

Domácnost jako chrám ctnosti hospodyněk versus sexuální svody (Expozé do gender problematiky českého filmu v meziválečném a protektorátním období)

„...všecko to moderní mámení je prchavé a u lidí hlubších jistě brzy pomine. Vímte, že věčně nezměnitelná touha po šťastném, útulném domově nabude vždy na konec převahy a ti, kdož se jí snad i posmívali, dojdou k přesvědčení, že není v životě trvalejšího, lepšího i jistě čistišího šesti nad život rodinný a nad š t a s t n ý d o m o v .”

Redakce Šťastného domova,
ilustrovaného čtrnáctidenku českých žen a dívek, věnovaný životu rodinnému a domácnosti, 1928

Sledujeme-li obraz domácnosti v českém filmu v meziválečném a protektorátním období, je vhodné rámcově se obrátit k jeho prazákladu, k jakémusi kulturně-sociálnímu „přintu“. Umelecké dílo může být účinně interpretováno právě odhalováním jeho ideologických determinací - ve významu zhodnocování vztahu reality a zobrazení. Zabyváme-li se „ideologií domácnosti“ jak ji pojímá příslušná filmová tvorba, musíme nejdříve, alespoň rámcově, postihnout charakter obecné společensko-mocenské ideologie, která vznikala na průsečku politiky, ekonomie, kultury a samozřejmě náboženství.

*

Křesťanská církev byla prostřednictvím křesťanské pastorače a kanonického práva výsostným demurgem obecné sexuální morálky křesťanské kultury. Matrimonální poměry regulovaly lidskou sexualitu v institucionalizovanou kázeň, definující plození potomstva jako svůj základní, ovšem i jediný smysl. K pohlavní reprodukci směli přistupovat pouze manželé, navzájemně s vědomím „přirozené“ účelovosti sexuálního aktu. Z oblasti sexuálního chování se tak vydějila dimenze „protipřirozeného“. Manželství bylo chápáno jako životní společenství, v němž akt plození a výchova dětí převyšovaly samu hodnotu partnerského svazku. Církev totiž definovala účel manželského spojení příkladně takto: „Prvním účelem manželství (finis primarius) je plození a výchova potomstva, druhým účelem (finis secundarius) je vzájemná pomoc a lék proti žádostivosti. [Denzler: 1999, s. 51.] Pro katolickou církev bylo manželství jako *sacramentum* jednou z původních sedmi svátostí evangelijního zákona.

Pro moderní společnosti není podle Michela Foucaulta příznačné, že by sex diskvalifikovaly, nýbrž to, že kolem něj rozpoutaly množství diskursivních aktivit, “že se zaslíbily nepřetržitému mluvění o sexu, přiznávající mu přitom hodnotu Tajemství.” [Foucault: 1999, s. 73.] Charakter tajemství přiklaa sexu už křesťanská pastorače, která jej chápala jako záluďné a skryté nebezpečí, dĕmonizovala jej jako “temné, ďábelské pokušení”. Aspekt tajemství přetrvává i mimo náboženský rozměr jako základní hybný mechanismus podněcování diskursu o sexu.

Od počátku dvacátého století dochází v dějinách sexuality k určitému ohybu křivky [Foucault: 1999, s. 73.]: represe se zmírňují, některá tabu jsou narušována a potažmo odstraňována, nastupuje relativní tolerance. Sledovaná filmová produkce se datuje právě do jisté úvodní fáze ohybu křivky. Je otázkou, zda je proces uvolňování – odtajňování sexu zanesený i do její sféry. Nesporně je zde však sex převážně zakódován jako tajemství, jako skrytý prvek, ovšem i jako hodnota smyslu.

Pro zkoumání sexuality v meziválečném a protektorátní kinematografii tedy otevírají Foucaultovy teze možnosti interpretovat sex nejen jako skrytý, zamlčený prvek, ale současně a především jako významnou hodnotu. Sexuální život, jenž obvykle bývá v této tvůrčí éře filmu velmi “zdrženlivě” explicitně zobrazován, je podřizován ideologickým normativům, ideálu morálního života. V zobrazení manželství, kde by mohl být z hlediska tradiční morálky

sex akceptovatelným, pak obvykle absentuje jeho sexuální dimenze. Tím, že je v okruhu meziválečného a protektorátního filmu sexuální touha a aktivita umisťována do "zóny zákazu", nabývá hodnoty tajemné, až démonicky svévolné mocnosti a snad i negativních, amorních konotací.

*

Raná filmová tvorba je ideově spjata spíše s kulturou devatenáctého než dvacátého století. Projevuje se zde identická tendence idealizace a harmonizace skutečnosti: konflikty docházejí rozuzlení, komplikace bývají vyřešeny, odměna a trest přidělovány podle daného systému spravedlnosti. Zaznívá zde víra v platnost nadosobních hodnot, všeobecné přesvědčení o jakémsi řádu ve vesmíru, řídicím se božími/nadosobními zákony, fungujícími mimo individuální vůli:

Pojetí sexuální morálky v tzv. masové produkci filmu se potažmo v mnohém shoduje s příslušným charakterem české literární tvorby devatenáctého století, a také s literární "červenou knihovnou", ať už se jedná o snímky, které vznikaly podle původního námětu nebo na základě literární předlohy. Psychologizované pojetí motivu mezilidských vztahů a manželských zvlášť, vychází z obecné psychologizující tendence, která od konce třicátých let postupovala tehdejší filmovou produkcí. Tato tendence odráží soudobý literární vývoj, kdy došlo k silnému znovuoživení psychologické prózy, předně dobově oblíbeného biografického románu. Shodně je pak pro uvedenou literaturu, ale i film určující hysterizace těla a hysterizace porušení mravních norem. Totiž původní Foucaultův pojem hysterizace těla Vladimir Macura přesouvá do významového spojení hysterizace porušení mravních norem, kterou zhodnocuje jako obecný kulturní fakt devatenáctého století, jenž ovšem právě v literární tvorbě nabývá vyostřenější podoby. Podle něj se v literatuře k sexuálnímu životu vázaly normy striktněji než ve světě reálném.

Ze soudobé literární produkce se pro filmovou adaptaci nabízí právě psychologický román, který filmu poskytuje vedle bohaté a mnohdy komplikované fabule také plastickou výstavbu vnitřního světa postav. Pokud však filmoví tvůrci adaptují soudobou literární látku, obvykle ji zbavují naturalistické otevřenosti a explicitnosti vypravování. Ani pojetí sexuality ve filmové adaptaci pak obvykle nedosahuje otevřenosti předlohy.

Zdrženlivost a prudérnost kinematografie v zobrazování erotiky a sexuality lze také vysvětlit tím, že filmová produkce byla ve své počáteční fázi především masovou zábavní atrakcí, tudíž obvykle prezentovala sexuální morálku jaksi bezkonfliktně vůči tradičním normám. Další okolnosti podmiňující obecnou konzervativnost tehdejšího filmu byla jeho výchovná funkce při upevňování a šíření ideologických norem, sloužících k národní a společenské sebestylizaci. Láska nebyla pojmána jako zdroj smyslových požtíků, ale byla především mravní kategorií, začleňující filmového hrdinu do systému obecně uznávaných, ovšem ryze ideálních, nadosobních hodnot. Utrčujícím rysem obecného pojetí sexuality v české meziválečné a protektorátní filmové tvorbě je, jak již bylo uvedeno, obecná *hysterizace* porušení mravních norem.

*

Harmonické manželství, jak se sním setkáváme ve sledované filmové tvorbě, často nepředstavuje partnerské, nýbrž rodinné soužití, nefunguje tolik v dimenzi manžel – manželka, jako na ose rodič – dítě a v tomto modelu bývají sexuální aktivita manželského páru tabu. Manželství, které spíše než intimní spojení muže a ženy, představuje určitou společenskou instituci, jakoby nebylo vhodné znevažovat poukazy k jeho sexuálnímu rozmněru. Tento rys se samozřejmě vztahuje především ke stárnoucím manželským párům typu Kondelků a Kulichů s dospělými potomky, ovšem i v některých případech mladších a bezdětných manželů (např. *Batalion*, *Sobota*, *Zlatý člověk*, *Žena na rozcestí*) vystupuje sexuální podtext až v mimomanželském poměru hrdinovy ženy. Vzniká tak zvláštní disonance

mezi normativy reálné sexuální morálky a sexuální morálky produkované filmem: pouze vztahy svobodných, které by dle společenských norem měly být platonické, mohou být pro oblast filmu sexualizované, naopak manželství, jež v rámci norem představuje závazné místo sexuálního života, bývá filmem často pojímáno jako asexuální. Asexuálnost manželství se také odráží již v samotném výzoru hospodyně. Jedná se sice často o ženu mladou a pohlednou, nicméně její libido je často popřeno usedlou kuchyňskou zátěrou a třeba i prakticky sepnutými vlasy. To, že hospodyňka nepůsobila, zvláště ve chvílích manželských krizí, jako erotický objekt dokládá i scéna z filmu *Žena na rozcestí*, kdy rozmrzlý manžel přitluví se ženě odsekne: „Jdi pryč, jsi cítit mlíčkem.“

Jev asexuálnosti hospodyňky lze také zdůvodnit dramatickým potenciálem, který utvářejí možné následky předmanželské a mimomanželské sexuality, příkladně v ilegálním početí dítěte; může se jednat i o jistou fascinaci ilegilitou, o fascinaci přestoupení norem, která se kontradičně pojí s obecnou *hysterizací* jejich porušení. Právě v momentě nevěry ženy, se z „umolousané, nezajímavé“ hospodyňky stává „zrozená labuť“, jenž upoutá pozornost nejednoho muže (*Sobota, Žena na rozcestí*).

*

Pokud se v meziválečné a protektorátní kinematografii setkáváme s motivem ženské profesní emancipace, funguje zejména jako výraz hrdinčina aktivního přístupu k životu, který je ovšem naplněn, odměněn, a co se týče pracovních ambicí i uzavřen - sňatkem (*Lizino štěstí, Manželství na úvěr, Žena na rozcestí*). Masová produkce navíc často parodovala ženskou emancipaci v komediální poloze, kdy byla hrdinčina „zřeštěná“ touha po existenční samostatnosti přednětem shovívavého úsměšku z pozice mužské převahy (*Advokátka Věra, Jedna z milionů, Žena, která ví co chce, Ženy u benzínu*).

Idealizovaný obraz manželství a rodiny v meziválečném a protektorátním filmu účinkuje jako obraz kulturních hodnot společnosti – co do charakteru morálky i charakteru sociálních rolí muže a ženy, konvenujících s dobovou společenskou ideologií. Domácnost, která se tady stává synonymem harmonie, účinkuje jako chrám ctností hospodyňky, jejíž morální kvality jsou zkoušeny sexuálními svody.

Obraz manželství a rodiny obvykle reprezentuje spojení: pracující muž, žena v domácnosti a potomci, kteří harmonicky naplňují dimenzi života podle zavedených morálních pravidel. Například smínek *Preludium* obsahuje dialog, který pregnantně dokumentuje obecnou hodnotu manželství a rodiny v rámci sledované produkce. Podvedený manžel zde v metaforické nadsázce diskutuje s dalším mužem o nevěře své manželky:

- „Co se děje s kostelem, ve kterém byl spáchán hřích?”
- Znova se slavnostně vysvětlí.
- A potom je to kostel jako býval?
- Ano, potom je to kostel jako býval. A slouží se v něm mše a lidé si odpouštějí, aby jim bylo odpuštěno.“

Instituce manželství je zde ztotožněna s kostelem, s posvátným prostorem, který nevěra zneuctvuje. Přesněji, který zneuctvuje ztráta ženské ctnosti. Pojímána jako vrcholná společenská hodnota, jenž jí byla ve společensko kulturním kontextu přisuzována a manžel se přitom stával přirozeným vlastním její hodnoty. Ne náhodou bývá krucifix umístován právě nad dveře kuchyňně hospodyňky a kuchyňně se tak stávala jakýmsi teritoriem manželského diskursu. Mikrosvět domácnosti je také jakýmsi svatostánkem, který je postaven proti vnějšímu „špinavému“ světu, třeba pavlačových drben).

V meziválečné a protektorátní kinematografii představuje partnerská nevěra archetypální, nebo takřka výhradní kolizi manželského vztahu. Pokud se v okruhu sledované produkce problematizuje manželské soužití, zpravidla se váže s motivem mimomanželského vztahu. „Cizoložství“ totiž účinkuje jako oprávněný faktor rozvratu manželství, faktor a priori

morálně diskvalifikovatelný. Tento přístup přirozeně vychází z tradiční sexuální morálky, která stanovila nevěru jako zásadní porušení pravidel manželství a křesťanská církev dokonce oficiálně stanovila cizoložství, vedle vraždy a odpadnutí od víry, jako tři hlavní neboli smrtelné hříchy.

Například v už citovaném ve snímku *Preludium* je nevěra reflektována nejen na ose manžel - manželka, ale především v kontextu rodiny a společnosti. Není zde tematizována sama milostná anabáze nevěry, ale její následky v etických a sociálních aspektech. V případě *Preludia* je akt nevěry pouze naznačený v expozici filmu: hlas milence skrze domovní dveře naléhá na vdanou ženu a matku dvou dětí, aby pokračovala ve vzájemném milostném poměru, od čehož se tato hrdinka až fobicky distancuje. Osoba milence se v příběhu fyzicky nezjeví, vyjevuje se jako abstraktní hrozba narušení rodiny a domova. Onen tajemný mužský hlas se hrdince připomene ještě podruhé v sugestivně formulované hrozbě: "Každý den budu za tebou chodit, na každém rohu tě budu čekat, všude tě budu hledat... ne, ne, mě se tak lehce nezavíš." Citovaná výhrůžka nepředstavuje reálné nebezpečí, je spíše vnitřním hlasem hrdinčina svědomí, zatíženého zradou manžela. Účinkuje jako bezprostřední popud hrdinčina doznání, které prokáže její mravní čest a zodpovědnost. Existence mimomanželského vztahu zde není zprítomněná, je eliminována do pozice abstraktní hrozby, hrdinka tedy explicitně nezhrěší, mravně nepochybí – nevěra jako agresor, zlo tedy figuruje kdesi mimo jednající postavy. Čápův snímek je specifický v tom, že manželčina nevěra proběhne ještě před samotným započátkem dramatu a zůstává tím divákovi zcela nezjevená.

Pojetí nevěry je tedy koncipováno jako "ofenzivní", všestranné odsouzení mimomanželské sexuality. Objektivní bezdůvodnost hrdinčiny nevěry je schematicky uvozována charakterovými kvalitami a morální bezúhonností zrazeného manžela. Na její neoprávněnost upomínají slzy ustrašených dětí, které se obávají ztráty své milované matky, a závažnost tohoto přčinu pak absolutizuje kajicnost hrdinky nad vlastním skutkem, kdy pokorně očekává manželův "spravedlivý" ortel o dalším osudu rodiny. Ženino utrpení z budoucí perspektivy, že má být odloučena od svých dětí, zde splňuje dostatečný test za její neuvážené podlehnutí. V závěru příběhu manžel ženě odpustí se slovy "koupíš v pondělí pěkný špalk hovězího a prošpikuješ ho..." Věcnost, až přizemnost tohoto výroku, jenž zazní ve finále dramatu, a to dokonce v jeho vrcholném okamžiku manželského smíření, odkazuje k primárnímu poslání manželského soužití v zachování rodinného "živobytí". Finální záběh manželského polibku na pozadí kuchyňské plotny představuje jakýsi "esenciální" obraz rodinné idylly v pojetí meziválečného a protektorálního filmu.

Nevěra jako milostná peripeteie se objevuje ve snímku Václava Wassermana *Sobota*, který reprezentuje psychologické pojetí tematiky mimomanželského vztahu. Převážná část příběhu je soustředěna ke vzniku a průběhu hrdinčina mimomanželského poměru. Syžet je poměrně atypicky nahlížen z perspektivy nevěrného, nikoliv podvedeného z dvojice manželů, kdy zaznamenává vnitřní pohnutky a motivace hrdinčina excessu. V konfrontaci s pojetím nevěry "v následcích" je toto dílo relativně zbaveno mravní akcentace, nevěra zde není klasifikována jako (trestuhodné) pochybení vůči společenskému řádu, naopak je prezentována jako přirozený důsledek hrdinčiny naivity, nezodpovědnosti, a především potřeby vlastní citové realizace ovšem i sociálního vzestupu.

Manželský stereotyp je dokumentován záznamem cyklicky se opakujících detailů z "obyčejného" života: v manželových pravidelných odchodech a příchodech z práce, či sobotě jako dnu pravidelně vyhrazenému programové zábavě manželů. Prezentace manželského soužití účinně vysvětluje hrdinčinu potřebu utéct od neměnných pořádků, prosadit si plnohodnotnou citovou realizaci.

Vnější příčinou hrdinčina konání je manželova pracovní zaneprázdněnost. Mladá manželka citově nenaplněná ve vztahu s partnerem, který se realizuje svojí profesní činností,

ostatně představuje obecně rozšířený model pro motivaci ženské nevěry (*Batalion, Diagnostosa X, Hildač č. 47, Preludium, Sobota, Zlatý člověk*). Pokusíme-li se naproti tomu stanovit určitou typickou motivaci v rámci nevěry mužských postav, jedná se o jejich touhu po novém milostném dobrodružství, neschopnost docentit své "domácí štěstí". (*Druhé mládí, Gabriela, Kříž u potoka, Osmnáctiletá, Žena na rozcestí*). Uvedené příběhy, tematizující mužskou nevěru, jsou ovšem shodně soustředěny k postavě podvedené manželky, k jejímu tichému trápení v partnerském rozvratu. Manželova nevěra zde paradoxně účinkuje jako zkouška hraničiny věrnosti a oddanosti manželství (jelikož se zjevuje mravně charakternější nápadnk). Motivace mužova prohřešku, jeho psychické pochody tedy nejsou výrazněji reflektované. (Což do jisté míry zdůvodňuje začlenění tzv. masové produkce na ženské publikum.) V rámci psychologické plochosti a schematicismu mužských postav (v konfrontaci s ženskými protějšky) je příkladně rozřešen i jejich návrat do manželského vztahu. Mužovu nápravu často motivují jakési náhodné zásahy shůry, například havárie nebo úraz (*Druhé mládí, Gabriela, Kříž u potoka*), aby se posleze "pohádkově" probudil jako nový, hodný manžel.

Do sledovaného pojetí nevěry lze také začlenit filmové projekty, inspirované literární Červenou knihovnou *Zlatý člověk, Druhé mládí, Žena na rozcestí a Gabriela*. Také uvedené snímky tematizují nevěru jako milostnou peripetii, nicméně v konfrontaci s Wassermanovou *Sobotou* morálně apelují. Rozvrat manželství je v těchto snímcích jednostranně nahlížen z perspektivy "ubližového", který zradu svého partnera snaží s pokornou útrpností. Postavě "viníka" je zde potažmo udělováno "spravedlivé" potrestání jeho zostuzením nebo společenskou degradací. Filmové projekty, tematizující nevěru jako milostnou peripetii, přirozeně koncipují manželské spojení jako bezděčné. Při existenci dítěte by nevěra už nebyla "pouhým" prohřeškem vůči milostnému vztahu, ale prohřeškem větší rodinné, společností a řádu.

Citované filmy: Advokátka Věra (1937, Martin Frič), Batalion (1937, Miroslav Cikán), Diagnostosa X (1933, Leo Marten), Druhé mládí (1938, Václav Binovec), Gabriela (1941, Miroslav J. Krňanský), Hildač č. 47 (1937, Josef Rovenský), Jedna z milionu (1935, Vladimír Slavínský), Kříž u potoka (1937, Miroslav Jareš), Lízino štěstí (1939, Václav Binovec), Manželství na úvěr (1936, Oldřich Kmínek), Osmnáctiletá (1939, Miroslav Cikán), Preludium (1941, František Čáp), Sobota (1944, Václav Wasserman), Zlatý člověk (1939, Vladimír Slavínský), Žena, která ví, co chce (1934, Václav Binovec), Žena na rozcestí (1937, Oldřich Kmínek), Ženy u benzínu (1939, Václav Kubásek).

Literatura: Michel Foucault:

Vladimír Macura: