

*Projekty***Česká národní hvězda:
Jiřina Štěpničková****Vymezení a cíle projektu**

Název této diplomové práce svádí k představě monografie, ve skutečnosti jde ale o poněkud komplikovanější projekt. Ačkoliv jsou jména prvorepublikových hvězd jako Adina Mandlová, Nataša Gollová, Lída Baarová či Raul Schráníl široce známá a jejich životu a herecké kariéře je věnována nejedna popularizační publikace, přestože víme, že například Oldřich Nový vynikal sice úzkým, ale brilantně zvládnutým typem salonního milovníka, nebo že drama *MARYŠA* (1935) stálo na začátku série „krojovaných rolí“ herečky Jiřiny Štěpničkové, faktem zůstává, že domácí filmová historiografie dosud nedisponuje analýzou československého hvězdného systému třicátých let a první poloviny let čtyřicátých. Ambice tohoto projektu tedy sahá dál než k hranici monografie – na příkladu výseku z kariéry jedné herečky má za cíl alespoň načrtnout některé historické a společenské faktory, které utvářely a determinovaly český hvězdný systém 30. let a protektorátu a identifikovat jeho specifické rysy v porovnání se známějšími a mnohem podrobněji prozkoumanými hvězdnými systémy. Projekt tak může otevřít cestu k systematictějšímu prozkoumávání fenoménu hvězd a hvězdného systému v československé kinematografii a případně být i přínosem pro obecnější teorie zaměřené na herecké hvězdy a hvězdnost.

Časoprostorové zasazení

Ve zvoleném období dějin české kinematografie se více než v jakékoli jiné historické etapě zábavní průmysl jako odvětví blížil ideálnímu tržnímu modelu. Filmový trh ovládaly soukromé společnosti, s posvěcením státu bylo filmové dílo primárně vnímáno spíše jako obchodní než kulturní artikl, kolem něj se v rámci mediální interference pohybovaly další sféry zábavní produkce, jako například hudební nosiče s populárními písněmi, „star“ divadla (například Osvobozené divadlo s protagonisty Jiřím Voskovcem a Janem Werichem či Divadlo Vlasty Buriana) nebo populární literatura typu „červené knihovny“.¹⁾ Hvězdy v tomto obchodním modelu zaujímaly, podobně jako například v americkém filmovém průmyslu klasické éry (30. až 60. léta 20. století), jasně vymezené místo, coby záruka silné divácké odezvy, která slibovala výrobním společnostem návratnost nákladů.

1) Dagmar M o c n á – Josef P e t e r k a (a kol.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka 2004, s. 86. Původně se termínem červená knihovna označovala jedna z meziválečných edic sentimentální četby pro ženy, postupně ale výraz přerostl v pojmenování žánru populární literatury, jehož tematickou dominantou je líčení peripetií milostného vztahu.

Tento model nejlépe fungoval v podmínkách hollywoodské produkce, která svými filmy a prostřednictvím hvězd ovlivňovala představy o kráse, eleganci, úspěchu a moderním ženství po celém světě. Lokální evropské kinematografie tento způsob výroby filmů i hvězd přebíraly, ale vedle této praxe existovaly i národně laděné filmy, vycházející z historických legend, národních pověstí nebo místní literatury, a na ně napojená praxe vytváření specifických hvězd. V této části produkce velmi silně rezonovalo propojení uměleckých ambicí a národního diskursu, a to nejen mezi současníky, ale také ve zpětném pohledu autorů rozličných filmových historií.²⁾ Není proto divu, že progresivní a umělecky ambiciózní snímky evropských kinematografií velmi často obsahovaly nacionální apel, jak je tomu u eposu NIBELUNGOVÉ (1924) Fritze Langa v případě Německa nebo NAPOLEONA (1925) Abela Gance v případě Francie.³⁾ V československé prvorepublikové kinematografii najdeme početné zastoupení obou směrů.

Na jedné straně dovedla produkovat filmové zboží, zacílené pouze na generování zisku – této části tvorby nahrávala také právní nařízení upravující dovoz zahraničních filmů, takzvaný kontingentní a později registrační systém, z nichž první určoval poměr počtu dovezených titulů k doma vyprodukovaným filmům. Proti těmto dílům, nejčastěji z žánru veseloher či melodramat, se v dobovém tisku ozývaly stále ostřejší kritické výpady. Na druhou stranu, ve 30. letech vznikla v Československu řada snímků s vážnějšími uměleckými či ideologickými ambicemi, které námětově čerpaly zejména z vlasteneckého prostředí 19. století a legionářské tematiky. Oba proudy tvorby vedle sebe volně koexistovaly – měly své produkční zázemí, režiséry a hvězdy a každý také v divákovi budil jiné emoce. Ve stále složitější politické situaci druhé poloviny 30. let nabízely veselohry a melodramata snadný eskapismus, zatímco literární adaptace, vytvářející přímé paralely s bojem za národní svébytnost v 19. století, dávaly české společnosti víru v pozitivní vyústění mezinárodní situace a později v brzký konec druhé světové války. A právě filmové adaptace nacionalisticky laděné literatury daly vzniknout specifickému typu filmové hvězdy Jiřiny Štěpničkové.

Terminologie

Volba Jiřiny Štěpničkové coby objektu výzkumu mne tedy přivádí ke slávě vzešlé ze zfilmované nacionalisticky laděné literatury. Takto vygenerovaná hvězdnost úzce napojená na konstrukci národní identity v určitém historickém momentu je diskursivně složitějším systémem než hvězdnost vzešlá z čistě tržního hollywoodského modelu (přestože, slovy Richarda Griffithse, žádná mašinerie ještě nevytvořila hvězdu⁴⁾), jelikož „národní hvězdu“ daleko víc limitují historické, politické a společenské determinanty, které v důsledku mohou být daleko zrádnější než pravidlo ekonomické rentability. Angloamerická filmová historie a teorie se problematikou geneze, existence i recepce filmových hvězd detailně zabývá od 70. let minulého století.⁵⁾ Její terminologie je s českým

2) Georges S a d o u l, *Dějiny filmu – Od Lumiéra až do doby současné*. Praha: Orbis 1958. Enno P a t a l a s, Ulrich G r e g o r, *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran 1968.

3) Anton K a e s, Siegfried: A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film. In: Laura V i c h i (ed.), *L'uomo visibile/The visible man. VIII International Film studies conference*. Udine: Forum 2001, s. 386.

4) Richard G r i f f i t h s, *The Movie Stars*. New York: Doubleday 1970, s. 23.

5) Richard D y e r, *White: Essays on Race and Culture*. London: Routledge 1997; též, *Stars*. London: British Film Institute 1998; též, *Heavenly Bodies*. Abingdon: Routledge 2004.

prostředím kompatibilní pouze zčásti, s přihlédnutím ke specifickým národním kinematografiím ve srovnání s kinematografií, jež svou „národní“ příslušnost systematicky potlačuje ve prospěch mezinárodní identity. Přesto jsou některé pojmy, jako obraz hvězdy (*star image*), osobnost hvězdy (*star persona*) či jednání (*agency*), použitelné a přínosné i pro zkoumání československého prvo-republikového hvězdného systému. Dílčí charakteristiky jednotlivých pojmů, srovnávací herecké profily, typologie herectví nebo také teorie filmového kostýmu, kterým se věnuji v následující části tohoto projektu, jsou zpracované zejména na základě sborníků *Contemporary Hollywood Stardom*, *Fashioning Film Stars*, *The Visible Man* a *Women and Film*.⁶⁾

V případě termínu *obraz hvězdy* (*star image*) nejde jen o jeden konkrétní obraz, ale o celkový obraz, jenž je vytvořen shlukem podobizen, fotografií a portrétů. Přestože obraz konotuje jakýsi ukončený, celistvý obsah, ve skutečnosti v sobě může ukrývat mnoho kontradikcí. Jeho kořeny spočívají v ideologii, ve společenských, historických a politických představách o kráse, úspěchu nebo také selhání (jednomu splněnému snu odpovídá nespočet těch zmařených), výjimečnosti, ale i obyčejnosti (hvězdy jako úspěšnější, ale pořád jedny z nás). Podle Richarda Dyera zejména ženské hvězdy ztělesňují důležité ideologické rozpory, musí je však silou svého obrazu buď zakrýt, nebo udržovat v neustálé rovnováze – například Marilyn Monroe a její kombinace nevinnosti a výbušné sexuality.⁷⁾ Československý dobový tisk stvořil v textech plných vlasteneckých přesahů obraz Jiřiny Štěpničkové coby plavé, krojované „české madony“. Takový obraz měl v konečném důsledku velmi blízko k podobným, ale mnohem problematičtějším hvězdám „heimat filmů“ v německy mluvících zemích, jako byli Paul Richter nebo Paula Wessely.⁸⁾ Srovnání nacionalistického aspektu jako styčného bodu obrazu těchto tří hvězd nám může pomoci porozumět nejen sdíleným prvkům, ale i specifickým nacionálně laděné hvězdnosti v případě jednotlivých státních celků.

Termín *osobnost hvězdy* (*star persona*) obohacuje vizuálně plochý obraz o textuální rozměr. Označuje povědomí o hvězdě, jak ji známe z rolí, rozhovorů, biografických článků, recenzí nebo mono-grafií. Spolu s hvězdným obrazem se osobnost sloučí v komplexní představu o hvězdě, kolující jak v době její nejvyšší působivosti, tak i v podobě pověsti modifikované zpětným pohledem. I v této

6) Pam C o o k – Phillip D o d d (eds.), *Women and Film, a Sight and Sound Reader*. London: Scarlett Press 1993; Laura V i c h i (ed), *L'uomo visibile/The Visible Man*; Thomas A u s t i n – Martin B a r k e r (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*. London: Arnold 2003; Rachel M o s e l e y (ed), *Fashioning Film Stars*. London: British Film Institute 2005.

7) R. D y e r, *Stars*...s. 64.

8) Žánr „heimat filmů“, tedy filmů zobrazujících ideál domoviny, dominoval v německé, rakouské a švýcarské kinematografii od 40. do konce 70. let, avšak jeho přímé předchůdce lze nalézt už ve 30. letech 20. století. Heimat filmy charakterizovalo rurální prostředí (zejména často používané horské exteriéry), sentimentální tón vyprávění a zjednodušená morálka. Příběh se dále rozvíjel na polarizaci protikladů – mezi mladými a starými, mezi městem a vesnicí, mezi tradicí a pokrokem. Spolu s atmosférou idylického bezčasí tak vyvstává jejich nejproblematictější prvek, a tím je, řekněme, latentní rasismus, projevující se formou vykázání všeho cizorodého, městského nebo prostě málo malebného za hranice filmového obrazu. V eseji „Zrození hvězdy“ Karl Sierek až v metafyzickém duchu dešifruje obraz Pauly Wessely jako oproštěný od tělesnosti, a tedy příznačný pro dobu, která se také chtěla pozvednout nad sebe samu, k lepším světům a k věčnosti. Na druhou stranu obraz Paula Richtera definovala plavá krása a pevné zdravé tělo odpovídající ideálu „Körperkultur“, podle něž není národní síly bez silných těl. Karl S i e r e k, *Zrození hvězdy*, Paula Wessely v *Maškarádě*. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno: NFA 2003, s. 65–71; Gernot H e i s s, *Žně aneb Julika*. Tamtéž, s. 121–134; A. K a e s, *Siegfried*, s. 389.

rovině se Jiřina Štěpničková podobala, ve smyslu hvězdy spojené s národem a národní identitou, výše zmíněným středoevropským hvězdám. Paula Richtera proslavil už v roce 1924 film NIBELUNGOVÉ, ale jeho další kariéra obsáhla až na třicet „heimat filmů“. Richterova osobnost byla vnímána jako „tělesná metafora německého národa“.⁹⁾ O Jiřině Štěpničkové se psalo jako o „hereckém typu vyznařujícím češství“.¹⁰⁾ Ženský pandán Štěpničkové tvořila Paula Wessely, rakouský ženský národní ideál 30. let. Kromě venkovského zasazení jejich snímků a podobně ztěžklé, jakoby k zemi obrácené fysis obě osobnosti spojovala dobově vnímaná a podmíněná autenticita, přirozenost a nadčasová hodnota hereckých kvalit. V případě Wessely tuto klíčovou vlastnost vizualizoval už její první film MAŠKARÁDA (1934), kdy finále snímku „zatuhne“ na hereččině tváři. Štěpničkovou na skutečnou herečku-umělkyni povyšovala vazba na divadlo a vlasteneckou literaturu.

Největší překážky při hledání ekvivalentního českého výrazu klade termín *star vehicle*, nakonec nepřekládaný, protože by byla škoda přijít o jeho etymologické a historické kořeny, a tím i signifikanci. Tento termín totiž vzešel ze samotné filmové a výrobní praxe amerického filmového průmyslu v jeho klasickém období a trefně vystihuje práci s ekonomickým potenciálem hvězd. Popisuje způsob přípravy, natáčení a propagaci filmů soustředěné kolem osobnosti a obrazu hvězdy, hledání vhodných námětů a jejich modulaci tak, aby zaručily co nejúčinnější využití hvězdy. Československé prostředí sice nedisponovalo hollywoodsky propracovanou mašinérií (důsledná příprava hereček na první hvězdnou roli, „vehicle“ nabírající až kvality žánru, analýza úspěchů a nezdarů), přesto však vytvořila některé velmi konzistentní „vehicle“, jako v případě Vlasty Buriana nebo Oldřicha Nového. Filmografie Jiřiny Štěpničkové obsahuje do roku 1945 celkem dvanáct rolí typu „vehicle“. Ve své práci se budu věnovat jeho detailnímu popisu, hledání vizuálních konstant i reflexi v dobovém tisku, jeho dílčím vnitřním variacím i důsledkům, které z něj pro Štěpničkovou, či lépe její hvězdný obraz, plynuly. Ačkoliv natočila i jiné snímky, které se charakteristice „vehicle“ vymykaly, i ty se z tohoto skoro téměř subžánru přece jen vnitřně sytily.

Základním materiálem výzkumu jsou tedy samotné filmy, dobová odborná, populární i fanouškovská periodika a archivní materiály uložené v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu (NFA) ve fondech jednotlivých výrobních společností (fond Lucernafilmu, fond Nationalfilmu). Tyto dokumenty jsou doplněny, jak bude specifikováno později, materiály z Fondu Národního divadla uložené v Národním archivu a biografiemi.

Posledním pojmem, který lze z teorie hvězd a hvězdnosti použít, je svébytné *jednání* aktéra (*agency*). Tento termín stojí v angloamerickém prostředí poněkud stranou, neboť jeho úkolem je především problematizace konceptu slávy hollywoodských hvězd coby čistě marketingové manipulace, a to poukazováním na vlastní aktivitu hvězdy – může jít o osobní vlastnosti, zážitky a zkušenosti, rodinné zázemí, uvažování a rozpravu o rolích, společenský status, politické postoje aj. Právě tudy probleskuje komplikovaná existence československých hvězd, protože, jak již bylo řečeno, jejich úkolem nebyla pouze ekonomická rentabilita, ale také jejich přispívání do nacionalistického diskursu, což znamenalo „česky“ myslet, cítit a jednat.

9) A. K a e s, Siegfried, s. 388.

10) Red, Galerie našich herců: Jiřina Štěpničková. *Kinorevue* 4, 1937, č. 27, s. 1.

Specifika českých národních hvězd

Tento nacionalistický aspekt se spíš než s filmem pojil s divadlem a právě propojení dvou odlišných uměleckých sfér diktovalo specifika české filmové hvězdnosti. Sláva generovaná filmem, tento modernitou prostoupený multimediální koncept, nabírala v českém prostředí rysy historismu a díky její úzké vazbě na divadlo sahaly její kořeny hluboko do 19. století.

Paralelní divadelní a filmová kariéra nebyla v žádném případě doménou pouze Jiřiny Štěpničkové. Ryze filmové hvězdy představovaly v českém prostředí spíše jakousi anomálii. Danou situaci způsobovaly dva faktory. Za prvé z praktického hlediska menší objem kinematografické produkce v Československu neumožňoval existenci závislou čistě na filmové práci. Za druhé, a podstatněji, divadlo, spojené ve středoevropské kultuře s respektem, kvalitou a často také s národním sebedefinováním, dodávalo herečkám vlasteneckou gloriolu a společenskou prestiž. Proto se obě „výjimky z výše zmíněného pravidla“, Adina Mandlová a Lída Baarová, v období protektorátu pokoušely dostat na jeviště v rámci pohostinských vystoupení. Specifická kategorie divadelního herectví tedy tvoří důležitou součást tohoto projektu.

Jedním z důležitých pramenů tak byly herecké monografie a biografie, v nichž se objevují informace týkající se praktického provozu divadel z hlediska hvězdného diskursu. Útržkovitá fakta se spolu s materiály Fondu Národního divadla v Národním archivu složila v celkem komplexní mozaiku fungování první herecké generace, která svůj čas rovnou měrou dělila mezi kinematografii a jeviště. Tento rámec však bylo zapotřebí ještě rozšířit o exkurz do 19. století, protože právě tehdy se utvořila idea české hvězdy se všemi důsledky pro další herecká pokolení. Divadelní kultura, která v druhé polovině 19. století suplovala absentující veřejnou politickou diskuzi, vyzdvihovala jako největší přednost českých hereček jejich vlastenectví. Hvězdy nejenže dodávaly pomalu se formující bohaté měšťanské vrstvě jemně nuancovaný kodex aristokratických mravů, ale zejména byly ceněny pro své spisovné vyjadřování a okázalou demonstraci národní pýchy, ať už formou módního deklamačního projevu nebo účasti na rozličných národně laděných akcích a táborech lidu. V průběhu 19. století došlo k celoevropské nobilitaci hereckého stavu, související s akcenty na výchovně vzdělávací funkci divadla; v kontextu českého národního obrození se divadlo profilovalo jako instituce národně výchovná. Spolu s touto společenskou elevací herectva byly české hvězdy dokonce oslavovány jako novodobé „matky národa“ – například Václav Brožík portrétoval Otýlii Sklenářovou Malou coby kněžnu Libuši.¹¹⁾

Je logické, že takto silná adorace měla i odvrácenou tvář. Divadelní diva, která nedostála nárokům české vlastenecké společnosti a nechala se zlákat profesionálnější zázemím německých scén, nesměla až do konce kariéry vkročit na česká jeviště. Tato situace se pro české herečky opakovala i po druhé světové válce a dodnes rezonuje v předpokladu, že herci a umělci vůbec by měli být ti lepší z nás, nezaprotat se, ale zaujímat pevné občanské postoje a silou svého vlivu působit na veřejné mínění.

Jak již bylo řečeno, cílem tohoto projektu je snaha o alespoň rámcový popis československého hvězdného systému 30. a první poloviny 40. let, a to na bázi zkoumání prominentního výseku z kariéry jedné z předních hvězd – Jiřiny Štěpničkové. Ačkoliv se práce primárně zabývá ženským

11) Otýlie Sklenářová Malá – sólistka činohry Prozatímního divadla v letech 1863–1883, poté sólistka činohry Národního divadla v letech 1883–1903.

mi hvězdami, nečiní si nároky být genderovou analýzou. Prizma ženského herectví jsem zvolila z důvodu volby centrálního předmětu výzkumu a také proto, že kariérní podmínky herců a jejich ženských protějšků se ve sledovaném období podstatně rozcházejí. Akcentace tohoto rozdílu však nebyla mou prioritou, tím zůstává popis různých podmínek, fází, specifík a komplikací, které provázely zrození československé ženské herecké hvězdy ve zvoleném časoprostoru.

Šárka Gmitterková

*(Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Ivan Klimeš; Katedra Filmových studií FFUK;
3. rok řešení; sagm@seznam.cz)*