

Šárka Gmitterková

Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945)

Jakkoli Jiřina Štěpničková na první pohled nepatří mezi důvěrně známé filmové hvězdy z doby první republiky (jako například Nataša Gollová, Adina Mandlová nebo Lída Baarová), nabízí se její osobnost jako ideální pro vstup do složitého prostoru českého hvězdného prostředí ve 30. a v první polovině 40. let. Tato studie tedy bude balancovat na hraně monografické (jedna herečka a její kariéra v letech 1930 až 1945) a zároveň je vedena snahou o alespoň rámcový popis hvězdného systému, v němž se Štěpničková — herečka, hvězda, umělkyně — realizovala. Dráha Jiřiny Štěpničkové poskytne svým způsobem nutnou jednotící linku pro orientaci ve spíše chaotickém systému organizace herecké práce ve sledovaném období. Nahlížení herecké individuality v rámci „systému“ umožňuje odpoutat se od tradičního monografického přístupu k českým ženským filmovým hvězdám, jenž je chápe převážně jako nositelky tragického životního osudu,¹⁾ a pokusit se o důkladnější analýzu podmínek jejich profesionální existence.²⁾

Jiřina Štěpničková je pro tuto studii vhodná z několika následujících důvodů. Jako první uvedme časové zasazení. Teprve ve 30. letech 20. století se česká kinematografie ve formě zábavního průmyslu skutečně blížila ideálnímu tržnímu modelu.³⁾ Filmový trh ovládaly sou-

1) V případě Jiřiny Štěpničkové tento diskurs prosvítá jak z monografie od Jindřicha Černého, tak z knihy Šárky Horákové, mapující nezdařený útěk Štěpničkové za hranice v roce 1951, následující soudní proces, osmiletý pobyt za mřížemi a následnou rehabilitaci. Jindřich Č e r n ý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996; Šárka H o r á k o v á, *Jiřina Štěpničková, herečka v pasti*. Praha: SinCon 2005.

2) Ačkoliv se budeme zabývat podmínkami existence českých hereček a nikoliv herců, nečiní si tato studie ambice na genderové přesahy. Prisma ženského herectví je zvoleno z důvodu zaměření na Jiřinu Štěpničkovou a pak také proto, že „modus operandi“ herců a jejich ženských protějšků se ve sledovaném období skutečně lišil. Akcentace tohoto rozdílu však nebyla prioritou této studie, tou byla analýza podmínek provázejících zrození ženské herecké hvězdy, fázi tohoto procesu a jejich komplikací.

3) Film jako „výťah ke slávě“ funguje v 10. a 20. letech pouze sporadicky a pro některé osobnosti. K těmto náhodně úspěšným pokusům patřila produkce společnosti ASUM Maxe Urbana a Anny Sedláčkové, tou dobou oslavované divadelní divy, nebo snímky z produkce společnosti Weteb, propagující Suzanne Marwille, případně již sofistikovanější prosazení Anny Ondrákové, podporované režisérem Karlem Lamačem a kameramanem Otto Hellerem.

kromé společnosti, s posvěcením státu bylo dílo vnímáno spíše jako obchodní než kulturní artikl. Kolem něj se v rámci mediální interference pohybovaly další sféry zábavní produkce, například hudební nosiče s populárními písněmi, „star“ divadla (Osvobozené divadlo s protagonisty Jiřím Woskovcem a Janem Werichem, Divadlo Vlasty Buriana atd.) nebo populární literatura typu červené knihovny.⁴⁾ Hvězdy v tomto obchodním modelu zaujímaly, podobně jako například v americkém filmovém průmyslu klasické éry, jasně vymezené místo, coby záruka silné divácké odezvy, která slibovala výrobním společnostem návratnost nákladů. Právně konsolidovaná, zvukem vybavená a v zábavním průmyslu pevně zakotvená kinematografie nabízí daleko vhodnější prostředí pro alespoň částečný rozvoj hvězdného systému, než jaké nabízela předchozí desetiletí.

Za druhé, Jiřina Štěpničková patřila k herecké generaci, která jako první začala svůj čas rovnoměrně dělit mezi film a divadlo. Zatímco se však spousta těchto osobností ve svých pamětech přiznává k fascinaci, kterou v nich biograf v dětském věku vzbuzoval zejména díky dobrodružným příběhům, westernům a groteskám, vlastní angažmá v české kinematografii berou s nepoměrně větší rezervou. Vyprávění o filmových rolích věnují málo prostoru, často dávají k dobru spíš bizarní příběhy z natáčení a nakonec přiznávají, že točili hlavně z finančních důvodů.⁵⁾ Alfou a omegou jejich tvůrčí práce bylo samozřejmě divadlo. Pocit umělecké odpovědnosti v nich vypěstovalo nejprve studium na pražské konzervatoři⁶⁾ a poté stále se zostřující společensko-politická situace, která na česká jeviště vnesla znovuobjevený úkol národní rezistence. Toto protichůdné chápání a valorizace odlišných uměleckých disciplin logicky nemohlo zůstat bez následků. Herci toužili jak po tvůrčím naplnění v divadle, tak i po relativně snadno vydělaných honorářích za filmové role a právě synchronizace obou časově náročných kariér je stavěla před nemalé problémy.⁷⁾

A konečně třetím důvodem, proč psát o Jiřině Štěpničkové, je charakter a podoba rolí, jimiž se proslavila. Štěpničková představuje do určité míry typicky českou hvězdu. Filmy, v nichž hrála hlavní nebo výraznou vedlejší roli, jsou adaptacemi klasické české literatury, Štěpničková se v nich objevovala ve folklorním kroji a ztělesňovala vlastnosti (ctnost, pokora, věrnost), které chápeme jako pozitivní. Tento typ filmů, existující paralelně se standardní komerční produkcí tvořenou převážně veselohrami a melodramaty, lákal diváky na národní hodnoty. V evropském kontextu snímky tohoto druhu vycházely z historických legend, národních pověstí nebo místní literatury a tato část produkce měla i své specifické

4) 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 dominantu tvoří líčené peripetie milostného vztahu. 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.

5) Tyto momenty najdeme v memoárech a biografiích Jana Pivce, Ladislava Peška, Jiřiny Štěpničkové, Gustava Nezvala, Ladislava Boháče a dalších.

6) Konzervatoř představuje další novum, které tato herecká generace s sebou přinesla, a to jak ve vlastním, institucionalizovaném vzdělání, tak coby „výtah ke slávě“. V reakci na vyučování překonané deklamace a oborového herectví první posluchači mimoděk vybrousili jiný, civilnější styl své generace; na konzervatoř také můžeme pohlížet jako na „líheň talentů“.

7) Oscilace mezi divadlem a filmem provázela naprostou většinu prvorepublikových filmových hvězd, naopak čistě filmové hvězdy představují anomálii. Z těch nejznámějších tohoto výjimečného postavení dosáhly dvě — Adina Mandlová a Lída Baarová —, ale i ony se nakonec objevily na divadelním jevišti. Nikoliv z finančních důvodů, ale protože toužily vylepšit své umělecké renomé, které v českém hvězdném systému znamenalo stejně důležitou hodnotu jako hvězdnost.

hvězdy. Propojení uměleckých ambicí a národního diskursu velmi silně rezonovalo nejen mezi současníky, ale také při zpětném pohledu pisatelů prvních národních filmových historií.⁸⁾ Není proto divu, že progresivní umělecké snímky velmi často obsahovaly nacionální apel — jako NIBELUNGOVÉ (1924) Fritze Langa v případě Německa nebo NAPOLEON (1927) Abela Gance v případě Francie.⁹⁾ Československá prvorepubliková kinematografie ve 30. letech disponovala řadou snímků s vážnějšími uměleckými či ideologickými ambicemi, které námětově čerpaly zejména z vlasteneckého prostředí 19. století a legionářské tematiky. Zatímco první „komerční“ skupina nabízela divákům ve stále složitější politické situaci konce 30. let snadný eskapismus, adaptace klasické literatury a dramát, vytvářející přímé paralely s bojem za národní svébytnost v 19. století, pak české společnosti dávaly víru v pozitivní vyústění mezinárodní situace a později brzký konec druhé světové války. A právě filmové adaptace klasické národní literatury daly vzniknout specifické hvězdnosti Jiřiny Štěpničkové.

Abychom zvolené téma dokázali adekvátně uchopit, bude zapotřebí vybrat a definovat vhodné názvosloví. Angloamerická teorie a historie se problematikou geneze, existence i recepce filmových hvězd detailně zabývá od 70. let minulého století. Její terminologie je s českým prostředím kompatibilní pouze z části, s přihlédnutím ke specifickým české kinematografie jako takové, přesto jsou následující tři pojmy použitelné a přínosné i pro zkoumání prvorepublikového hvězdného prostředí: obraz hvězdy, osobnost hvězdy a „star vehicle“.

Obraz hvězdy (star image). Nejde jen o jeden konkrétní obraz, ale o shluk obrazů, momentek, fotografií, podobizen a stylizací ve filmových rolích, který v důsledku vytváří konečnou představu o hvězdě. Richard Dyer tento soubor nazývá stukturovanou polysémií, neboť obraz v sobě nese celou skupinu významů, které se na něj nabalují.¹⁰⁾ Obraz má tedy kořeny v ideologii, ve společenských, historických a politických představách o kráse, úspěchu, ale také selhání (za jeden splněný sen je nepočítaně těch zmařených, v českých podmínkách lze tento hořký podtext obrazu aplikovat na poválečný karierní zmar většiny hvězd), konzumpci, vyjímečnosti, ale také obyčejnosti (hvězdy jsou často prezentovány jako ty úspěšnější, ale přece jen pořád jedny z nás) a lásce, což souvisí s převažujícím počtem informací ze soukromí hvězd — tento aspekt se však nevztahuje na české prostředí, kde podobný typ zpravodajství absentuje.

Jednotlivé elementy obrazu však nemusí být vždy v souhře a rozhodně do sebe bezproblémově nezapadají. Často si jednotlivé složky neodpovídají a jsou kontrapunktické. V mezinárodním měřítku jmenujme Marilyn Monroe a kombinaci nevinnosti a explozivní sexuality nebo Jane Fondovou coby mix tradiční heterosexuální dívky s tomboy¹¹⁾ vyzývavostí patrnou v některých rolích. Podle Richarda Dyer a zejména ženské hvězdy ztělesňují důležité ideologické rozpory, musí je však působivostí svého obrazu zakrýt nebo ještě lépe řečeno, utišit. Také obraz Jiřiny Štěpničkové obsahoval určité praskliny — navzdory proklamova-

8) Například Georges Sadoul, *Dějiny filmu — Od Lumiéra až do doby současné*. Praha: Orbis 1958. Ulrich Gregor – Enno Patalas, *Dejiny filmu*. Bratislava: Tatran 1968.

9) Anton Kaes, Siegfried: A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film. In: Laura Vichi (ed.), *L'uomo visibile / The Visible man*. VIII. International Film studies conference. Udine: Forum 2001, s. 386.

10) Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998, s. 63.

11) Tomboy (výjimečně tomgirl) je označení ženy v genderové roli charakteristické pro muže.

ným ryze národním hodnotám se nápadně podobal obrazům německých a rakouských „heimat stars“, ¹²⁾ zejména Paule Wessely.

Osobnost hvězdy (star persona). Dosavadní studie často používají termín obraz i osobnost hvězdy k označení téhož, a to povědomí o hvězdě tak, jak ji známe z obrazů, rolí, fotografií, ale také rozhovorů, biografických článků, celkového jednání a vystupování a vlastních prohlášení — ve zkratce tedy jde o výslednou představu poskládanou z různých mediálních textů. Jako nejprínosnější se jeví ponechat si obraz coby označení ikonicky nosného jediného obrazu nebo jednoho typu obrazu, z něž se pak sytí jeho další varianty (portrét usmívající se Marilyn Monroe, fotografie Marlene Dietrichové s ustálenou stylizací a v případě této studie profilová fotografie Jiřiny Štěpničkové v roli Maryši). Termín osobnost hvězdy se poté prohloubí o textuální rozměr a ve výsledku znamená komplexní představu o hvězdě, zahrnující jak povědomí, které kolovalo v době její nejvyšší působivosti, tak i pověst modifikovanou zpětným pohledem.

Star vehicle. V případě této studie kladl nakonec největší překážky při hledání českého ekvivalentního výrazu právě *star vehicle*, nakonec nepřeložený a ponechaný v nesklonném tvaru. Byla by totiž škoda přijít o jeho etymologické pozadí, a tím i významovou šíři. Tento termín totiž vzešel ze samotné filmové a výrobní praxe amerického filmového průmyslu v klasickém období (30. až 60. léta 20. století), neboť trefně vystihuje práci s ekonomickým potenciálem hvězd. Popisuje způsob přípravy, natáčení a propagace filmů s ohledem na hvězdu a její osobnost, hledání vhodných námětů a jejich modulaci tak, aby bylo zaručeno co nejúčinnější využití hvězdy. Úspěšné strategie a bolestivé nezdary filmová studia důsledně analyzovala a tento aspekt představuje zásadní rozdíl oproti filmům typu *star vehicle* post-studiové éry, kdy si za samotný výběr rolí zodpovídá především samotná hvězda. Pokud je *star vehicle* funkční, přetrvávající a konzistentní, může nabrat skoro až kvality žánru, jako například filmy Josepha von Sternberga s Marlene Dietrichovou, které mají kontinuální vizualitu, ikonografii a strukturu, zejména co do způsobu narace a funkce hvězdy v ní.

České prostředí nedisponovalo podobně propracovanou mašinérií k výrobě a udržení hvězdy, avšak v případě Jiřiny Štěpničkové lze hovořit o velmi konzistentním *star vehicle*, jakým se nemůže prezentovat žádná jiná herečka této éry. Její filmografie do roku 1945 totiž obsahuje celkem dvanáct rolí podobných si námětem, prostředím, kostýmem, typem sehraené figury a jejími charakterovými vlastnostmi.

12) Označení „heimat stars“ je zde použito pro herce v hlavních rolích žánrové skupiny heimat filmů, tedy filmů s ideálem domoviny. Tento žánr kulminoval 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 zasazení (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 aspekt, jímž je vykázání všeho cizorodého, městského, málo malebného za hranice filmového obrazu. Gernot Heiss, *Žně aneb Julika* (1936). In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30.let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: NFA 2003, s. 121–135.

Vlastenecké idoly¹³⁾

Specifické postavení, jehož Jiřina Štěpničková dosáhla ve 30. a první polovině 40. let 20. století, má stejně jako podmínky určující vznik, existenci i recepci českých filmových hvězd za první republiky, kořeny na divadelních jevištích hluboko v 19. století. Důležitost dějinně-politického kontextu pro studium herectví v českých zemích se nejlépe projeví ve srovnání s prostředím, které později výrazně formovalo představy o filmovém herectví. Americké studie vidí herečky převážně z jednoho úhlu pohledu, a to jako vyjednávačky s viktoriánskou morálkou.¹⁴⁾ V prostředí, které ženství vnímalo v ostře vyhraněných binaritách (čistá versus padlá žena, domácí kontra veřejná sféra), nabízely obraz soběstačné, profesionální ženy, která odvázně ukazuje svou tělesnost a zároveň nemůže být oceňována jako padlá žena. Angloamerickým jevištím však schází jeden podstatný prvek, který v českém kulturním ovzduší strukturoval a podmiňoval veškeré dění — zápas o národní identitu a jazykovou svébytnost. Zatímco anglosaské a americké herečky maximálně bořily tabu na burleskních scénách,¹⁵⁾ kde obrušovaly hrany ostře vnímané binarity (padlá vs. čistá žena, domácí vs. veřejná sféra), české herečky vstupovaly na zcela jiná prkna měšťanských národních divadel, která na ně kladla, kromě emancipačních úkolů, daleko specifitější požadavky.

Za vznikem českého romantického herectví stály dvě věci. V první řadě šlo o romantickou tradici subjektivního pojetí role, za druhé o vznik české bohaté měšťanské vrstvy, tedy buržoazie. Z herce se v éře romantismu stává středobod jeviště i samotné hry a zároveň tento proces šířeji souvisí s celkovou sakralizací divadla. Už od dob osvícenství se divadlo prezentovalo jako instituce morálně výchovná, avšak národní obrození je dokonce povýšilo na instituci národně výchovnou. Česky hovořící buržoazie pak potřebovala poněkud nuancovanější jazyk než řemeslníci a drobní měšťané a tato elevace se dotkla jak skladby programu, tak poptávky po poněkud vznešenějších hereckých divách. Už od 30. let 19. století, kdy díky nobilitaci herectví začaly na jeviště vstupovat ženy, se na českých scénách objevily pozoru-

13) Historický kontext českého divadla je popsán na základě následujících knih a studií: Ludmila Sochorová, *České divadelní umělkyně 19. století — vzory národně probudilých žen*. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 155–170. František Černý, *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1919*. Praha: Academia 1977. František Černý, *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia 1983. Jan Císar, *Přehled dějin českého divadla I. Od počátků do roku 1862*. Praha: AMU 2004. Jan Císar, *Přehled dějin českého divadla II. 1862–1945*. Praha: AMU 2004.

14) Jak moc se lišilo prostředí evropských měšťanských divadel od amerických burlesek je patrné z následující citace: „Asociace divadla a prostituce byla ještě silnější ve Spojených státech, kde puritánské kořeny vládly názoru na veřejné předvádění se a automaticky s ním spojovaly nedostatek morálky. Ostatně Allen ve své analýze puritánského vlivu na americkou divadelní recepci poznamenává, že zatímco hercovy mimetické schopnosti spojovaly divadlo s hříchem rouhání, podvody a krivopřísežnictvím, pak předvádění se jej spojovalo s modlářstvím, prostitucí a exhibicionismem. A tato asociace divadla, sexuální zábavy a prodejních žen (jak na jevišti, tak v hledišti) měla v reálu takovou sílu, že hluboko do 19. století byla třetina lóží v amerických divadlech rezervována pro prostitutky a jejich zákazníky, aby zde dohodli podmínky vzájemného obchodu.“ Maria Elena Buzsek, *Pin-up grrrls*. Durnham – London: Duke University Press 2006, s. 6.

15) Teprve kolem roku 1860 zavedla některá americká divadla představení určená primárně ženám, což signalizovalo posun v rozšíření nabídky i pro jiné typy publika. V tomto ohledu ale americká scéna opět ukazuje svou nevlídnou tvář vůči rodinné zábavě. V českých zemích se do divadel běžně braly také děti, a to nejen na romantické pohádkové féerie (první česká představení ve Stavovském divadle proběhla už po roce 1820), ale i později do šantánů a arén.

hodné osobnosti, které umožňovaly publiku přístup jak k současné módě, tak k umění společenské konverzace.¹⁶⁾ Všechny ale spojoval už od počátku velmi silný mýtus české herečky jako vzorné matky, manželky a hlavně vlastenky, za každou cenu věrné české otázce.¹⁷⁾ Některé vystoupaly na pozici národem milovaných ikon, angažující se ve sbírkách na stavbu Národního divadla jako například Otýlie Sklenářová-Malá nebo Hana Kvapilová, jež je dodnes chápána jako soucitná a uvědomělá umělkyně; jiným činily tyto vlastenecké nároky nemalé problémy. Třeba Marie Pospíšilová, osudem připomínající Lídu Baarovou, odešla za kariérním růstem do německého angažmá, a když se zatoužila vrátit na česká jeviště, nacionálně vyburcovaná společnost „zbloudilou divu“ zpět nepřijala. České hvězdné prostředí bylo tedy od nepaměti značně výbušným prostorem, kde měly herečky plnit těžko slučitelné úkoly — být krásné a reprezentativní, hovořit jak jazykem salonu, tak lidovou češtinou, rozvíjet své herecké nadání a zároveň celý život zůstat v angažmá jediné scény a ztělesňovat ideál české vlastenky stejně dobře jako být dámou velkého světa.

Od Dorotky k Maryše

Pro hvězdnou kariéru Jiřiny Štěpničkové byl zlomový rok 1935, kdy se objevila v titulní úloze filmu Josefa Rovenského MARYŠA; po tomto průlomovém následovaly role v dílech *star vehicle*, jimž se ještě budeme podrobně věnovat. MARYŠA učinila ze Štěpničkové hvězdu ojedinělého typu, do něhož svojí fyziognomií, hereckým výrazem i tvůrčím nasazením výborně zapadala. Ačkoliv před rokem 1935 najdeme některé indicie, které poukazují na pozdější role, přirozeně spojované se Štěpničkovou, na počátku její herecké dráhy nebylo zdaleka nic tak jasné. To, co vypadá jako nevyhnutelné směřování v kariéře dané hvězdy, jako vrozená vlastnost či talent, se při bližším pohledu na věci předcházející průlomové roli jeví jako série poučených rozhodnutí, zdůraznění některých dispozic, a to ve správné součinnosti s ostatními uměleckými formami nebo médii.

Jiřina Štěpničková nedokončila studium na dramatickém oboru Pražské konzervatoře, aby mohla hrát v Osvobozeném divadle a nedlouho poté ve svém prvním seriozním angažmá v Národním divadle. K oběmu se dostala hlavně díky své podobnosti s Jarmilou Horákovou, ikonou avantgardního herectví, která nedlouho předtím zemřela. Mladička Horáková symbolizovala generační změnu a nástup nového stylu, který se obešel bez manýr, deklamací a pozdně romantické sošnosti. Mládež ve 20. letech 20. století mezi výrazné ctnosti řadila sportovní a pohybové nadání, neboť akcentace fyzické kultury je důrazně odstříhla od ne-

16) Tyto dámy se proslavily zejména v populárních kusech francouzské salonní dramatiky známé také jako „pièce bien faite“ (hry plné vášně a citů) jako *Dáma s kaméliemi* nebo *Orlík*. Díla Eugena Scribea, Victoriena Sardoua nebo Dumase ml. se na českých jevištích udržela až do konce 30. let 20. století a na jeviště přivedla hrdinky silné i trpící, hrdé, sebevědomé a důmyslně intrikující, vždy však obdařené vybranými způsoby.

17) Zbožštění českých hereček jako národních ikon se poprvé objevilo u Kateřiny „Katinky“ Kometové, provdané Podhorské, jedné z prvních žen angažovaných do operního souboru Národního divadla. Pod vlivem romantické představy o souvztažnosti divadelních rolí a soukromého života její osobnost obklopila svého druhu legenda o osiřelé české dívce, jež se vypracovala v oslnivou operní primadonu. Tedy žádná lepší kurtizána, naopak, ideální matka, manželka a žena bojující za českou věc, neboť i přes lákavé nabídky nikdy neopustila české divadlo.

chtěného dědictví předků. Fascinace mládím a novými výrazovými možnostmi, hravé odpoutání se od iluzivního divadla — to vše odráželo jak mezinárodní avantgardní vlivy (německý expresionismus, Mejercholdovo divadlo, návrat komedie dell'arte), tak domácí atmosféru, která s nadšením hleděla vstříc budoucnosti. Prosazování Štěpničkové à la nově Horákové však dlouho nevydrželo, neboť Horáková zemřela velmi záhy a Štěpničkovou přece jen čekal plnohodnotnější kariérní rozvoj. Po několik dalších sezón vedení činohry v Národním divadle tápalo, jaký typ rolí bude naturelu mladé představitelky nejlépe vyhovovat. Ve vedlejších úlohách tedy sekundovala zkušenějším kolegyním (Marii Hübnerové, Anně Sedláčkové, Olze Scheinpflugové), hrála v lehkých konverzačních hrách, české klasice, komediích i v kusech inspirovaných doznívající avantgardou. Kroj vůbec poprvé oblékla v inscenaci Karla Dostala *Strakonický dudák* v roli Dorotky v roce 1930, přičemž kritici oceňovali: „...čistě, až smetanovské ladění postavy“,¹⁸⁾ jindy vyzdvihovali její typicky českou krásu, kterou si spojovali s hereččinou robustnější figurou.¹⁹⁾

Před filmovou kameru si Štěpničková poprvé stoupla v roce 1931, kdy natočila snímek *MUŽI V OFFSIDU*, adaptaci humoristického románu Karla Poláčka v režii Svatopluka Innemanna, a armádní komedii *MILÁČEK PLUKU* Emila Arthura Longena. Ve druhém případě, soudě podle vzpomínek jejího hereckého partnera Ladislava Peška,²⁰⁾ byla průběhem natáčení i výsledným filmem natolik zděšená, že se další tři roky ateliérům vyhýbala. Kinematografii vzala po letech na milost zejména z finančních důvodů, protože být členkou souboru Národního divadla sice zaručovalo společenskou prestiž, ale s adekvátním finančním ohodnocením to bylo horší. Herečky za první republiky si musely pro hry soudobého repertoáru obstarávat a hradit kostýmy samy — domovská scéna jim v tomto ohledu byla nápomocná jen minimálně, a to formou „mimořádných toaletních příspěvků“.²¹⁾ Šlo ale jen o minimální částky a i ty muselo složité schvalovat Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO). Svědčí o tom dopis, který Jiřina Štěpničková adresovala vedení Národního divadla v dubnu 1934, v němž prosí o mimořádnou finanční výpomoc. Do složité situace se herečka dostala díky stěhování do nového bytu, kde zůstala dlužna na zařízeních a pracích celkem 5 000 Kč, zatímco její měsíční plat po všech srážkách činil pouze 1 300 Kč.

Poněvadž při nepatrném platu, který dostávám, nemohla jsem si nic uspořít, zůstala jsem většinou za všechny práce (až na stěhování) dlužna. Měsíční splátky za toalety pro poslední hry obnášejí 300 Kč. Měsíční činže obnáší 430 Kč a připočítáte-li ještě nutné výdaje za spotřebu plynu, elektrického světla a úklid bytu, musíte uznat, že ze zbytku živořím a není možno z něho uhradit dluhy vzniklé stěhováním a úpravou bytu.²²⁾

18) Jindřich Černý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996, s. 40.

19) J. Černý, c. d., s. 29–30.

20) Ladislav Pešek, *Tvář bez masky*. Praha: Odeon 1977, s. 51.

21) Citováno z dochované korespondence mezi vedením Národního divadla a Jiřinou Štěpničkovou a Jiřinou Šejbalovou. Národní archiv (NA), f. Národní divadlo, k. 322, složka Jiřiny Štěpničkové. NA, f. Národní divadlo, k. 308, složka Jiřiny Šejbalové.

22) Divadelní korespondence, Jiřina Štěpničková a vedení Národního divadla, 22. dubna 1934, Praha. NA, f. Národní divadlo, k. 322, složka Jiřiny Štěpničkové.

Návrat Štěpničkové před filmovou kameru ale dost možná ovlivnil také režisér Josef Rovenský, s nímž se setkala během natáčení *MILÁČKA PLUKU*, kde ztvárnil jednu z vedlejších úloh. Díky svým bohatým hereckým zkušenostem dovedl výborně obsadit vlastní snímky (pokud tedy produkční společnost nemínila udělat „starfilm“ podle vlastních představ jako Elektafilm v případě *TATRANSKÉ ROMANCE*) a citlivě vést zvolené protagonisty. To platí pro obě jeho stěžejní díla, *ŘEKU* i *MARYŠU*. Snad právě tato vnímavost jej dovedla k předpokladu, že Štěpničkovou předurčuje zvláštní zemitý půvab k rolím osudem stíhaných venkovských žen. Hypotéza je to nepotvrzená, ale kromě komedie *JEDENÁCTÉ PŘIKÁZÁNÍ* herečka až do filmové *MARYŠI* spolupracovala už jen s Rovenským, nejprve na filmu *ZA RANNÍCH ČERVÁNKŮ* a poté na „zlopestvné“ *TATRANSKÉ ROMANCE*, exploatující slovenský folklór. V obou případech Štěpničková ztvárnila vedlejší úlohy venkovských dívek, ovšem pozornost se samozřejmě upínala na představitele hlavních rolí — písničkáře Karla Hašlera a operního pěvce Pavla Ludikara.

Zrození hvězdy

Role Maryši znamenala pro kariéru Jiřiny Štěpničkové přelomový moment. V případě této hry se ve vzácném synergickém momentu protnul obě umělecké disciplíny. Na divadle si tragickou hrdinku poprvé zahrála 29. listopadu 1933, sice bez premiérového lesku,²³⁾ ale zato s pochvalnými recenzemi. Štěpničková do role vnesla uvolněný, civilní styl své herecké generace a protože i věkově byla Maryše blízko,²⁴⁾ působila její stále dívčí kreace věrohodnějším dojmem než předchozí portréty ženy-mučednice. Filmová *MARYŠA* vznikla o necelá dvě léta později, během divadelních prázdnin roku 1935. Už během natáčení specializovaný tisk věnoval chystanému dílu značnou pozornost, zaměřenou primárně na věrnost tradicím slováckého kraje, autentičnost krojů a celkový postup prací. Výsledné dílo i podle filmových kritik sneslo paralelu s divadelní premiérou *Maryši* v roce 1894, neboť znamenalo kvalitativní přelom v dosavadním kinematografickém vývoji (stejně jako drama bratří Mrštíků vneslo před lety na scénu Národního divadla závan realismu). Fakt, že příběh vycházel z vý-

23) O hlavní role v *Maryše* roku 1933, inscenované v rámci cyklu padesáti let od otevření Národního divadla, se nakonec strhl lýtý zákulisní boj mezi činoherním souborem první české scény a adepty na hostující obsazení. Titulní part měla původně slíbený Jarmila Kronbauerová, avšak na premiérové vystoupení vedení Národního divadla pozvalo Mílu Pačovou jako Maryšu a Zdeňka Štěpánka jako Francka, oba tou dobou v angažmá Vinohradského divadla. Zjitřené atmosféře nahrával nedávný sňatek Pačové s vysoce postaveným úředníkem MŠANA a na její hostující vystoupení se tudíž pohlíželo jako na nemístnou protekci; sám Karel Hugo Hilar diplomatically doporučil vedení, aby se hostující herci zvali spíš na hry moderního rázu, které neprovází taková společenská pozornost. Bez premiérových ovací ztratila Kronbauerová o roli zájem a úloha tak připadla Jiřině Štěpničkové. Jarmila Kronbauerová, *Hodiny pod harlekýnem*. Praha: Melantrich 1973, s. 159.

24) V této době věková omezení, implikovaná přímo rolí samotnou, nebyla vůbec brána v potaz a běžně se stávalo, že starší herecké osobnosti hrály role jinochů a dívek a naopak. Devatenáctiletá Štěpničková zaskakovala roku 1931 za Zdenku Baldovou (narozenou roku 1885) v Moliérově *Lakomci* v roli Frosiny; Hana Kvapilová si po čtyřicítce zahrála mladinkou Markétku v Goethově *Faustovi*; Eduard Vojan v pětadesáti letech ztvárnil Hamleta a starého Prvního herce ani ne dvacetiletý Oldřich Nový; obě znesvářené adepty na výše zmíněnou Maryšu také v době inscenace překročily čtyřicítku. Srov. Jindřich Černý, *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána 1996; František Černý, *Hana Kvapilová*. Praha: Orbis 1963; Pavel Jiras – Josef Frajš, *Oldřich Nový. Obrazový životopis*. Praha: Format 2000.

znamné, léty prověřené divadelní hry, hrál v kladném přijetí snímku zásadní roli. Někteří filmoví recenzenti ve snaze maximálně ocenit herecký výkon srovnávali Jiřinu Štěpničkovou s Hanou Kvapilovou nebo vzpomínali na Francka v podání nezapomenutelného Eduarda Vojana. Film si vazbami na tradice českého divadelnictví, jejich úzkostlivým ctěním (věrohodnost prostředí, péče o kostýmy, nářečí v dialogích) a zároveň díky řemeslně a herecky zvládnutému přenosu na plátno, vysloužil pozitivní odezvu. Klasické drama zajistilo filmovému titulu, slovy dobových recenzentů, „uměleckou plnokrevnost“²⁵⁾ a zvládnutí filmového výrazu českými filmaři přineslo „technicky dokonalé dílo“.²⁶⁾ Tato symbiotická kombinace klasických literárních nebo dramatických děl a jejich nové, profesionálně zvládnuté kinematografické podoby se, jak ostatně dokládají dobové ohlasy, ukázala ve druhé polovině 30. a první polovině 40. let jako velmi účinná kombinace:

[...] narážíme na obdobu s Maryšou v divadle. Skvělé drama našlo si kdysi své lidi a omladili tehdejší příliš akademisující české divadlo. Film Maryša jest dílem v našich poměrech nevídaným a jistě se nemýlíme, když prohlásíme, že znamená novou éru v české filmové tvorbě.²⁷⁾

Ještě žádný film nezanedbal tak hluboký dojem jako Rovenského Maryša, přenesená tak mistrovsky na filmový pás.²⁸⁾

Pod jeho (Rovenského) režii podává Jiřina Štěpničková jako Maryša výkon, na který může být český film hrdý. Ž i j e: směje se a pláče, miluje, trpí a pak se mstí.²⁹⁾

Filmový výkon mladé umělkyně, který překonává kreace jevištní, zůstane v dobré paměti.³⁰⁾

Správnost nově nastoleného směřování české kinematografie potvrdil Filmový poradní sbor (FPS), když podle slov Karla Smrže „z vlastní iniciativy splnil požadavek, po jehož uskutečnění se volalo již léta“.³¹⁾ Poprvé v historii se rozdávaly státní filmové ceny, a to za režii, herecké výkony a také za produkční počín. Události samozřejmě dominovala MARYŠA, neboť FPS vyznamenal jak herečku, tak režiséra. K výsledkům se vázala také finanční odměna, po 5 000 Kč pro každého oceněného, přičemž Ing. Janu Waldmannovi, majiteli Moldaviafilmu a výrobci MARYŠI, přiznal zvláštní státní podporu 60 000 Kč.³²⁾

25) Anon., Maryša. *Fimová politika* 2, 1935, č. 38 (1. 11.), s. 3.

26) Tamtéž.

27) Bě., Maryša. *Filmové listy* 7, 1935, č. 15 (22. 11.), s. 3.

28) Anon., Maryša. *Fimová politika* 2, 1935, č. 38 (1. 11.), s. 3.

29) Tamtéž.

30) Q. E. K u j a l, Maryša. *Československý filmový zpravodaj* 15, 1935, č. 35 (30. 11.), s. 2–3.

31) kš [Karel Smrž], Prvé státní filmové ceny. *Kinorevue* 2, 1935, č. 13 (20. 11.), s. 202–204.

32) I přes tyto četné pocty však nebyl MARYŠE přiznán titul filmu kulturně-výchovného, jak několik dní před premiérou upozornila *Filmová tisková korespondence* a dále apelovala na MŠANO, aby zjevný nesoulad mezi jevištní podobou dramatu, jež je osvobozená od dávky ze zábav, a jeho hodnotným filmovým zpracováním, které naopak tyto dávky odvádět musí, odstranilo. Red., V poslední chvíli. *FTK*, 1935, č. 398 (27. 11.), s. 1.



Obr. 1. Tvář Jiřiny Štěpničkové byla nejpůsobivější v profilu. Civilní fotografie z roku 1934 představuje jakousi variaci plakátu k filmu *MARYŠA* režiséra Josefa Rovenského z roku 1935 (sklopená hlava, pohled upřený mimo rám obrazu, vlasy/pokrývka hlavy jako zářivý středobod záběru), ale obecně vzato jde o ikonografický leitmotiv ve vizuální prezentaci této hvězdy. Pavel Jiras, *Barrandov II, Zlatý věk*. Praha: Gallery 2005, s. 93.

Jiřina Štěpničková tedy svou šestou filmovou rolí, v pouhých dvaadvaceti letech, dosáhla v českých podmínkách statusu hvězdy. Výrazný podíl na tomto úspěchu měla *MARYŠA*, která jí otevřela nové perspektivy slávy a profesní možnosti. Osobnost Jiřiny Štěpničkové vynikala jedním podstatným rysem — dovedla totiž přenést váženost svého divadelního postavení do nově nabyté pozice filmové hvězdy. Film opírající se o původní české drama už nemohl být považován za pouhou zábavu a herečka, která přenesla na plátno svoji novátorskou jevištní kreaci, nemohla být prezentována jako líbivá hvězdička. Státní ceny, poprvé udělené roku 1935 jistě také díky tomu, že konečně vznikl film, jenž si takovou poctu a podporu zasloužil, stvrdily jednak další směřování české kinematografie k národně podbarvené tematice, k obrazu venkova coby zdroje národní síly, hrdosti a pozitivních hodnot, a také potvrdily Jiřinu Štěpničkovou v pozici hvězdy vyzařující „češství“³³⁾ hvězdy, o níž se i fanouškovské magazíny s respektem vyjadřovaly jako o umělkyni. Cesta k vytvoření *star vehicle* byla otevřená, protože dosud nenatočené literární a divadelní klasiky zůstávalo stále dost a našla se rovněž herečka „nezkorumpovaná“ veselohrami a naopak s licenci první české scény, která mohla vytvořit hlavní ženské role v chystaných snímcích. Sezóna 1935/36 však byla pro Jiřinu Štěpničkovou jako členku souboru činohry Národního divadla také poslední. Odešla dobrovolně, z praktických, finančních i profesních důvodů. Z platového srovnání s ostatními kolegy nevycházela jako adekvátně ohodnocená a při vyjednávání gáže na sezónu 1936/37 argumentovala také filmovými závazky:

33) Red., Jiřina Štěpničková. *Kinorevue* 4, 1938, č. 27 (23. 2.), s. 1.

Uvažovala jsem o Vaší laskavé nabídce, jež je pro mne opravdu vyznamenáním, avšak třeba že je pro mne v každém směru velmi výhodnou, nemohu ji bohužel přijmouti. Mám totiž velké závazky filmové a obávám se, že bych tuto svou činnost nemohla uvést v soulad s požadavky, které na mne právem budou kladeny. Prosím proto, abyste se mnou pro příští sezonu nepočítal.³⁴⁾

Od sezóny 1936/37 tedy uzavřela smlouvu s konkurenčním Vinohradským divadlem, ovšem nikoliv v pozici členky souboru, ale pouze jako stálý host. Vinohrady se dále zavázaly herečce poskytnout určitý počet hlavních rolí za sezónu, uvádět její jméno na plakátech tučným písmem a plánovat představení v sériích, aby měla dost času na natáčení, odpočinek a pohostinská zájezdová vystoupení.³⁵⁾

Herečka se svatozáří

Od MARYŠI v polovině 30. let do konce druhé světové války natočila Jiřina Štěpničková celkem devět filmů, které spadají do kategorie *star vehicle*. Od Rovenského úspěšné filmové adaptace v roce 1935 se tedy datuje programové obsazování sledované herečky jako nejvhodnější představitelky v národně laděných snímcích. Přítomnost Štěpničkové na sebe vázala jisté konstanty, které *star vehicle* posouvaly skoro až k hranicím žánru — jedná se o ikonografické konstanty (jak je hvězda učesaná, oblečená a nalíčená), konstanty vizuálního stylu (jak a kde je hvězda v záběrech umístěná, nasvícená a snímaná) a nakonec strukturální konstanty (jaká je pozice herečky v příběhu apod.). Navzdory společným prvkům nefungoval *star vehicle* jako homogenní útvar, naopak, při bližším pohledu zjistíme, že některé prvky skupinu sice vnitřně štěpí, ale také do ní vnášejí pozoruhodnou dynamiku. Nejprve se tedy podívejme na jednotící znaky *star vehicle*, a poté obraťme pozornost k faktorům, které šly proti vnitřní jednotě sledované skupiny filmů.

Jádro *star vehicle* tedy tvoří šest děl — VOJNARKA (1936), KŘÍŽ U POTOKA (1937), MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA (1940), JAN CIMBURA (1941), BABIČKA (1940), DĚVČICA Z BESKYD (1944) a další tři tituly klíčová pravidla naopak porušují — PÁTER VOJTĚCH (1936), LIDÉ POD HORAMI (1937) a BOŽÍ MLÝNY (1938). Všechny filmy spojuje přítomnost Jiřiny Štěpničkové, ať už v hlavní nebo výrazné vedlejší roli (BABIČKA, DĚVČICA Z BESKYD). Zasazené jsou do venkovského prostředí, někdy indiferentního, ve filmu přímo nepojmenovaného (PÁTER VOJTĚCH, LIDÉ POD HORAMI, MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA), častěji však bývá spojení s danou lokalitou přímo artikulováno nebo manifestačně zdůrazňováno. Každý film se také opírá o literární předlohu, přičemž nejde vždy o klasické dílo, naopak, co do námětů skupina sestávala z různých úrovní české literární produkce. Vedle sebe se tak sešla *Babička* Boženy Němcové nebo *Kříž u potoka* Karoliny Světlé s *Páterem Vojtěchem* Jana Klecandy — klasic-

34) Divadelní korespondence, Jiřina Štěpničková a ředitelství Národního divadla, 11. května 1936, Praha. NA, f. Národní divadlo, k. 322, složka Jiřiny Štěpničkové.

35) J. Č e r n ý, c. d., s. 108. Působení Jiřiny Štěpničkové v Divadle na Vinohradech představuje perspektivu dalšího výzkumu v tomto projektu. Materiály od založení Vinohradského divadla až do 50. let 20. století se nacházejí v Divadelním oddělení Národního muzea, momentálně jsou kvůli probíhající rekonstrukci uloženy v tereziánském depozitáři. Jejich opětovné zpřístupnění je plánováno nejdříve na konec roku 2012.

ká próza a neskryvaně sentimentální, populární čtivo spadající do kategorie „červená knihovna“. Další filmy vycházely z knih oslavujících konkrétní kraj; právě v těchto případech se natáčelo v popisované lokalitě, která výslednému filmu vtiskla kromě konkrétního zasažení také další prvky, zejména specifické nářečí a oděvy, případně kroje. JAN CIMBURA je adaptací první části stejnojmenné jihočeské idyly Jindřicha Šimona Baara, BOŽÍ MLÝNY přivedly na plátno chodskou románovou trilogii Jana Vrbu a scénář pro DĚVČICU Z BESKYD je založen opět na románové trilogii *Paprádná nenaříká* beskydského národopisce a Miroslava J. Sousedíka. Zatímco tyto filmy vytvářely spíš vazbu na dané prostředí, snímky na bázi klasické české literatury odkazovaly na autory nebo spíš autorky. Úvodu zfilmovaného KŘÍŽE U POTOKA dominuje záběr na pomník spisovatelky Karoliny Světlé; po titulkové sekvenci BABIČKY kamera dlouze spočine na portrétu Boženy Němcové. Těmito postupy filmy získaly jakýsi automatický kvalitativní, až sakrální punc. Film natočený na základě próz národu drahých spisovatelek rozhodně nespádl do kategorie levného zábavného zboží, jak byla kinematografie tehdy převážně nazírána, ale naopak s ním bylo nakládáno s předem garantovaným respektem.

Zasazení na venkov dodávalo filmům typu *star vehicle* několik výrazných charakteristik, které jim zaručovaly specifické místo v kontextu ostatní dobové produkce. Jedním z těchto rysů je náboženský podtón, který na českou meziválečnou sekularizovanou společnost mohl působit nepatříčně, avšak *genius loci* v těchto dílech držel venkov. Ve své analýze venkova v obrozenecké literatuře 19. století Jiří Rak tvrdí, že rurální selská próza náboženské projevy venkova nejenom připouští, ale dokonce vyžaduje. Člověka typu Jana Cimbury by tedy dobová kritika odmítla, ale na vesnici patřil.³⁶⁾

Jiřinu Štěpničkovou ve filmech typu *star vehicle* natáčeli různorodí režiséři, takže na žádnou personální konstantu v tomto ohledu nelze narazit. Nejčastěji se sledovanou herečkou pracoval František Čáp, který věnoval velkou pozornost senzualistickému a náladotvornému ladění obrazu, dovedl jej adekvátně stylizovat s pomocí pečlivé výpravy a kostýmů. Jeho tvorba se vyznačovala jistou dvoukolejností, neboť kromě venkovských filmů se realizoval také v žánru melodramatu a i tady se s Jiřinou Štěpničkovou setkal. Martin Frič Štěpničkovou režíroval dvakrát, stejně jako Václav Wasserman (známý spíš jako scenarista), který do skupiny *star vehicle* vnesl některé nestandardní prvky. Štěpničkovou do svého režijního debutu obsadil Vladimír Borský, který vedle ní roku 1935 hrál Francka v Rovenského MARYŠE. Adaptací dramatu Aloise Jiráska VOJNARKA začala Borskému úspěšná režijní dráha, během níž se věnoval hlavně klasickým látkám z české dramatiky. V žádném jeho dalším filmu se už Jiřina Štěpničková neobjevila a například Rozárku v PALIČOVĚ DCEŘI obsadil raději Lídou Baarovou. Nakonec Miloslav Jareš, brněnský rozhlasový režisér, natočil jediný film, a tím je právě KŘÍŽ U POTOKA s Jiřinou Štěpničkovou v hlavní roli.

Filmy typu *star vehicle* Jiřiny Štěpničkové tedy neměly žádného stálého režiséra, který by zaručoval ikonografickou a obsahovou stabilitu, šlo však o autory, nikoliv rutinéry, kteří v československé kinematografii zanechali výrazný otisk, protože ke každému projektu přistupovali s ambicí vytvořit umělecké dílo. Možná ještě důležitější než dvorní režisér byl pro herečku stálý kameraman. Ferdinand Pečenka herečku snímal celkem v pěti titulech (PÁTER

36) Jiří R a k, Ty naše chaloupky české... In: T ý ž, *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy*. Praha: H&H 1994, s. 89.



Obr. 2. Jiřina Štěpničková v roli vdovy Vojnarky ve stejnojmenném filmu režiséra Vladimíra Borského z roku 1936. Fotografie z filmu použila *Kinorevue* na obálku, na níž se herečce dostalo titulu „Česká Madonna“. Foto NFA.

VOJTĚCH, LIDÉ POD HORAMI, KŘÍŽ U POTOKA, BOŽÍ MLÝNY, DĚVČICA Z BESKYD). Provázela ho pověst jednoho z nejlepších kameramanů pro lyrické zachycení přírody a tvář Štěpničkové v jeho podání doslova září, zbavená tvrdých kontrastů, naopak s velmi měkkým svícením. Pečenku také dobová kritika považovala za kameramana, který dovedl nejlépe nasvítit a zachytit tuto hvězdu, jejíž ostřejší rysy vyžadovaly speciální péči. Důležitost Pečenkovy přínosu pro obraz Štěpničkové nepřimo ve své recenzi filmu *PRELUDIUM* potvrzuje také šéfredaktor *Kinorevue* Bedřich Rádl:

Karel Degl dal filmu hodnotnou fotografii: tím více je nutno litovat toho, že nenašel pro fotografování Jiřiny Štěpničkové správný způsob osvětlení ani správný úhel.³⁷⁾

Postavy, které Jiřina Štěpničková ztělesnila ve filmech typu *star vehicle*, mají několik společných jmenovatelů, například všechny tvoří morální autoritu příběhu. Nikdy se nezpronevěří svým citům, vlastnímu přesvědčení anebo křesťanskému étosu. V *LIDECH POD HORAMI* na sebe postava Terezy odmítá vzít kolektivní vinu nebo se provdat z donucení a raději odchází do města. V *KŘÍŽI U POTOKA* je Eva natolik přesvědčená o své pravdě a síle citů, že si nenechá rodiče ani vesničany mluvit do kletbou stíženého manželství. Viktorka v *BABIČCE* zešílí, než aby žila bez svého myslivce. I když jednání jejích postav někdy není v souladu s výše zmíněnými imperativy, má příběh pro jejich činy vždy přijatelné a pochopitelné vy-

37) Bedřich Rádl, *Preludium*. *Kinorevue* 8, 1942, č. 22 (14. 1.), s. 170.

světlení. Nana v *BOŽÍCH MLÝNECH* nemůže vystát pasivního manžela a počne dítě se svým švagrem; tento poklesek však narace prezentuje jako prostředek boží pomsty na hamižném tchánovi Záhořovi. Děvečka Marjánka sice miluje Jana Cimburu, ale kvůli nepříznivým okolnostem se musí provdat za sedláka Piksu. Vynucený sňatek přijímá s pokorou a dějová linka jí po Piksově nešťastné smrti Cimburu definitivně přivede do náruče.

Ačkoliv tyto ženské figury zdobí píle, skromnost, pracovitost a poslušnost, přece jen se z některých nevytratila příměs revolty artikulovaná už v *MARYŠE*. *MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA* i přes tlak rodičů na zajištění existence odmítá svazek se sedlákem Krejzou a dál myslí na houslistu Toníka, vdova Vojnarka si navzdory švagrovi důraznému varování pouští k tělu dávno ztracenou lásku a Nana i přes veřejnou šeptandu sdílí domácnost se dvěma muži. Odpor vůči pokrytecké pseudomorálce, statkářské hrabivosti a sňatkům domlouvaným za úplatu byl příčinou vzdoru postav v podání Jiřiny Štěpničkové, i když někdy „naslouchání hlasu srdce“ nevedlo k adekvátním koncům. V případě *VOJNARKY* je vztah selky Madleny a nebožtíka manžela v náznacích vykreslen jako nijak idylický, přesto se další pouto, tentokrát založené na „správné“ citové bázi, ukáže jako mnohem rizikovější.

A tím výčet zdánlivě protichůdných charakteristik nekončí. Tyto postavy se dovedly bouřit na cestě za svým osobním štěstím, ale odporování přirozené autoritě (tedy rodičům) nebo hlasu většiny (tj. vesnice) nebylo jejich dominantním rysem — tím byla, divačkám daleko srozumitelnější, schopnost oběti.³⁸⁾ Tento motiv vystupuje na povrch hlavně v *KŘÍŽI U POTOKA*, kde Eva nadřazuje očistění rodu Potockých nad své osobní štěstí, avšak takové hrdinky nadané mravní a citovou ušlechtilostí, dávajíc se všanc milovanému muži, jsou pro tvorbu Karoliny Světlé typické. V případě Štěpničkové se ale upozadění sebe sama ve prospěch ostatních vine napříč filmy typu *star vehicle* jako zlatá nit. Nemusí jít jen o milovaného muže, jako je tomu u předlohy z pera Karoliny Světlé; Vojnarka obětuje svou existenci výchově syna; Tereza opouští domov, aby se vesničanům žilo klidněji. Vzdát se podstatné části sebe sama kvůli partnerovi — tento motiv popisované skupině filmů dominoval. *MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA*, stejně jako Viktorka v *BABIČCE* přijdou díky lásce o rozum; Frantina zapře své city, aby jimi nerušila Vojtěcha v kněžském poslání; Marjánka nechce svými city tlačit na pracovitěho Cimburu a Heva dlouho mlčí o svém zoufalství, aby udržela manželův a vůbec rodinný klid. „Mučednický postoj“ reflektuje samotný příběh (hlavně v *KŘÍŽI U POTOKA*, kdy Eva trvá na svém: „Neodejdu, mé místo je u vás, u dítěte, u tebe,“ načež švagr Ambrož odvětí: „Evičko, ty jsi zrovna svěťice.“), stejně tak dobová kritika v *Kinorevue* neváhala fotosku z *VOJNARKY*, na níž Štěpničková v roli Madleny drží v náručí dítě, opatřit titulkem „Česká Madonna Jiřina Štěpničková“³⁹⁾ a konečně se infiltroval i do samotných ikonografických konstant, které hvězdný obraz Štěpničkové provázely.

Ona sakrální aura zbavovala hrdinky v podání Štěpničkové tělesné smyslnosti. Působení ani důstojná krása jim nechyběly, avšak vyzývavost Adiny Mandlové nebo latentní erotismus

38) V poznámce ke své studii o Paule Wessely ve filmu *Žně* Gernot Heiss cituje Claudii Preschlovou, která milostné příběhy odříkání, resp. ženské filmy s hlavní ženskou rolí, tzv. *weepies*, vidí i v cílené produkci klasického Hollywoodu. Téma obětující se ženy tedy univerzálně fungovalo jak v oblasti orientované primárně na generování zisku (klasický Hollywood), tak v umělecky ambicióznějších národních kinematografiích. Claudia Preschl, Paula Wessely — eine dumpfe Provokation? *Kinoschriften: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 2, 1990, s. 33–43.

39) Anon., *Kinorevue* 4, 1937, č. 18, s. 340.

Lídy Baarové jim byly cizí.⁴⁰⁾ Kostým vizuální prezentaci Štěpničkové v tomto cudném duchu jen podporoval, neboť stranou opulentních krojů vynikal především prostotou a účelností.⁴¹⁾ Trpytivé látky ani šperky na herečce v rámci skupiny *star vehicle* k vidění nebyly. Jednoduché úbory jí navíc dovolovaly přirozený pohyb při celé škále vesnických prací, při nichž kamera Štěpničkovou obzvlášť ráda registrovala, stejně tak při spontánním pohybu — žádná jiná filmová hvězda této éry se tolik nenaběhala do kopců, po stráních, s nůši na zádech, s vodou ve džberu... Fyzickou kondici a sportovní nadání herečky připomínají některé memoáry, stejně jako její monografie z pera Jindřicha Černého a probleskuje i z dobových fotografií.

Výrazným rysem, který dodával hrdinkám z filmů typu *star vehicle* Jiřiny Štěpničkové svatozář, byly jednoznačně světlé vlasy. Svou plavou kšticí Štěpničková mezi svými konkurentkami vynikala, ne snad proto, že by československá kinematografie ve třicátých letech blondýnky postrádala (Věra Ferbasová, Nataša Gollová, Zita Kabátová), ale ani pro jednu z nich neznamenal vlasy klíčovou složku hvězdného obrazu. Kromě estetické hodnoty plnily blond vlasy Štěpničkové také etickou funkci, propůjčující jim nádech svatozáře. V kombinaci s vhodným, tříbodovým zasvětlením scény (zejména užití zadního světla vytváří onen transcendentální nádech) se tak upevňovala její pozice morální dominanty příběhu. Na příkladu obrazu Lilian Gishové pojmenovává Richard Dyer některé historicko-náboženské kořeny takto světelně působivých hvězd.⁴²⁾ Paralela mezi Lilian Gishovou a Jiřinou Štěpničkovou se, navzdory jejich fyzickým odlišnostem, vede poměrně snadno, protože obě hrály podobné typy dívek: obětavé, věrné, milující, poslušné a jako takové ztělesňovaly etické jádro filmu. Jejich plavost zmíněnou narativní pozici podporovala, protože v křesťanské ikonografii bílé světlo provází pannu Marii: nejenže ji obklopuje, ale také z ní jakoby vychází a zahrnuje do své náruče i přihlížející. Jiřina Štěpničková budila podobný dojem zejména ve svých „dívčích“ filmech, natočených do roku 1940. Později z rolí nevěst plynule přešla do rolí manželek. Liduška, Vojnarka, Frantina z PÁTERA VOJTĚCHA — všechny v těchto záběrech nejenom září, ale jejich světlo dodává stejné kvality i partnerům. Stín herečku v popsaných záběrech, nejčastěji mířených na tvář formou polodetailu nebo detailu, neprovázel, neboť temnotu ztotožňuje křesťanská vizualita s hříchem a sexualitou, zatímco ctnost vyjadřuje

40) Absence smyslnosti je však pro velké herečky/umělkyně (nikoliv hvězdy!) typická. V českém prostředí svou erotickou působivost dokonce vědomě potlačovala už Hana Kvapilová. V mezinárodním měřítku se také Ellen Terryová, Mary Andersonová nebo Eleonora Duseová až obsedantně snažily na jevišti i v soukromí prezentovat jako citově založené, zranitelné a předvídatelné. Akcent na cudné ženství sloužil jak k vylepšení morálního statusu hereček, tak jako ukazatel, nakolik je umělkyně schopná se „podřídít“ předváděné roli. M. E. B u s - z e k, c. d., s. 121.

41) MARYŠA v tomto ohledu zaujímá mezi filmy *star vehicle* do jisté míry pozici vizuálního excesu. Ikonická profilová fotografie z filmu dokáže „prodat“ vlčnovský svatební věnec s veškerou jeho opulentní dekorativností; v samotném filmu vázání slavnostní ozdoby sice krátce, ale přesto významně přerušuje narativní tok. Polocelkový záběr, podbarvený pouze tichým zpěvem svatebních pomocnic, ukazuje stařenku dovedně skládající vrstvy bohatě zdobeného košatého věnce na nevěstiny vlasy. Jejich tvářemi neproběhne jediný záblesk emoce, která by dokreslovala drama, jež se strhlo chvíli předtím (Maryša na kolenou prosí Lízala, aby ji k sňatku nenutil) ani to, které nastane (vynucená svatba s Vávrou). Výjev, který je pro samotný postup děje zbytečný, však vypráví jiný příběh, který k Rovenského MARYŠE neméně patří — příběh vlčnovských krojů.

42) Richard Dyer, *The Colour of Virtue: Lilian Gish, Whiteness and Femininity*. In: Pam C o o k – Phillip D o d d (eds.), *Women and Film, a Sight and Sound Reader*. London: Scarlett Press 1993, s. 1–9.

světlem a prostotou.⁴³⁾ Tuto dualitu pregnančně vyjadřuje KŘÍŽ U POTOKA. Světlovlasá Eva Potocká v podání Jiřiny Štěpničkové postrádá erotickou působivost, naopak příběh i kamera ji prezentují jako vzornou matku a obětavou manželku. V kontrastu k ní stojí hospodského dcera Maryčka (Běla Tringlerová), koketní, povrchní, amorální a tmavovlasá; Evina manželka Štěpána svede bez ohledu na pohoršenou vesnici i nedávno narozené dítě Potockých. Film rozdílnost obou žen několikrát zdůrazní — ať už vizuálním leitmotivem, kdy se Štěpánovi vrací pohled do karet na temnou pikovou královnu a světlou srdcovou dámu, anebo výmluvnou metaforou, pronesenou hospodským směrem k Štěpánovi: „Nelíbí se mi člověk, který vraždí nevinnou holubici kvůli lečjaké vráně.“

Neznamená to, že by i kostým Štěpničkové vždy ladil do světlejších barev, také zde musí tón oděvu odpovídat příběhovému imperativu a etickému křesťanskému kodexu. Jako svobodné dívky mohou být tyto hrdinky prostovlasé, avšak po svatbě se na veřejnosti spíš halí do šátků. Pokud se oblékají do černé, není to výrazem žádného tajemství, jímž by lákaly a případně ohrožovaly muže, ale barevná změna odpovídá novému společenskému statusu nebo vyjadřuje jejich utrpení. Vdova Vojnarka až do poloviny filmu udržuje svůj oficiální smutek v černé, nový vztah s kyrysarem Antonínem ji pak doslova prosvětlí. Poprvé si sundá šátek v reakci na vyprávění děvečky o vesnické slavnosti a poté si obleče sváteční vyšíváňý kroj. Jakmile ale zjistí, že další sňatek může být velmi rizikový, vrací se ke svému postavení vdovy. Rovněž Evu v KŘÍŽI U POTOKA nutí stále tristnější manželství k tmavším barvám; Liduška ve svém pomatení smyslů, způsobeném odchodem muzikanta Toníka, najednou obléká černé šaty a tvář poněkud doslovně nese líčení jak z KABINETU DOKTORA CALIGARIOHO (bledá kůže versus oči kontrastně podmalované černými linkami).

Své role ve filmech typu *star vehicle* modelovala Štěpničková podobnými hereckými výrazovými prostředky, z nichž do popředí vystupují zejména hlas a expresivita tváře. Do práce s hlasem však nijak výrazně nezasahovalo nářečí jednotlivých krajů, v nichž se příběh odehrával, a přesto odvolávání se na regionální specifika a tradice tvoří důležitou součást jak samotných filmů, tak jejich mediální reflexe. Zatímco ostatní herci nechali své hlasy prostoupit znělým lokálním nářečím (Václav Vydra coby švagr Vojnar ve VOJNARCE, Růžena Šlemrová v roli Rozárky v DĚVČICI Z BESKYD nebo Lízal v podání Františka Kovářika v MARYŠI), Štěpničková vynikala spíš čistou artikulací, spisovnou výslovností a líbivou barvou hlasu. Právě pro tyto výrazové kvality namluvila českou verzi EXTASE režiséra Gustava Machatého anebo mimo obraz předčítala úvod BABIČKY Františka Čápa. Její hlas tedy sloužil spíš jako vzor spisovné, nadčasové a nad jednotlivá krajová specifika povznesené mluvy a ačkoliv konkrétní regiony o sobě ve výsledných filmech dávaly vědět, činily tak častěji prostřednictvím krajů nebo hudby. I dobová kritika vnímala, že se ve Štěpničkové odráží jakési univerzálně chápáné češství, které ji nedovolilo zcela schovat svou hvězdnou osobnost za ztvárněnou roli. V tomto ohledu se jasně ukazuje, jak *star vehicle* hvězdu ovlivňoval. Dovolil jí jednotlivé role variovat pouze do určité míry a naopak ji nutil zachovávat některé výše zmíněné konstanty. Jindřich Černý ve své monografii o Štěpničkové cituje z blíže neuvedené

43) Již v následující dekádě, tedy ve 40. letech 20. století začal klasický Hollywood vytvářet žánry, které zářivost hvězd přestaly vnímat jako pozitivum, ale naopak z něj učinily symptom pasti. Zejména film noir typizoval femme fatale jako ženu, která hrdinu zaslepí svou světlem prosycenou krásou. R. Dyer, *The Colour of...*, s. 4.



Obr. 3. Jiřina Štěpničková v roli Terezy ve filmu LIDÉ POD HORAMI z roku 1938 režiséra Václava Wassermana. Podobný kostým herečka ve filmech typu *star vehicle* nosila nejčastěji — jednoduché, praktické a funkční ustrojení. Kroje pro Maryšu, ikonickou roli Štěpničkové, představují v rámci filmů typu *star vehicle* jakýsi vizuální exces. Foto NFA.

dobové recenze VOJNARKY, která oceňuje „klasickou ryzost kořenně českého přízvuku herečky“.⁴⁴⁾ Právě ten představuje jednu z konstant.

Vedle hlasu se Jiřina Štěpničková dovedla vyjadřovat také očima, které, krom vlasů, představovaly další výrazný fyzický rys a samy o sobě další výrazový prostředek. V lyrických momentech se režiséři často spoléhali na její schopnost vyjádřit vnitřní citové stavy postav výmluvnými pohledy a záběry, ve kterých hvězda v polodetailu nebo detailu hledí do dál, se dají nalézt v každém filmu typu *star vehicle*. Tyto opět náležely ke konstantám skupiny z celé řady důvodů. Ostatní herci a herečky v těchto snímcích podobně privilegované záběry k dispozici neměli a ačkoliv takto konstruované pohledy na hvězdu posouvaly děj kupředu, přece jen zamrzaly do jisté ikoničnosti. V těchto sekvencích přicházelo na řadu již zmíněné zářivé zasvětlení scény i herečky se všemi popsány přesahy a významy. Fakt, že se tyto záběry ve filmech s Jiřinou Štěpničkovou často vyskytovaly, reflektovala také dobová kritika, která je ale po čase považovala za pouhou nacvičenou a již únavnou hereckou manýru.⁴⁵⁾

Partneři / Soupeři

Právě popsané znaky tvořily pevnou kostru skupiny děl, o nichž hovoříme jako o *star vehicle* Jiřiny Štěpničkové; tyto snímky ale, jak již bylo řečeno, připouštěly také některé variace a výjimky z pravidel. První odlišnosti se týkají hereckého obsazení — Jiřina Štěpničková hrála v těchto filmech hlavní nebo výrazné vedlejší role, ovšem skoro pokaždé vedle jiného partnera. Ve VOJNARCE po boku Zdeňka Štěpánka, v KŘÍŽI U POTOKA vedle hvězdy na plátně debutoval Vítězslav Vejražka a v BOŽÍCH MLÝNECH si, poněkud atypicky, zahrál Ladislav Boháč; s Otomarem Korbelařem vytvořila dvojici ve filmu DĚVČICA Z BESKYD. LIDÉ POD HORAMI jsou, nejen v tomto ohledu, velmi zvláštní případ, protože Štěpničková byla jedinou výraznou ženskou figurou uprostřed čistě mužského obsazení. Ani o jednom z nich se však nedá říct, že by pro postavu Terezy představoval partnera — dívka sice chová city k Martinovi (L. H. Struna), ale ten ji už v úvodu odmítne, zatímco zbytek vesnice po ní marně touží.

Nejčastěji však Štěpničková tvořila pár s Gustavem Nezvallem, a to hned ve třech titulech, ve Fričově MUZIKANTSKÉ LIDUŠCE a v Čákových adaptacích BABIČKY a jihočeské idyly JAN CIMBURA. Od všech výše popsanych titulů se liší film PÁTER VOJTĚCH režiséra Martina Friče, kde se vedle Štěpničkové objevil Rolf Wanka.

Ten přesně odpovídal dobovému ideálu milovníka zejména díky svým fyzickým kvalitám — hladké tváři, hustým vlasům a nesmělému půvabu. Wanka své atraktivní tělo na plátně prezentoval v celé škále kostýmů, ať už šlo o elegantní oblek v SEXTÁNCE (1936), námořnickou uniformu v IRČINĚ ROMÁNKU (1936) nebo kněžskou kutnu právě v PÁTERU VOJTĚCHOVI, přičemž někdy byl snímán vysvěcený do půli těla. Wankovy postavy však nevynikaly žádnou sexuální dravostí, naopak, stál v přímé opozici k typu svůdce, který se v české kinematografii hojně vyskytoval. Svůdce ženské postavy strhává a manipuluje, milovník je sice okouzluje, ale v milostných šarádách hrdinkám podlehne. Právě pro všechny

44) J. Černý, c. d., s. 117.

45) J. Černý, c. d., s. 119.

tyto kvality měl Rolf Wanka oddaný a citově velmi angažovaný fanklub a v dobovém tisku, ani ne tak filmově orientovaném jako čistě společenském, se objevovaly slogany typu: „Co by si každá žena přála k svátku? Muže jako Rolfa Wanku!“⁴⁶⁾ Od jiných hereckých partnerů Štěpničkové, vesměs školených divadelních herců, kteří svou osobnost podřizovali hrané roli a herectví brali jako umělecké poslání, se Wanka lišil také viditelnou toporností a nepřirozeností svého projevu. Jeho kariéře, orientované výhradně na film (později ve Vídni řídil velkou operetní scénu), to ale ani v nejmenším neškodilo a o jeho hvězdném statusu svědčí například titulková scéna z PÁTERA VOJTĚCHA, kde se v jednom obrazu dočteme: „A-B uvádějí Rolfa Wanku ve filmu PÁTER VOJTĚCH“ a teprve po střihu na další titulok se dostane i na sledovanou herečku: „[...] spolu s Jiřinou Štěpničkovou a L. H. Strunou“. Wanka je tady hlavní hvězdou filmu a troufáme si tvrdit, že způsob, jakým je zabírán, z něj činí také „hlavní hrdinku“ filmu.

Wankovu tvář kamera snímá v polodetailech nebo detailech, rysy mu změkčuje podobné svícení, jakého se dostávalo i Štěpničkové, a jeho obličejové kontury jsou v porovnání s ostatními muži daleko světlejší a jasnější. Jako by nestačil jeden záběr na hlavního hrdinu, film v několika případech nabízí Wanku z různých úhlů pohledu, v jakýchsi minisekvencích — Vojtěch ve své kněžské kutaně sošně klečí u oltáře a je takto zabírán zleva, zprava, z mírného nadhledu... Z hlediska příběhu tyto výjevy postrádají smysl (na rozdíl od již popsaných, podobně laděných záběrů Štěpničkové), jejich účelem je pouze co nejlépe ukázat vizuálně atraktivní hvězdu. Maximálního účinku v tomto ohledu dosahuje scéna Vojtěchova kněžského vysvěcení, která připomíná svatební sekvenci v RUDÉ CAREVNĚ (1934). Wanka se, podobně jako Marlene Dietrichová, objeví na plátně v několika izolovaných detailních záběrech, hledíc mimo rám obrazu, při verbálním příslibu věrnosti. Kamera neregistruje okolí, ostatní jáhny, přihlížející, kardinála, soustředí se na z kontextu vytrženého Wanku, kterého v celé jeho kráse nabízí ne Bohu, ale k potěše diváků. Ve filmu tak silně cíleném na prvního milovníka české kinematografie třicátých let, kterého kamera navíc zabírá v čistě „ženském stylu“, bylo pro Štěpničkovou obtížné vyniknout. Postava obětavé Frantiny měla stejné šance dominovat obrazu jako ostatní postavy ve filmech typu *star vehicle*, morálně i světelně, ale Vojtěch v podání Rolfa Wanky Štěpničkovou v této roli „přezářil“.

Že blond vlasy tvořily významnou součást obrazu Jiřiny Štěpničkové, již víme, avšak ve dvou filmech typu *star vehicle* se objevila se ztmavenou kšticí. BABIČKA režiséra Františka Čápa z roku 1940 přitom aspiruje na nejdůležitější film ze skupiny *star vehicle*, zejména pro jeho výsadní místo v dějinách československé kinematografie. Čápaova BABIČKA měla ve své době masivní ohlas a dodnes představuje pietní adaptaci klasického románu. Opět se tu akcentuje téma vřelého vztahu k národnímu dědictví v politicky složité době, neboť film v úvodu odkazuje na knižní podobu příběhu, stejně jako na památku Boženy Němcové. V takto vyhoceném vnímání národního literárního pokladu bylo jasné, že se jeho diktátu musí vše podříditi — a Viktorka měla v předloze černé vlasy. Rozsahem šlo o roli krátkou, ale emocionálně zjitřenou, vrcholící ve smutný obraz nenaplněného mateřství, a jako taková jistě herečce Štěpničkové nabízela velkou výzvu. Tmavé vlasy ji zbavily oné signifikantní éteričnosti; na druhou stranu jí vtiskly jakousi zemitost a střídmost, která s charakterem postav filmů

46) Pavlína Mířová, *Tvář Rolfa Wanky — To byl český milovník!*. Online: <www.feminismus.cz/fulltext.shtml?x=115156>, [cit. 31. 1. 2012].

typu *star vehicle* také přirozeně korespondovala. Brunetou ovšem sledovaná hvězda zůstala i pro potřeby dalšího, opět Čápem režijně vedeného snímku JAN CIMBURA z roku 1941.

Jsou to však dva filmy Václava Wassermana, které tak docela nekonvenují se skupinou *star vehicle*, a to zejména co do vizuální prezentace Jiřiny Štěpničkové. Václav Wasserman (původním jménem Vodička), podle monografie Jindřicha Černého jeden z nejlepších přátel sledované herečky,⁴⁷⁾ proslul ve třicátých letech coby scenárista dodnes populárních komedií (C.A.K. POLNÍ MARŠÁLEK, TO NEZNÁTE HADIMRŠKU, ŠKOLA, ZÁKLAD ŽIVOTA), které často psával pod pseudonymy (Václav Šolín, Alois Brva, Formen); ještě před nástupem zvuku patřil k tzv. „silné čtyřce českého filmu“, tvořené navíc Karlem Lamačem, Anny Ondrákovou a kameramanem Otto Hellerem. Do konce druhé světové války režíroval málo, ale zato zcela jiné látky, než pro které byl známý coby scenárista. LIDÉ POD HORAMI i BOŽÍ MLÝNY svědčí o jeho slabosti pro velké přírodní exteriéry, stejně jako o nemalých ambicích, které do obou titulů vložil. Filmy se natáčely v české i německé verzi, přičemž Štěpničková hrála stejné role v obou jazykových mutacích. Nacionální aspekt byl v obou těchto dílech silně potlačen (až na dílčí aspekty, jako například zachování chodského nářečí a kostýmů v BOŽÍCH MLÝNECH), spíš se jednalo o příběhy na bázi antických dramát — BOŽÍ MLÝNY, které své hrdiny fatalisticky „semelou“, LIDÉ POD HORAMI, vyprávějící o vině, trestu a lidských vášních.

Wasserman vnáší do obrazu Jiřiny Štěpničkové smyslnost a erotickou působivost, která je tím silnější, čím víc v ostatních dílech chybí. BOŽÍ MLÝNY rozvíjejí už v zárodku velmi ožehavou zápletku. Kovářova dcera Nana se provdá za mladšího sedlákovy syna Matěje (Karel Beniško), ale záhy po svatbě, unavena manželovou pasivitou, naváže vztah se svým švagrem Vondrou (Ladislav Boháč), který po Naně už dlouho touží. Bratry film prezentuje jako absolutní protipóly mužnosti. Zatímco Matěj se rád strojí, nedokáže vést hospodářství, vypadá a chová se změkčile, neboť bratr jej ve vzájemných soubojích vždy přemůže, Vondra působí od začátku filmu svou virilní silou. Nanu v rámci námluv pevně svírá v náruči, ta se ale z jeho sevření bázlivě vykrotí; neoficiálním pánem statku je také Vondra, ale nejlépe se rozdíl v mužnosti obou sourozenců projeví ve vztahu k Naně. Matěj po večerech pouze polehává na řadrech své ženy a ta jej víská ve vlasech jako dítě; naopak Vondru fascinuje samotný pohled do záňadří Nany. Ta si uvědomuje nepatřičnost situace a rychle dekolť zahalí, erotické napětí však kulminuje později při milostné scéně na sýpce.⁴⁸⁾ Sugestivně laděné záběry mají sice do otevřenosti Machatého EXTASE daleko, ale i tady vidíme alespoň náznak ženina uspokojení — drobná ruka se prudce zatne a pak se postupně uvolní.

BOŽÍM MLÝNŮM předcházeli ještě zajímavější LIDÉ POD HORAMI. V případě BOŽÍCH MLÝNŮ dobová kritika subtilně senzuální atmosféru nevnímala a spíš se věnovala popisu práce s místními kroji.

Protože na Chodsku se kroj nosí ještě dnes a každý tam dobře ví, kdy sedlák nosí krátký, kdy bílý, kdy modrý kabát, co má na sobě nevěsta v kostele [...], nešlo dost dobře

47) J. Černý, c. d., s. 119.

48) Sýpka a zrní v ní představuje také důležitý vizuální a symbolický motiv filmu, protože zrna může být zástupné jak pro přesypání peněz, které stojí za budoucí zkázu Záhořovic statku, ale hlavně sýpka coby *genius loci*, v němž se spojuje Eros a Thanatos — Vondra s Nanou se tu poprvé milují, ale do „ourody požehnané“ se později Vondra snaží ukrýt tělo zavražděného bratra.

sedláky navléknout do koženek, about jim holinky, selkám oblíknout kroje, jak je známé z průvodu na 1. máje a myslet si, že tím je vše odbyto. Jenom na vázání šátku byla ženám přivezena odbornice z Postřekova. [...] Snad by se mnohému toto vše zdálo příliš pečlivé, ale na Chodsku jsou lidé hrdí na svůj kraj a choulostiví na vše, co se ho týká.⁴⁹⁾

Zato v prvním společném projektu Wassermana a Štěpničkové nešlo pominout, že „Jiřina Štěpničková hraje v obou verzích úlohu smyslné venkovské krasavice, která svou ženskou přitažlivostí zblázní všechny chlapy z vesnice“.⁵⁰⁾ Postava Terezy však není nikterak vyzývává, ani kamera, opět pod vedením Ferdinanda Pečenky, nijak nezdůrazňuje její senzualitu, naopak vyzdvihuje fyzickou krásu v souladu s přírodou. Problematické postavení Terezy ve filmu ale ukazuje už její úvodní scéna, které předchází idylické záběry na přírodní symbiózu v krajině — čmelák opyluje květinu, užovka se proplétá mezi potočními kameny, srny se popásají na louce. Do toho se rozhrne nedaleká křovina a na vysokou kdosi míří puškou; do přírodní rovnováhy náhle vstupuje člověk, který požehnané kráse neumí přihlížet, ale chce ji rovnou vlastnit. Lovce nakonec zaujme jiný pohled, neboť Tereza se připravuje na koupel v potoce a svléká se v dutém kmeni, kamera tady decentně zabírá jen její odhalené nohy a paže. Zatímco Tereza se usměje na veverku a vběhne do vody, čímž se jakoby začlení mezi předchozí idealizované výjevy, muži z vesnice koupeli skrytě přihlížejí.

Že je Tereza příčinou zvláštního napětí mezi venkovany, se divák dozví o pár scén později. Mlynář Havrda (Jaroslav Marvan) přemýšlí o budoucnosti své schovanky, nikoliv pokrevní dcery, a jako nejlepší řešení vidí sňatek. Nabídku podivínského Brychty (František Kreuzmann) odmítne, jen tak někomu ji dát nechce, navíc si na ni myslí sám. I ostatní muži z vesnice spěchají na vdavky, neboť: „Tereza má v sobě něco, co nás všechny pokouší. Kazí nám myšlenky.“ Mlynáře Brychty vesničané zabijí, protože je odřízl od vody v pomstě za Havrdovo zamítnutí sňatku s Terezou; poté se film překlápí do jakéhosi bizarního vesnického žánru noir, jehož femme fatale tvoří právě Tereza v podání Jiřiny Štěpničkové. Muži z vesnice neustále zdůrazňují nepatřičnost Terezy a tvrdí, že díky ní nedovedou kontrolovat své touhy a pudy.⁵¹⁾ Tereza má „něco“, co je dráždí, ale tato esence není v příběhu nikde přímo pojmenovaná. Ve scéně soudního přelíčení mlynář Havrda vypovídá: „Nebýt Terezy, nikdy by nedošlo k tomu strašlivému dni. Všechno začíná a končí u Terezy.“ Do jeho tvrzení se v dvojexpozici prolíná detailní záběr na profil Štěpničkové, který akcentuje onu sakrální zářivou krásu této hvězdy. Navzdory všem tvrzením mužských protagonistů příběh nečiní z Terezy negativní figuru, naopak, hned v úvodu ukazuje její čisté city k Martinovi (L. H. Struna), který si s ní před sňatkem pouze nevázaně užíval; na konci ji právě on z vesnice vyprovodí nevybíravými větami: „My tě tu nechceme. Odkud jsi přišla? Komu náležíš? Mně jsi chtěla patřit? A co ostatní? Všichni po tobě touží. Jsi naše neštěstí. Odejdi a vrať nám klid.“

49) Anon., Právě Chodsko ve filmu Boží mlýny. *Pressa*, 1937, č. 247 (18. 11.), s. 2.

50) Anon., Muž proti muži ve filmu Lidé pod horami. *Pressa*, 1937, č. 173 (18. 3.), s. 1.

51) Film LIDÉ POD HORAMI se natáčel, poněkud atypicky pro situaci československé kinematografie, podle původního námětu. Dále však došlo k zajímavé mediální interferenci, protože v roce 1940 zpracoval na základě tohoto filmu Josef Toman stejnojmenný román. Negativní vykreslení Terezy, která nebyla už jen krásnou vesnickou dívkou, ale rovnou čarodějkou vábící muže tajemnými kouzly, mělo své opodstatnění v jejím nejasném původu. Ve vesnici ji zanechali potulní herci, odtud tedy ono zdůrazňování Tereziny nepatřičnosti.

Havrdův čeledín Štěpán (Jan W. Speerger) se dále mlynáře snaží vydírat svědectvím o vraždě Brychty, je však ochotný mlčet výměnou za sňatek s Terezou. Ta se vzpírá slovy: „A to chcete obětovat mě?“, přičemž Havrda, který se o ni staral od dětství, pouze odsekne: „Stejně jsi vším vinna.“ Tereza v posledním záběru nakonec skutečně vesnici opouští, zatímco muži se po krátkém odpykaném trestu za vraždu vrací domů; Tereze příběh nedá žádné zadostiučinění za zmařený osud. Ve své podstatě jde o velmi šovinistické dílo, které ztrestá svou *femme fatale*, ačkoliv se ničím neprovinila, naopak veškeré útoky mužů spíš trpně snášela. Těžko si také představit Terezu v podání Jiřiny Štěpničkové jako nepatřičný element ve vesnici, protože při tolika různých zemědělských činnostech nebyla herečka už nikdy k vidění — stloukala máslo, sekala trávu, vázala snopy... Vizuálně a ikonograficky jsou *LIDÉ POD HORAMI* věrní pravidlům *star vehicle*, avšak s ohledem na převrácení základních strukturálních konstant stojí mimo jádro této skupiny filmů.

Utrpením ke slávě?

O Jiřině Štěpničkové doposud vyšly dvě knihy. Monografie Jindřicha Černého se intenzivně zabývá zejména divadelní dráhou této hvězdy a na její paralelní filmovou kariéru mnoho místa nezbylo. Šárka Horáková pak rekapitulovala mnohem bolestnější životní etapu Štěpničkové — nezdařený útěk za hranice, následný politizovaný soudní proces a osmileté vězení.⁵²⁾ Oba tituly příznačně ukazují, jaké limity svírají naše uvažování o prvorepublikových hvězdách. Pokud chceme herce této éry vidět jako umělce, pak obrátíme svou pozornost k soupisu jejich divadelních rolí. Pokud o nich přece jen budeme přemýšlet jako o hvězdách stříbrného plátna, pak získají na důležitosti životopisná fakta a drastický kariérní zmar, který po roce 1945 postihl většinu prvorepublikových „stars“.

Tato studie tedy byla, mimo jiné, vedena snahou vzepřít se chápání Jiřiny Štěpničkové pouze jako poválečné mučednice a přiznat herečce status v rámci lokálního hvězdného systému. Opravdu totiž byla hvězdou, u níž se povedlo zhmotnit dobové představy (jakkoli problematické) o ideální české kráse, jíž odpovídala i krása mravní. Její osud i po letech dojíímá právě pro ono metaforické setnutí „české madony“.

Důležitější motiv pro vznik tohoto textu však představuje ambice podívat se na české filmové hvězdy prizmatem teorie hvězd; jak se ukázalo, hladký přenos vybrané metodologie z angloamerického prostředí není tak docela možný. Pokud má mít teorie hvězd a hvězdnosti své pevné místo v českém filmovědném prostředí, pak je nutné vytvořit, definovat nebo redefinovat stávající teoretické názvosloví, dále bude zapotřebí popsat jednotlivé hvězdné obrazy a osobnosti pod tímto úhlem pohledu, věnovat se jednotlivým filmům nebo skupinám filmů typu *star vehicle* s přihlédnutím k dobovým podmínkám, historickému zasazení a různým aspektům a směrům herečké kariéry. Ať už se nadále budeme věnovat výzkumu prvorepublikových filmových hvězd, nebo nasměrujeme svou pozornost k jiným, pozdějším typům hvězdnosti, neměli bychom se omezovat jen na teoretické definice, ale také pamatovat na emocionální vklad do tohoto typu bádání. Ačkoliv víme, že krása a slast z ní plynoucí

52) Šárka Horáková, *Jiřina Štěpničková, herečka v pasti*. Praha: SinCon 2005.

jsou kulturně a historicky podmíněné, přestože naším hlavním cílem zůstává analýza, demytizace a kontextualizace působení hvězd, přece jen pořád máme co do činění s krásou a slastí v různých formách. Dyer tvrdí, že při pohledu na Montgomeryho Clifta si musí povzdechnout nad jeho krásou, a podobně je tomu u Marilyn Monroe.⁵³⁾ České psaní o hvězdách zatím oplývá přemírou knih plných podobných „povzdechů“, i proto bychom se ve snaze o komplexnější pojetí problému neměli vyhýbat ani zdůvodňování síly této prvotní a skoro až fyzické reakce, která provází pohled na hvězdy.

Mgr. Šárka Gmitterková (1981)

Absolventka Katedry filmových studií na FF UK. Věnuje se výzkumu hvězd a genderové teorii.

(Adresa: sagm@seznam.cz)

Citované filmy:

Babička (František Čáp, 1940), *Boží mlýny* (Václav Wasserman, 1938), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Děvčica z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Irčin román* (Karel Hašler, 1936), *Jan Cimbura* (František Čáp, 1941), *Jedenácté přikázání* (Martin Frič, 1935), *Kabinet Doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kříž u potoka* (Miloslav Jareš, 1937), *Lidé pod horami* (Václav Wasserman, 1937), *Maryša* (Josef Rovenský, 1935), *Miláček pluku* (Emil Artur Longen, 1931), *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940), *Muži v offsidu* (Svatopluk Innemann, 1931), *Napoleon* (Napoléon; Abel Gance, 1927), *Nibelungové* (Die Nibelungen : Siegfried; Fritz Lang, 1924), *Páter Vojtěch* (Martin Frič, 1936), *Preludium* (František Čáp, 1941), *Rudá carevna* (The Scarlet Empress; Joseph von Sternberg, 1934), *Řeka* (Josef Rovenský, 1933), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Škola základ života!* (Martin Frič, 1938), *Tatranská romance* (Josef Rovenský, 1934), *To neznáte Hadimršku* (Karel Lamač, Martin Frič, 1931), *Vojnarka* (Vladimír Borský, 1936), *Za raních červánků* (Josef Rovenský, 1934).

53) Richard Dyer, *Stars*, c. d., s. 162.

SUMMARY

Cinema Virtue is Blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945)

Šárka Gmitterková

This case study centers on making of a star Jiřina Štěpničková in the period 1930–1945. It explains the of historical context of Czech actress's stardom, that was deeply interconnected with 19th century theatrical fame. A set of theoretical terms based on research in star studies was thus employed and translated especially for this subject: star image, star persona and star vehicle. All of these are applied to Jiřina Štěpničková, whose theater background and her own star vehicle are analyzed to provide us not only with the detailed description of this star but also the knowledge of the conditions and modes of existence of Czech stardom a during this particular era.