějstvích*). Dle stejnojmenného románu J. Rodena napsala Karla Lužanská. Praha 1925), další díly už nikoli. K frekvenci dalších vydání blíže v poznámce 9.

nosti.⁵⁹⁾ Osobitost Rodenových próz tkvěla také v tom, že se tu neutrální vypravěč oproti dosavadní praxi stáhl do pozadí a přenechal slovo roztomile upovídáné Irče, jež do textu vnesla hovorovou řeč soudobých středoškolaček.

Uvedená stylizace postavy byla ovšem pro tehdejší komerční film příliš tvrdým oříškem. Hašler proto rezignoval na jakýkoli pokus převést osobitost Rodenova románu na filmové plátno a spolehl se plně na vnějšíkovou atraktivitu děje a jeho kulis. Zajímavé je, že přitom nevyužil možnost, nabízenou mu literární předlohou, zasadit film do dobově tak oblíbeného středoškolského prostředí, obáváje se zřejmě jeho obehnanosti. Zato z Irči učinil dceru generálního ředitele továrny na výrobu automobilů. Irčin milý Lexa pak není prozaickým bankovním úředníkem, nýbrž automechanikem, pracujícím v podniku řízeném Irčiny otcem. Tím Hašler vnesl do filmu atraktivní prostředí vyšších vrstev a zajímavého továrního provozu, avšak vzdálil se tím zvyklostem soudobého dívčího románu, pro nějž bylo příznačné středostavovské rodinné zázemí, nikoli sféra horních deseti tisíc.

Ve filmu tím ovšem přibyl rovněž motiv sociální nerovnosti mezi milenci, jež bychom v Rodenově románu nenašli. Tam je překážkou vztahu nikoli odlišný společenský původ (naopak, Lexa jako bankovní úředník je pro Irču ze středostavovské rodiny dobrou partíí), nýbrž hrdičina nedospělost, vzbuzující obavy rodičů z předčasného sňatku (proto ji také posílají do penzionátu, aby slibně se rozvíjející vztah alespoň trochu přibrzdili).⁶⁰⁾

59) „Odvážil jsem se také experimentu. Je jím scéna se znamínkem. Neměla by se snad speciálně uvádět. Mnozí ji pokládali za něco jiného, než v ní vskutku jest./.../ Odpovídám klidně: pro čistého i poctivého není v ní dráždidla, pochopí, že chtěl jsem vyzvednouti důvěřivou, dětskou naivitu Irčinu, osůbky, popletené tím, co četla, ale čemu nerozuměla, i Lexův smysl pro cit a šetrnost.“ (J. Roden v předmluvě ke 3. vydání Irčina románu, Praha 1917, s.10)

60) Vzdor obecně rozšířeným představám nebyl fabulační model sličný továrník – chudá dívka (či naopak továrníkova dcera – chudý dělník) rozšířen v meziválečné „červené knihovně“ tak, jak bychom očekávali. Šlo o jev příznačný spíše pro starší zamilovanou četbu, zakotvenou v hloubi 19. století, zatímco pro meziválečnou „červenou knihovnu“ (zejména pak ve třicátých letech) jsou charakteristické zjevné „demokratizační“ tendence: odlišný sociální původ milenců je tu stále řidším jevem, a pakliže se přece jen objeví, není tou hlavní překážkou v lásce (tou jsou důvody jiné, zejména psychologické a etické). Film však, jak se zdá, vyhledával právě příběhy společensky asymetrických milostných vztahů (viz *Krb bez ohně*, *Světlo jeho očí*, *Srdce v soumraku*, *Andula vyhrála*, *Jindra*, *hraběnka Ostrovňová*, *Lízino štěstí*, *Madla zpívá Evropě*), popřípadě tento rys vnášel i tam, kde jej v literární předloze nenalezl, jak o tom svědčí případ *Irčina románu*. Tento pozoruhodný jev je na první pohled v rozporu s výše konstatovanou tendencí k oslabování sociálních kontur příběhů. Nicméně tato rozpornost je pouze zdánlivá, neboť ve skutečnosti jde o různé projevy téhož: fakt, že se v lásce sejdou příslušníci z odlišných sociálních vrstev a že je jejich vztahu nakonec požehnáno, harmonuje s úsilím o obrušování sociálního ostří literárních předloh. Jedinou výjimku představuje film *Žena pod křížem* natočený podle románu Maryny Radoměřské. Tam se sice továrníkova dcera zamiluje do sazeče z tiskařského podniku svého otce, nicméně přinese jí to, jak napovídá exaltovaný název románu, pouze nezměrné utrpení. Její mravně zpustlý proletářský partner v ní totiž vidí pouze bohatou dědičku a ožení se s ní bez lásky. Když je však hrdinka otcem vyděděna, připraví jí její nehodný manžel spolu se svou chamtivou matkou peklo na zemi. Teprve neúspěšný pokus o sebevraždu vrátí hrdinku do lůna její patricijské rodiny a podle hesla „svůj k svému“ jí přivede do cesty sociálně přiměřeného partnera – mladého lékaře, který jí zachránil život. Naprostá atypičnost řešení tu plyne z autorčiny záliby v líčení plebejského prostředí jako „dna“ společnosti, projevující se i v jiných jejích románech. Film její řešení pouze akceptoval, zpronevěřiv se protentokrát své snaze o rušení společenských překrad.

Atraktivitu filmu mělo pojistit nejenom prostředí zajímavého továrního provozu, nýbrž také další, s literární předlohou opět nijak nesouvisející momenty: Irčina dobrodružný útek z penzionátu za milovaným Lexou, rovněž se vymykající z tradice žánru (literární Irča pochopitelně pokorně akceptovala vůli rodičů a pobyla ve vybraném zařízení celou určenou dobu), motiv parodicky pojatého detektivního pátrání Irčina komického bratrance po zmizelých milencích a zejména pak exotické prostředí Dubrovniku, v jehož exteriérech se odehrává celá závěrečná třetina filmu. Zde už snaha zaujmout diváka za každou cenu narůstá do rozměrů přímo neuvěřitelných: humorně pojímané líčení netradiční podnikatelské aktivity zamilované dvojice (provozování autobusové dopravy s pomocí vysloužilého, šikovným Lexou opraveného nákladního automobilu) se střídá s výjevem z přístavní krčmy plné drsných mořských vlků (tyto scény jako by vypadly z pozdější Fričovy *Pytlákovy schovanky*), nechybí ani motiv Irčina přestrojení za výrostka (viz filmy typu *Holka nebo kluk*), umožňující milencům nerušeně spolu pracovat a sdílet jeden pokoj (pochopitelně že ve vsí počestnosti). Už z výčtu uvedených motivů vyplývá, že vzniknuvší žánrový hybrid má jen velmi málo společného s konvencemi literární „červené knihovny“, ale i většiny soudobých zamilovaných filmů (s nimi jej spojuje pouze snaha o humornost za každou cenu). A nic na tom nemění skutečnost, že film končí záběrem na Irču v klasických svatebních šatech s dlouhým vlajícím závojem a Lexu v cylindru a fraku za volantem jejich amatérsky vyrobeného autobusu.

Tento nesourodý celek, jemuž nelze ze zpětného pohledu upřít jisté kouzlo nechtěného, výmluvně svědčí o tom, že soudobému komerčnímu filmu rozhodně nešlo o žánrovou čistotu. Jeho strategie byla naopak založena na co nejrozmanitější nabídce, jež by uspokojila diváka bažícího po sentimentálních příbězích, ale i toho, jenž se přišel do kina zasmát, diváka milujícího žánrovou idylu, stejně jako zájemce o exotiku a vzrušující příběhy. Všechna tato rozmanitá a leckdy i protichůdná divácká očekávání měla být splněna prostřednictvím jednoho každého titulu s puncem jakési univerzální přitažlivosti a zábavnosti. Strategie komerčního filmu se tedy příkře odlišovala od praxe populární četby, stavějící naopak odjakživa na maximální vyhranělosti jednotlivých žánrů. Bylo to jisté i proto, že filmů vznikalo daleko méně, a musely proto uspokojit mnohem rozmanitější diváckou obec, jež by se v literární oblasti rozštěpila v čtenáře různých žánrů.

6. Síla konvencí

Ve filmu *Manželství na úvěr* (National 1936, scénář Josef Neuberg, Jaroslav Svára, režie Oldřich Kmínek) se dívčí hrdinka chystá do kina na film s přitažlivým titulem *Pohádka lásky*. Starší sestra s nelehkým životem sráží její naivní těšení na „zaručeně zamilovaný“ příběh poukazem na to, že v životě je všechno poněkud jinak než na stříbrném plátně. Následuje stříh a záběr na filmový plakát, znázorňující objímající se dvojici, jehož přehnaná barvotiskovost jako by potvrzovala sestřina skeptická slova. Podobně ve filmu *Žena pod křížem* (Slavia 1937, scénář Karel Melíšek, Vladimír Slavínský, režie Vladimír Slavínský) je naivní dívčí hrdinka (v podání Věry Ferbasové) vyrušena z četby zamilovaného románu a s komickým povzdechem si divákům stěžuje, že „se zase nedozví, zda se vezmou“. Své problematické počínání v pozdějším manželství se starším mužem,

do jehož dospívajícího syna se zamiluje, pak tato hrdinka komentuje replikami evidentně vyčtenými z „pokleslé“ literatury (např. „já jsem žena démon“ či „jsem žena bestie“) a svou nadneseností naprosto nepřiměřenými jejím krotkým pokusům o nevěru.

Ve filmu *Bláhové děvče* je zase zesměšněna laciná líbivost nasládlých operet, jež v úvodu filmu produkuje objekt milostných tužeb hlavní hrdinky – neúspěšný skladatel. Jak vidno, zamilovaný film se rád vysmíval jistým schématům a konvencím. Jenže – ona „vkusná“ opereta, ke které se časem propracuje zneuznaný komponista, se od té původní, filmem vysmívané, nijak zvlášť neliší. Svědčí to o tom, že soudobý konzumní film se prostě nedokázal oprostit od jistých výrazových klíšé, a to i tehdy, když o to programově usiloval. Chtěl-li, jako v tomto případě zvýraznit rozdíl mezi konvenčností a nekonvenčností, nahradil pouze konvencí zastaralou (zde operetní), konvencí modernější, tudíž ne tak zprofanovanou.

O síle konvencí v soudobém zamilovaném filmu vypovídá jeho zřetelná tendence posilovat oproti literárním předlohám modelovost zachycovaných příběhů. I ten nejschematičtější „magazínový“ román totiž vesměs nebyl standardní ve všech parametrech. Vzhledem k obrovskému množství této produkce to ostatně ani nebylo možné. Už jen z konkurenčních důvodů musel být každý titul něčím osobitý, čímž vznikala čtenářsky atraktivní polarita důvěrně známého a překvapivého. Literární „červená knihovna“ se ovšem od zamilovaného filmu lišila ještě něčím jiným než podstatně větším objemem titulů. Na rozdíl od filmu totiž disponovala daleko vyspělejšími technickým zázemím, jež jí (díky čerpání z rozvinuté literární kultury) umožňovalo obměňovat žánrové konvence na mnoho způsobů. I ryze spotřební četba byla ve třicátých letech na takové řemeslné úrovni, aby dokázala vyjádřit jistý odstup od schémat zároveň s jejich naplněním, zatímco český film takto rozvinutými možnostmi ještě nedisponoval.

Jako konkrétní příklad může posloužit závěr filmu *Madla zpívá Evropě*. Ve Wenigově románu, psaném dovedně a s nadhledem, se Klán rozjede za Madlou do daleké ciziny hnán nikoli nezvladatelnou přemírou lásky ve svém srdci, nýbrž obavou o její zdraví (dostal totiž telegram, že na cestě domů v Paříži onemocněla). Jeho úprk za Madlou je tedy motivován civilněji. Nadto se s ní setkává v neosobním hotelovém pokoji, zatímco ve filmu je shledání podbarveno podmanivou atmosférou žhavého Španělska (jež ve filmu z politických důvodů vystřídal Anglii, kde našla svého pohřešovaného otce literární Madla). V knize je pak závěrečné nezbytné objetí milenců pouze lehce naznačeno, a to se zjevným vypravěčovým odstupem:

„Najednou Madla otevírá oči a vidí Klána.

A Klán nevidí již docela nikoho jiného než Madlu.

A klečí u její postele.

Pan Smith tiše zavírá dveře, odchází. Protože Angličani jsou vždy diskrétní, i když jsou náhodou přítom i otcové.“⁶¹⁾

Na takovéto pohrávání si s konvencemi žánru ovšem domácí film na rozdíl od literatury ještě neměl. Proto se plně přidržel tradiční podoby happy endu: rty protagonistů splynou

61) Jan Wenig, *Madla zpívá Evropě*. 2. vyd., Praha, V. Zrubecký 1940, s. 240.

v dlouhém polibku a jejich nvyvý výraz (jenž byl zřejmě v obdobné situaci nepsaným předpisem) harmonuje s melodií ústředního šlágru, jež celý výjev podbarvuje.⁶²⁾

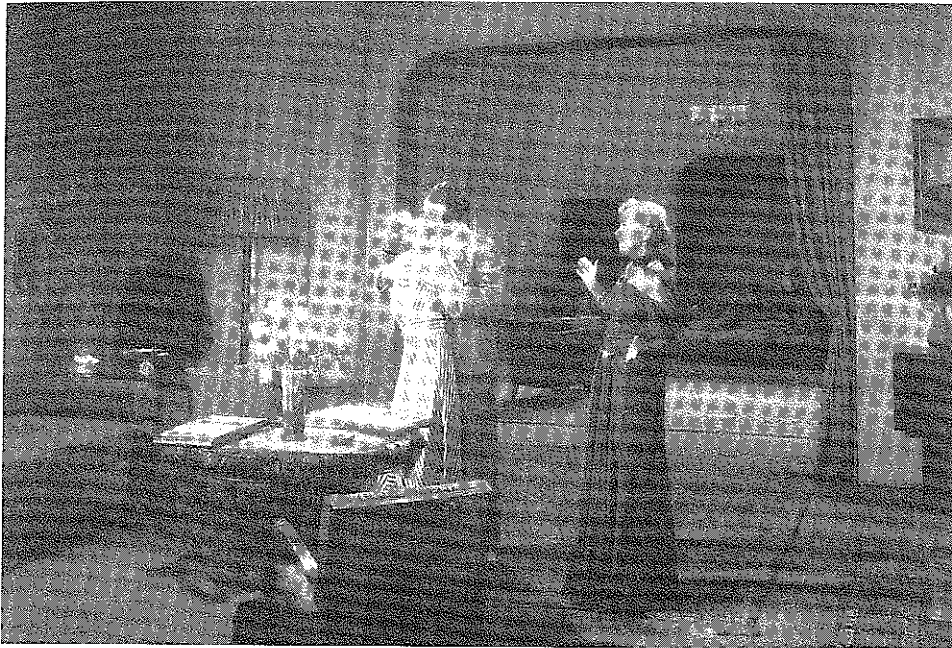
Zdá se, že právě v závěru, bezpochyby nejcitlivějším místě každého filmu, byla závaznost platných konvencí pocíťována zvlášť intenzivně. V zájmu jejich dodržení neváhali realizátoři filmu *Zlatý člověk* dokonce pozměnit vyústění příběhu. Autorka literární předlohy Lída Merlínová se totiž vyhnula klasickému happy endu „červené knihovny“. Její konec je poněkud nahořklý, ale má svůj etický patos, o němž jí šlo především: „zlatý člověk“ osvědčí svou morální velikost, když se rozhodne nejenom přijmout zpět nevěrnou ženu, ale je odhodlán pečovat i o dítě, které není jeho. Realizátoři filmu však zcela pragmaticky dali před vyzdvížením charakterových kvalit hlavního hrdiny přednost šťastnému rozuzlení, byť působí násilně: ve filmu se totiž nakonec ukáže, že se primářova žena zmýlila ve výpočtech a že očekávané dítě patří vlastně jejímu ušlechtilému manželu. Modelovost zakončení je stvrzena podobou závěrečné scény, již je nezbytné objetí a polibek. Merlínová nebyla uvedeným řešením nijak nadšena: „Scénář se odchýlil od románové předlohy (konec je úplně jiný), ale režisér tvrdil, že je to tak filmovější a že se bez kompromisu ve filmu nedá pracovat,“ vyslovila se v rozhovoru před premiérou filmu.⁶³⁾ Zřejmě cítila, že změněný závěr odbourává z jejího příběhu psychologickou a etickou „nadstavbu“, o níž jí šlo, a že jej připodobňuje oněm naprosto klasickým milostným šarádám „červené knihovny“, jimž se chtěla vyhnout.

Nejen rozuzlení příběhů, také jejich průběh byl scenáristy a režiséry upravován do přísně konvenční podoby. Názorný příklad skýtá film *Jindra, hraběnka Ostrovínová*, jehož předloha tak úplně do oblasti „červené knihovny“ nepatří, tudíž v ní odchylek od norem tohoto žánru najdeme poměrně hodně. Filmový přepis je však vesměs zrušil. Už tím, že tu byla z pochopitelných důvodů potlačena silná vlastenecky výchovná intence Klicperovy prózy, došlo k obnažení milostné fabule, a tudíž k připodobnění Jindřina příběhu standardní „červené knihovně“.⁶⁴⁾

62) To, že závěrečný polibek byl v té době producenty i majiteli kin pocíťován jako závazná norma, kterou není v zájmu úspěšnosti filmového podnikání radno porušovat, zajímavě dokládají vzpomínky jednoho z někdejších provozovatelů cestovního kina, jež žilo především z vesnického publika. Autor těchto vzpomínek, doznává: „Mnohdy jsem si film upravil. Venkovskému obecenstvu záleželo vždy na tom, aby film skončil polibkem. Bylo mu vyhověno tím, že scéna polibku v kterékoli části filmu byla zkrácena a dána na konci filmu ještě jednou.“ Oldřich B a š u s, *Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931 – 1946*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 2, s. 67.

63) Autorka „Zlatého člověka“ odpovídá. „Filmový kurýr“ 13, 1939, č. 49, s. 6.

64) Obnažení fabule ovšem neznamenalo její pečlivější propracování. Naopak oproti Klicperovu románu je tu příběh načrtnut daleko zběžněji, jednotlivým událostem chybí logická provázanost, jednání postav nebývá dostatečně psychologicky zdůvodněné. Tak např. jedna z klíčových dramatických scén Klicperovy prózy – požár Jarýnovy továrny, při níž Lípa osvědčí příkladnou obětavost – je ve filmu přesunuta příliš dopředu, a tím ztrácí svůj původní psychologický význam. V knize totiž fungovala nejen jako činitel dějového vzruchu, nýbrž také jako katalyzátor Jindřina proměňujícího se vztahu k Lípovi – v momentě, kdy je učitel ohrožen na životě, si Jindra uvědomuje, že ho vlastně miluje. Ve filmu ovšem požár propukne ve fázi, kdy je hrdinčin vztah k Lípovi ještě cele poznamenán vzdorem vůči jeho opovržlivosti. Zcela mimo jakoukoli psychologickou pravděpodobnost pak je závěrečná scéna, v níž hrabě Ostrovín sám přivádí ke svému sokovi malého synka na vychování, plně tak Jindřinu poslední vůli (v knize je tímto posláním pověřen statkář Jarýn, přičemž Ostrovín s tím sice souhlasí, avšak pochopitelně se nesníží k osobní návštěvě svého úspěšnějšího soupeře v lásce).



Nezbytná součást každého „zamilovaného“ filmu – scéna s polibkem. V obou případech nejde ovšem o polibek závěrečný, nýbrž o polibek, který je součástí dějové akce. Jeho aktéry jsou proto vedlejší postavy (rty hlavní zamilované dvojice splynou v polibku až v závěrečné scéně), je snímán jako celek (nikoli v polocelku či detailu, jenž byl vyhrazen pro scénu závěrečnou), a přihlížejí mu další postavy (jež ve scéně závěrečné většinou chybí).

Konvencionalizace však šla ještě hloub. V knize Jindra podporuje Amálčinu náklonnost k Lípovi a sama učitele přemlouvá (ve fázi, kdy je její vztah k němu už přátelský, ale ještě ne milostný), aby se s její sestřenicí oženil. Na tyto psychologické finesy, oživující v knize Jindřin portrét a činící z ní víc než jen schematickou dívčí hrdinku, ovšem neměli realizátoři filmu ani pomyslení – v něm proto Jindra zcela banálně na Amálku žárlí a nepokrytě jásá, když se dozví, že cit její sestřenice není Lípou opětován. Podobně byla dána přednost vnějšímu efektu před psychologičností ve scéně nebezpečného škádlení obou zamilovaných, podnikaného s nabitou puškou v Jindřiných rukou, z níž náhodou vyjde výstřel. V románu Lípa pouze předstírá, že byl Jindrou poraněn, a vymámí z ní tak kýžené vyznání lásky, ve filmu je však zraněn doopravdy a je tu svou vyvolenou kajícíně ošetřován. Příklon ke konvenci je i zde zřejmý.

Podobnou tendenci můžeme zaznamenat u filmu *Líza Irovská*. Román Utěšilové patřil do teritoria „červené knihovny“ jen zčásti. Jak jsme už konstatovali, byl také prózou o světě dětí a kriticky zaostřeným obrazem venkovského života. Film jeho vazbu k oblasti „červené knihovny“ podstatně posílil tím, že postavil do popředí milostný román Líziny učitelky, rozvíjející se podle klasických schémat žánru (včetně toho, že hrdinka zapírá svou skutečnou totožnost milionářské dcery). Líčení Lízina neradostného údělu obecního dítěte tu pak na rozdíl od románu tvoří pouhé pozadí tohoto pří-

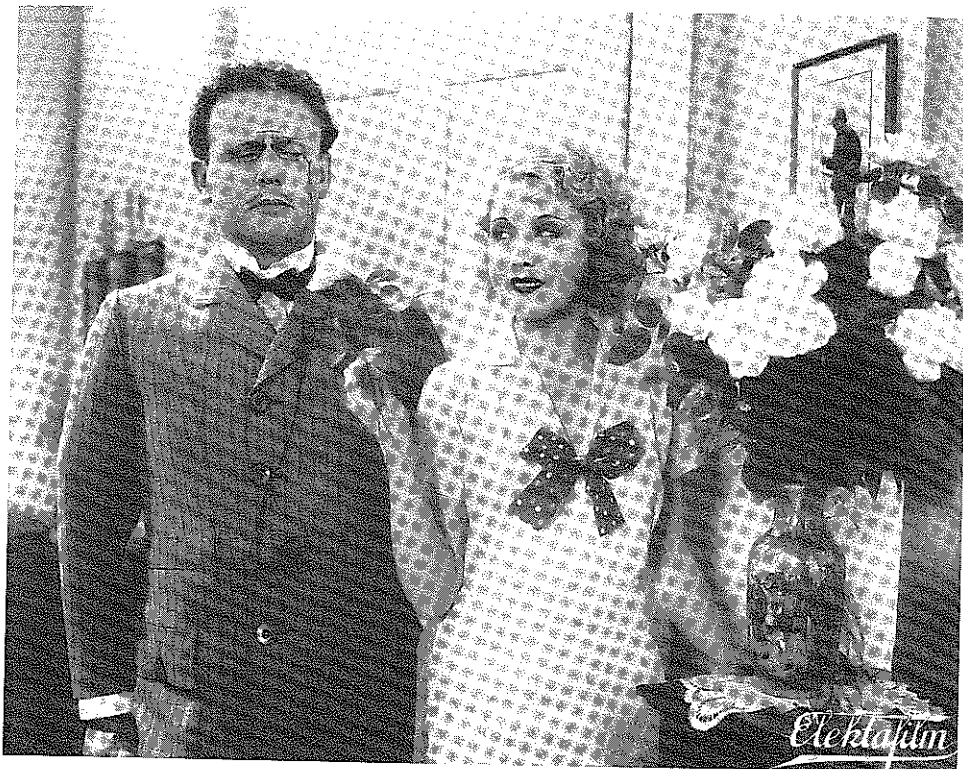


Fotografie dokládají, že postoj objímající se dvojice byl přísně stereotypní a jeho podoba byla odvozena z jevištní praxe. Vlevo, na předchozí stránce, Jiří Dohnal, Lola Janečková a Růžena Šlemrová ve filmu *Světlo jeho očí* (1936), zde Fanča Foltová, Jiří Dohnal a Rolf Wanka ve filmu *Srdce v soumraku* (1936).

běhu. Bylo to pochopitelné, neboť komerčně pojatý film pro dospělé mohl jen těžko upírat cele pozornost ke světu dětí. Nadto tu byl tento svět zachycen prostřednictvím drobných, navzájem nesouvisejících příhod, zatímco příběh učitelčiny lásky měl výhodu souvislé dějové linie. Nicméně hlavním důvodem zmíněného přesunu zájmu byl zřejmě fakt, že milostná fabule tu byla zpracována důvěrně známým způsobem, spoléhajícím na vnějšíkovou atraktivitu. Kritika přitom upřednostnění konvenčního milostného příběhu jednoznačně uvítala: „V pozadí obecního úřadování a školních scén rozvíjí se románek lásky mezi obecním tajemníkem a učitelkou, která, ač to tají, je dcerou prezidenta banky. Jsou tu velmi živé a upoutávající scény, dobře filmově viděné i zpracované, takže druhá část zcela vkusně a úspěšně vyvrcholuje až k samotnému zakončení, které končí sňatkem.“⁶⁵⁾ Recenzent, který nejednou brojil proti „magazínovosti“ českého filmu, tedy poněkud překvapivě pochválil ryze konvenční zamilovaný příběh, jistě hlavně proto, že tu byl pojednán odlehčeně, bez psychologizujících tendencí a technicky zdařile.

O bezchybném fungování zažitých konvencí svědčí případ další zajímavé adaptace lido-

65) –jal. [Quido E. Kujal], *Novinky trhu*. „Český filmový zpravodaj“ 18, 1938, č. 7, s. 4.



Zázračná proměna roztržitého staromódního profesora v ideál dívčích srdcí s bezvadným moderním zevnějškem a sebevědomým vystupováním. V přímé závislosti na této proměně se vyvíjejí reakce jeho partnerky.

vého románku pro potřeby filmu. Jde o titul *Kantor Ideál* (Vladimír Kabelík 1932, scénář Václav Wasserman, režie Martin Frič), jednu z nejúspěšnějších českých veseloher první poloviny třicátých let.

Film má ovšem jen velmi málo společného se stejnojmennou literární předlohou.⁶⁶ Scenárista se nechal touto prózou pouze volně inspirovat. Vypůjčil si od Tomka především atraktivní a filmově dobře působící název *Kantor Ideál* (jež ovšem literární předloha na rozdíl od scénáře vůbec nerozpracovala) a pak základní podobu figurky roztržitého a staromódního profesora, včetně jeho jazykové charakteristiky. Kromě toho převzal z literární předlohy několik komických situací z úvodní kapitoly, líčící profesorův příchod na nové působiště (profesor zapomene jméno stanice, kde má vystoupit, splete si školníka s ředitelem). Vše ostatní je dílem scenáristovy fantazie.

Došlo přitom k zásadnímu žánrovému posunu. Literární předloha byla nenáročným humoristickým románkem, přeplněným situační i slovní komikou, často velmi hrubozrn-

66) Adéla Červená [Fejrdinad Tomek], *Kantor Ideál. Věsné příběhy nevěsného člověka*. Praha, P. Körber 1917.



*Zatímco na fotografii vlevo je to zjevně ona, kdo je pánem situace, na fotografii vpravo je zcela podmaněna novým profesorským zjevem a zaujímá typický postoj hrdinky dívčího románku – zbožně vzhlíží ke svému idolu. Karel Lamač a Anny Ondráková ve filmu *Kantor Ideál* (1932).*

nou. Tomkův románek také postrádal nosný příběh, jehož by se mohl film zachytit. Scenárista si jej proto musel vymyslet. Literární předloha mu poskytla motiv kuriózní profesorsovy ženitby, jež ovšem rozpracoval zcela jinak: Tomek totiž oženil Suchého nejprve s jeho vášnivou padesátiletou bytnou, pochopitelně kvůli komickému efektu, jež měl tento bizarní motiv vyvolávat, a teprve když jej plně využítkoval, nechal profesoru bytnou zemřít a dopřál mu manželství s její půvabnou dcerou. Uvedený krkolomný vývoj situace byl ovšem možný v humoristické próze, pracující s nadsázkou (jež právě v době vzniku Tomkovy prózy běžně ústila až do grotesknosti a absurdity – viz Hašek), avšak nikoli ve filmu, vyžadujícím pravděpodobný příběh. Wasserman proto učinil z roztoužené bytné počestnou chudou vdovu, pro niž je Suchý pouze váženým podnájemníkem, a z vdavekchtivé dcery neteř – rozpuštěnou středoškolskou studentku, která nijak nebaží po sňatku s bizarním profesorem, ale tak dlouho jej škádlí, až s překvapením upadne do osidel lásky. S ní pak do filmu vtáhl gymnaziální prostředí, které v Tomkově románku nehrálo prakticky žádnou roli (autor se totiž soustředil spíše na satirický obraz maloměstské honorace). Navíc v něm šlo o gymnázium chlapecké, jak to odpovídalo předpřevratové době vzniku této prózy.

Přenesením dějiště na půdu dívčího gymnázia a vnesením motivu milostného vztahu mezi profesorem a jeho žákyní se ovšem scénář dostal do námětového teritoria, jež v soudobé próze „obhospodařoval“ žánr dívčího románu ze studentského prostředí. Bylo zřejmě zákonité, že v tomto okamžiku zapadl scénárista do vyjetých žánrových kolejí a rozpracoval příběh přesně podle ustálených modelů, byť se ve filmu projevuje i určitý nadhled nad nimi či dokonce vědomá hra s nimi (např. po Suchého námitce, že milovník přece vypadá jinak, následuje střih a detailní záběr na elegantního Junka, vymodelovaného do podoby amerických filmových herců). Nezbedná septimánka Věra jako by z oka vypadla Irče či Neubauerově sextánce Stáně. Profesor Suchý sice zůstal postavou víceméně komickou, nicméně jeho umístění do zažitého příběhového modelu (učitel, do něhož se zamiluje dívčí hrdinka), jej oproti původnímu humoristickému románu staví do jiné pozice a přibližuje jej jeho žánrovým předobrazům (např. žáducímu profesoru Sychravovi ze *Sextánky*). Toto jeho postavení se potvrzuje v závěru, kde se jako mávnutím kouzelného proutku změní v elegantního a přitažlivého muže, suverénně si podmanivšího vzpurnou Věru – tedy ve skutečný ideál dívčích srdcí. Tato zázračná proměna je zcela v intencích zvoleného žánru. Vždyť za staromódního popletu se mohla provdat figurka z humoristické prózy, ale v žádném případě hrdinka dívčího románu, k níž podle žánrových zvyklostí přináležel přiměřeně atraktivní partner.

Postava milovníka byla obecně zvlášť citlivá na dodržování příslušných konvencí, zejména pak těch, jež se týkaly jeho vzhledu. Realizátoři filmu *Sextánka* se např. neodhodlali zohydat klasicky krásnou tvář Rolfa Wanky černou páskou přes pravé oko, jak jim to příkazovala literární předloha. Je pravda, že uvedený motiv sloužil Neubauerovi víceméně jako vnějšíkové zpestření hrdinovy charakteristiky a že s ním v románu nijak dále nepracuje⁶⁷⁾, nicméně pro svou výraznost se vryl do povědomí čtenářek a odlišil tuto knihu od řady jiných (profesorův defekt je např. zdůrazněn i na obálce melantrišského vydání románu). Tvůrci filmu se podle všeho obávali negativní reakce divaček, které měly nárok na dokonale vyhlížejícího milovníka.

Zbývá otázka, zda zamilovaný film pouze přebíral a utvrzoval stereotypy literární, či zda vytvářel také konvence vlastní. Obraťme se opět ke konkrétnímu příkladu.

Próza Olgy Scheinpflugové *Andula vyhrála* měla podtitul „Filmový román pro mladé dívky“. Svědčí to o tom, že film tu je autorkou vnímán jako médium, schopné vytvářet určité příběhové stereotypy. Na záložce se k tomu dočteme: „Protože však filmový román vyžaduje šťastného happy endu, dává autorka své hrdince ještě jednou, tentokrát prostřednictvím mateřství, podstoupiti nový konečný vítězný boj.“⁶⁸⁾ Scheinpflugová, která

67) Autor naopak mnohokrát zdůrazňuje profesoru sličnost, pouze v samotném závěru hrdina poněkud užasle konstatuje: „Tedy jej má Stáňa ráda, ač mu jedno oko chybí.“ (Vilém Neubauer: *Sextánka*. Praha, Melantrich 1927, s.186) Je to však příliš pozdě na to, aby mohla být jeho pochybnost nějak psychologicky rozpracována, tak jak to učinila např. Elinor Glynová v románu *Muž a dívka*, kde se obdobný motiv – hrdinovo trauma z válečného zmračení – stalo základem celé milostné zápletky.

68) Olga Scheinpflugová, *Andula vyhrála*. Praha, Borový 1937, vnitřní strana obálky.



Na obálce melantrišského vydání Neubauerovy Sextánky měl profesor černou pásku přes oko, ve filmu však okouzluje dokonalým vzhledem, jež nehyzdí žádná anomálie (Rolf Wanka).

dává ve svém románu mnohokrát najevo, že se její příběh ubírá po prošlapaných cestách⁶⁹⁾, uvádí jako inspiraci pro hrdinčino konvenční chování vedle četby také film:

„Vezmi mě kolem pasu,“ nařizuje energicky, „a pojď pomalu a jako zasněně pěšinou!“ „Sařra, Andulo, ty máš zkušenosti!“ uřehťává se bratr Antonín. Nemá, ale umí si to představit, od toho je na světě a od toho je ženská. Konečně, četla přece „Pohádku máje“ a na lásku chodí do biografu, když sežene dohromady dvě kačky.⁷⁰⁾

Také filmový kritik Bedřich Rádl vnímal v recenzi filmu *Madla zpívá Evropě* požadavek happy endu jako jev typicky filmový: „Že pak najde kdesi ve Španělsku svého bohatého strýčka a že si až tam pro ni musí dojet její zamilovaný a milovaný šéf, je už zbytečnou koncesí zálibám průměrného filmového diváka.“⁷¹⁾

69) „Dobrý den!“ řekne Pavel pronikavě a ostře jako vrah v Tondových detektivkách.“ Tamtéž, s. 164.

„Proboha, děťátko, co myslíte, že vám může holič v životě poskytnout?“ „Domov a děti,“ řekne malá podvodnice, jak prohlašují skromné ženy v románech.“ Tamtéž, s. 133.

70) Tamtéž, s. 111.

71) B. R. [Bedřich Rádl], *Tři nové české filmy*. „Kinorevue“ 6, 1939 – 1940, 2. pol., s. 152.

A ještě jeden příklad do třetice: Lída Merlínová v románu Zlatý člověk charakterizuje jednu z mužských postav prostřednictvím jeho „vizáže filmového milovníka“, jež ho typově předurčuje. I zde je tedy film vnímán jako výrobce jistých stereotypů, byť je tu autorka zpochybňuje (ukazuje totiž, že filmový vzhled nutně nemusí být předností – její hrdina si stěžuje, že jím přitahuje pouze povrchní ženy, zatímco ty skutečně hodnotné jeho milovníký zevnějšek odrazuje). Svým zpochybňováním vlastně Merlínová mimoděk potvrzuje intenzitu, s níž byly tyto stereotypy vnímány.

Jenže – když si povšimneme, o jakých stereotypech to vlastně všichni tři hovoří, zjistíme, že nejsou specificky filmové. Vždyť happy end, stejně jako přitažlivý vzhled hlavního hrdiny, byl závazný i pro literární „červenou knihovnu“. Film pouze tyto stereotypy více zviditelněl (čtenářky „červené knihovny“ si mohly hrdinčina atraktivního nápadníka pouze mlhavě představovat, na filmovém plátně jej však skutečně uviděly), a budil proto dojem, že je jejich producentem.

Nicméně zdá se, že jisté specifické konvence „zamilovaný“ film třicátých let přece jenom vytvořil. Patřilo by sem zřejmě hlavně ono důsledné mísení sentimentality a humoru, melodramatického patosu a idylické žánrovosti. Tento jev sice nebyl jako konvence vůbec pocíťován a reflektován, nicméně fungoval stejně bezvýminečně jako výše zmíněný zákon happy endu. Praxe filmových producentů, kteří se neodvážili vyrobit jediný zamilovaný film bez komických scének a humorných figurek, výmluvně hovoří o síle tohoto odlehčujícího principu.

Naše stať byla věnována pouze jedné části „zamilovaného“ filmu třicátých let – té, která vznikala v nejtěsnější souvislosti se soudobou „červenou knihovnou“, využívající již hotových literárních předloh. Film se ovšem začal postupně od literatury a divadla odpoutávat a vytvářet si vlastní příběhy. Ty však ještě dlouhou dobu prozrazovaly svou literární odvozenost, mj. i od žánru „červené knihovny“. Kdybychom po této stránce rozebrali zápletky, postavy a situace zamilovaných filmů třicátých a čtyřicátých let natočených podle původních scénářů⁷²⁾, objevili bychom, že ve většině případů vydatně čerpají z žánrových a tvarových schémat literární „červené knihovny“.

Svědčí to o tom, že „červená knihovna“ sehrála v meziválečném českém filmu daleko větší úlohu, než by se mohlo zdát podle poměrně nevelkého počtu zfilmovaných titulů. Stala se pro něj, podobně jako jiné žánry populární četby, zásobárnou osvědčených postupů, garantujících příznivé divácké přijetí (samozřejmě vedle klíčové inspirace zahraničním filmem, jenž i pro komerčně orientovanou produkci fungoval jako nedostižný vzor). Viděli jsme, že ona „zaručená“ schémata často v praxi nefungovala tak bezchybně, jak se od nich očekávalo, neboť průměrný filmový divák měl poněkud jiné potřeby a očekávání než masový čtenář. Nicméně i tak si „červená knihovna“ zachovala ve filmu roli autoritativního modelu, a to přinejmenším po celá třicátá léta, ale skrytěji i v čase okupačním.

72) Mám na mysli např. tyto filmy: *Okouzlená* (Lucerna 1942, námět František Götz, scénář a režie Otakar Vávra), *Co se šeptá* (Lloyd 1938, námět, scénář i režie Hugo Haas), *Jarčín profesor* (National 1937, námět Vojtěch Ambrož, scénář Čeněk Šlégl, Karel Feix, režie Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček).

Teprve éra poválečného filmu, postavená na zcela nových dramaturgických principech, v nichž zábavnost a divácká atraktivita přestaly hrát klíčovou úlohu, vykazala „červenou knihovnu“ za hranice českého filmu. Nicméně zdá se, že tu po ní zůstala jistá nostalgie. Možná, že právě stopy tohoto proskribovaného žánru, nalézající se koneckonců ve většině „filmů pro pamětníky“, byly jedním z důvodů jejich masové obliby v minulých desetiletích. Vyplňovaly totiž vzniklou mezeru podobně jako románky děděné po babičkách a tetách, jež kolovaly mezi čtenářkami lačnicími po zamilovaných historiích. Opovrhovaná „červená knihovna“ začala být vnímána jako součást „starých zlatých“ časů našich prarodičů, milá svou naivitou, přehledná svou přímočarostí a příjemná svým dobrosrdečně krotkým humorem. Uvedené rysy nebyly ovšem výhradním produktem literární „červené knihovny“. Vznikly až z jejího kontaktu se soudobým filmem, jenž oslabil její sladkobolný tón, zpestřil ji komikou a dodal jí žánrový půvab. Teprve v tomto balení působí ony archaické zamilované příběhy na dnešního milovníka „filmů pro pamětníky“ tak, jak působí – tj. jako příjemně uklidňující zpráva o zašlých prvorepublikových dobách. Z kontaktu konzumní četby a komerčního filmu, v mnoha směrech problematického a poznamenaného nízkou profesionální úrovní tehdejší domácí filmové produkce, tak poněkud paradoxně vzešlo něco, co z časového odstupu může být vnímáno jako jistá hodnota (citová, ale v některých případech dokonce i estetická). Tedy opět jeden důkaz překvapující životaschopnosti populární kultury, nesporně lahodící dnešnímu postmodernímu cítění.

PhDr. Dagmar Močná, CSc. (1958)

Vystudovala filozofickou fakultu UK v Praze (obory český jazyk a literatura – hudební výchova). Po absolutoriu (1982) pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, od roku 1993 působí na katedře české literatury PF UK v Praze. Zabývá se dějinami české populární četby a jejich vztahů k literatuře umělecké.

(Adresa: Pedagogická fakulta UK, katedra české literatury, M. D. Rettigové 4, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Bláhové děvče (Václav Binovec, 1938), *Co se šeptá* (Hugo Haas, 1938), *Čarovné oči* (Václav Kubásek, 1923), *Děvče z hor* (Václav Kubásek, 1924), *Druhé mládí* (Václav Binovec, 1938), *Filosoška Mája* (Oldřich Kmínek, 1928), *Hanka a Jindra* (Oldřich Kmínek, 1929), *Holka nebo kluk* (Vladimír Slavínský, 1938), *Ideál septimy* (Václav Kubásek, 1938), *Irča v hnízdečku* (Václav Binovec, 1926), *Irčín románek* (Václav Binovec, 1921), *Irčín románek* (Karel Hašler, 1936), *Jindra* (Oldřich Kmínek, 1919), *Jarčín profesor* (Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček, 1937), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Václav Kubásek, 1924), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Karel Lamač, 1933), *Karnevalový pastel* (Vladimír Pospíšil-Born, 1921), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1932), *Kozlonoh* (Olga Rautenkranzová, 1918), *Královna ledu* (One in a Million; Sidney Lanfield, 1936), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Líza Irovská* (Václav Binovec, 1937); *Lízino štěstí* (Václav Binovec, 1938 – 1939), *Madla zpívá Evropě* (Václav Binovec, 1940), *Manželství na úvěr* (Oldřich Kmínek, 1936), *Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942), *Osada mladých snů* (Oldřich Kmínek, 1931), *Osmnáctiletá* (Miroslav Cikán, 1939), *Osmnáctiletá* (Miroslav Cikán, 1939), *Pacientka dr. Hegla* (Otakar Vávra, 1940), *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé; Louis Lumière, 1895), *Prstýnek* (Martin Frič, 1944), *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Román oktavánky* (Liebe kann lügen; Heinz Helbig, 1937), *Sextánka* (Josef Medeotti Boháč, 1927), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Srdce v soumraku*

(Vladimír Slavínský, 1936), *Svéhlavička* (Rudolf Měštlák, 1926), *Světlo jeho očí* (Václav Kubásek, 1936), *Šenkýřka „U divoké krásy“* (Svatopluk Innemann, 1932), *V pokušení* (Miroslav Cikán, 1938), *Vyznavači slunce* (Václav Binovec, 1926), *Z lásky* (Vladimír Slavínský, 1928), *Zlatý člověk* (Vladimír Slavínský, 1939), *Žena na rozcestí* (Oldřich Kmínek, 1937), *Žena pod křížem* (Vladimír Slavínský, 1937), *Životem vedla je láska* (Josef Rovenský, 1928).

SUMMARY

ROMANCE IN THE CZECH FILM OF THE THIRTIES

Dagmar Mocná

The essay discusses that part of Czech film production in the thirties which was modelled on the Czech variant of literary romances – the so-called Red Edition Series of love-stories for women. The opening chapter outlines the frame of this genre. It is pointed out that the topic involves not only works which in the twenties and thirties appeared in the edition of the same name, but also the fact that the scope of these books was much broader and more differentiated, and that the limits of the genre in question are hazy and changing with time.

The second chapter deals with the development of the relation between Czech film in the inter-war period and the literary „Red Series“. It notes the frequency of mutual contacts and shifts in preference: whereas in the twenties and first half of the thirties film leaned towards romances for girls (especially to stories from a student milieu), in the second half of the thirties interest switched to life stories of mature women in difficult life situations. Of essential importance for the points of contact between the literary „Red Series“ and film were not the book editions of the Red Series type but contemporary women's magazines specializing in serialized novels. Two of them: *Hvězda* published by Melantrich and *Pražanka* (published by the Rodina shareholding company) became the main source of literary models for film-makers, and it often happened that the decision to shoot a certain title was made while the story was still being serialized by the magazine. A typical feature of the contemporary mass culture scene was the mutual interlinking of the world of film and popular reading matter: the magazines informed their readers about the films being produced, thus helping to nurture potential viewers. Together with publishers of popular book editions they then profited from the popularity rendered to the selected titles by the film versions. The era of inspiration by the „Red Series“ ended quite abruptly, almost at the instance of the start of Nazi occupation, undoubtedly due to the enhanced concern for the quality of Czech films and orientation to more demanding topics. The „Red Series“ never managed to reconquer lost positions.

The third chapter discusses views of contemporary critiques on the meeting points between film production and the literary „Red Series“. Film critique was aware of the commercial bias of the majority of films made and therefore considered the choice of literary models from the sphere of popular reading as a given fact that would be very difficult to change. Nevertheless, critics did demand at least elementary standards of film craft. The occasional vehement onslaughts against the undesirable „magazine-like nature“ of Czech films, provoked mostly by a certain specific title, were therefore not usually related to the standard of the literary model (which would often be no lower than in the case of films accepted by critique) but were provoked by basic offences committed by authors against film art. Film reviewers did not feel the need to comment on the literary qualities of the material of appraised films, usually also due to the fact that information about these was frequently mediated and, moreover, reviewers were usually not particularly familiar with consumer literature.

The fourth chapter speaks about the stumbling blocks of the translation of literary models into film form. The first difficulty was due to the proclivity of the „Red Series“ to overinflation of the story, a process which may be tolerable in a large novel but difficult to treat in a film of standard length. This is a typical feature of the branched-out plots of novels by M. Radoměrská which proved to be beyond the scope of film. The result is the chance emergence and fading out of individual lines of the story, creating an impression of a chaotic tangle of plots. The second main difficulty is due to the frequent inclination of contemporary „Red Series“ to psychologization of romances, leading to suppression of the external plot, turning into the characters of the protagonists, and resulting in the preponderance of inner monologues over dialogues between characters and to retrospective summing up of events over direct performance of the same. Standard-approach scriptwriters used to mechanical copying of dialogues from the literary text were not able to cope with this obstacle of psychologization since that would have demanded compensation of literary procedures relating to introspection by specifically film means of expression. However, with the removal of psychology and focus on the plane of

the external plot, on screen, the given type of romances were rid of any kind of logic, became unintelligible and therefore also uninteresting for the viewer.

The fifth chapter discusses shifts in genre occurring during the transfer of the „Red Series“ to film screen. The most marked trend is the inclination toward making the love plots lighter, sprucing them up with funny scenes and comic characters having nothing in common with the core of the story. Contemporary film thus tried to weaken the melodrama of the „Red Series“, its inclination to elevated style and tragic pathos which did not tune with the predominantly commercial film production of that time. Love stories about young people from a student milieu were best suited to such plans since the lighter vein was to a smaller or greater degree already built into the literary model. Film-makers, however, grafted comical scenes and characters even on quite serious stories. The result were hybrid genres in which funny, or actually farce scenes alternate with emotionally stressed, extreme situations where heroes are often fighting for their lives. Only very rarely does a total shift in genre – from „Red Series“ to comedy – occur during the film transcription of a literary model (the film *Andula vyhrála* [Andula Won]) based on the novel by Olga Scheinpflugová is such an example). It is more common for the tendency to lighten the story by a touch of comedy to get stuck half way, or even stop at the stage of partial attempts, resulting in the already mentioned hybridity of the whole.

The last chapter focuses on the effect of genre conventions on the romances of the thirties. The finding is that contemporary commercial film observed these conventions more strictly than the literary model inclining rather to variations of inveterate models (or actually to play with them) than to slavish compliance. Not all genre conventions were however felt to be equally binding: film clung to the classical happy-end denouement of the story, including the inevitable final embrace and lovers' kiss as well as the perfect leading-man physique of the main protagonist. The guaranteed impact of „Red Series“ schemes is documented on the example of *Kantor Ideál* whose script, inspired only very loosely by a humorist novel of the same name, was developed in total compliance with the genre conventions of romances from a student milieu for girls. Besides these embedded genre conventions taken from the literary „Red Series“ and merely stamped by film, new conventions developed in this part of contemporary cinematographic production – specific film conventions. It is namely the earlier-mentioned mixing of sentimentality and humour, genre idyll and tragic pathos. These were not claimed as conventions, nevertheless they really functioned as such with a not insignificant standard-setting force.

The intersection of two fields of contemporary mass culture – popular novels for women and commercial film – resulted in the emergence of a new form of romance which, after the passage of many years, has a chance of becoming perceived as a statement about the taste of those times, as well as a certain value – emotional, and maybe also aesthetic – for the specifically tuned viewer.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

FOTOGRAFIE

Siegfried Kracauer

*Za časů Lenoráje jsem cestou spatřil,
jak na tenké hedvábné niti visí Řím a Laterán,
a beznohý člověk předběhl rychlého koně,
a břitké ostří meče přesešlo most ve dvi.
Grimmovy pohádky pro děti a dům*

I

Tak vypadá *filmová diva*. Je jí 24 let, je zobrazena na titulní stránce ilustrovaného listu před hotelem Excelsior na Lidu. Píše se září. Kdo by se podíval lupou, rozpoznal by rastr, miliony puntků, z nichž se diva, vlny a hotel skládají. Avšak obrázek nechce znázornit síť bodů, nýbrž živoucí divu na Lidu. Doba: přítomnost. Doprovodný text ji nazývá démonickou; naše démonická diva. Přesto jí nechybí jistý výraz. Účes s ofinou, svůdné gesto hlavy a dvanáct řas vpravo i vlevo – všechny detaily svědomitě zachycené kamerou jsou správně umístěny v prostoru, naprosto bezchybný zjev. Každý ji okouzlen poznává, neboť každý již originál spatřil na plátně. Je vystižena tak dobře, že ji nemůžete s nikým zaměnit, byť snad byla pouhou dvanáctinou z tuctu tanečnic tillergirls. Zasněně stojí před hotelem Excelsior, jenž se sluní v její slávě, bytost z masa a krve, naše démonická diva, 24 let, na Lidu. Píše se září.

Takhle že vypadala *babička*? Fotografie, stará přes šedesát let, a přesto již fotografie v moderním smyslu slova, ji ukazuje jako čtyřicetiletou dívku. Protože fotografie zachycují podobu, musí být i tato podobná. Byla zhotovena s rozvahou v ateliéru dvorního fotografa. Kdyby však chybělo ústní podání, z obrázku by se *babička* rekonstruovat nedala. Vnuci vědí, že v pozdějším věku bydlela v těsném pokojíku s výhledem na staré město, že dětem předváděla na skleněné desce tancující vojáčky, znají z jejího života jednu temnou historii a dva zaručeně pravé výroky, jež se z generace na generaci poněkud mění. Že fotografie představuje tutěž *babičku*, o níž si toho člověk pamatuje tak málo a i to asi zapomene, se musí věřit rodičům, kteří tvrdí, že se to dověděli od matky samé. Svědecké výpovědi jsou nejisté. Nakonec na fotografii vůbec není zobrazena *babička*, ale její přítelkyně, které byla podobná. Současníci už neexistují, a podobnost? Model už dávno zetlel. S rysy ze vzpomínky má však vybledlý zjev tak málo společného, že se vnuci jen s údivem podvolují tlaku, aby na fotografii vnímali fragmentárně dochovanou předkyni. No dobrá, tak tedy *babička*, avšak ve skutečnosti je to libovolná dívka roku 1864. Dívka se pořád usmívá, stále tímtež úsměvem, úsměv trvá, aniž by dokázal