

Články

PYTLÁKOVA SCHOVANKA
ANEB FRIČOVO VELKÉ LOUČENÍ

Dagmar Mocná

Přestože *Pytláková schovanka* patří k nejoblíbenějším snímkům Martina Friče, nebyla její originalita dosud plně doceněna. V době svého vzniku se jen těžko mohla dočkat pochopení, neboť se zásadně mýjela s tehdejšími konceptem znárodnělé kinematografie.¹⁾ Později se sice dočkala divácké obliby, ale vnímána byla vesměs jako brilantní oddechová komedie.²⁾

V poslední době však vystupují do popředí jiné rysy tohoto Fričova snímku: začíná být zřetelné, že je to film nejen „velmi chytrý a legrační, ale také zamilovaný do světa snově dokonalých příběhů, bez nichž by obyčejný život v kterékoli době ztratil jeden hrozně důležitý rozměr“.³⁾ Svět nazíraný prizmatem *Pytlákovy schovanky* je světem věčně se opakujících příběhů, ustálených rituálů a konvenčních gest. Frič na jeho půdorysu rozehrál rafinovanou, několikaúrovňovou hru nejen se stereotypy komerčního filmu (a jejich „brakových“ literárních předloh), nýbrž i s předobrazy nejrozličnější provenience. V následujících kapitolách se pokusíme tuto hru rozkrýt.

I. Typologie postav

V pozadí *Pytlákovy schovanky* stojí tři ustálené žánry populární četby: červená knihovna⁴⁾, kalendářová povídka a thriller (zatímco první dva měly u nás i své filmové ekvivalenty, napínavé kriminální příběhy znali návštěvníci kin pouze z importu). Postavy filmem procházející jsou z těchto výchozích žánrů odvozeny, a to tak, aby představovaly jejich nejcharakterističtější typy. Jelikož červená knihovna zaujímá v *Pytlákově schovance* centrální postavení, je tu přítomna kompletní čtveřicí svých základních postav: hrdinka, milovník a doplňkový milenecký pár. Ostatní připomínané žánry už tu nejsou zastoupeny v úplnosti. Zejména ze světa thrilleru tu citelně chybí jeden ze členů klíčové

1) Blíže o dobovém přijetí *Pytlákovy schovanky* v článku Aleny Prokopové, *Pytláková schovanka. S kýčem na věčné časy a nikdy jinak*. „Cinema“ 1994, č. 3, s. 68 – 69.

2) Např. Jan Jaroš, *Nové filmy*. „Tvorba“ 1983, č. 9, s. 20.

3) A. Prokopová, c. d., s. 69.

4) Blíže ke vztahu červené knihovny a českého filmu viz Dagmar Mocná, *Červená knihovna v českém filmu 30. let*. „Illuminace“ 7, 1995, s. 87 – 88.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: Pytláková schovanka



Každá ze tří retrospektiv v Pytlákově schovance je natočena v duchu doby, kdy se děj odehrává. Setkání Eléniny matky s potulným hercem je datováno rokem 1927.

Frič tu zdařile evokoval jak dobové herecké manýry, tak záběrování scény.

Foto archiv

dvojice – postava detektiva. Ten se tu sice v závěru objevuje, aby mohl být padouch zatčen a byla tak obnovena etická rovnováha, nicméně předtím do vývoje příběhu vůbec nezasahuje (úlohu potíratele zla zčásti přebírají jiné postavy – Elénin otec, Pavel Sedloň). Naproti tomu jedna z výrazných postav filmu – komorník Bolton – tu zase jakoby přebývá, neboť nepatří do světa žádného ze zmíněných tří žánrů (nejspíše se sem zatoulal z mravoučných příběhů typu Malého lorda).

Hra s postavami začíná v *Pytlákově schovance* už volbou jejich hereckých představitelů. Diváci měli na plátně spatřit hvězdy meziválečného filmu v rolích pro ně nejtypičtějších, měli si při pohledu na ně vybavovat útržky kdysi zhlédnutých filmů, a vytvořit si tak pozadí pro sledování předváděné parodické hry. Platí to zejména pro obsazení titulní postavy. Hana Vítová byla ve třicátých letech jednou z nejoblíbenějších protagonistek zamilovaných filmů. Hrála v takových „erbovních“ titulech červené knihovny, jako byla *Sextánka* či *Krb bez ohně*, ale také v dalších snímcích tohoto žánru (*Bláhové děvče*, *Jarčin profesor*, *Zlatý člověk*, *Srdce v soumraku*). Podobně Oldřich Nový byl ztělesněním dokonalého lva salónů, byť nikdy nebyl pravověrným milovníkem, neboť v jeho pojetí byla vždy přítomna nonšalantní ironie. Ne náhodou vystupoval Nový takřka výhradně v konverzačních komediích a nikoli ve „vážných“ zamilovaných filmech.⁵⁾ Přestože s Hanou Vítovou působí v *Pytlákově schovance* dojmem ideálně srostlého páru, předtím se na plátně sešli jen málokdy.⁶⁾ Nicméně chtěli-li autoři *Pytlákovy schovanky*, aby postava „šlechtetného milionáře“ oscilovala mezi dodržováním jisté normy a jejím parodickým zlehčováním, byl pro ně Oldřich Nový tou nejlepší volbou.

Třetím modelově zvoleným hercem byl Otomar Korbelář, figurující v dosavadních filmech jako představitel robustního mužství, a to jak ve snímcích z rodu červené knihovny (*Zlatý člověk*), tak v adaptacích klasických literárních předloh (*Lucerna*), či ve filmech líčících život v tvrdých podmínkách (*Děvčica z Beskyd*, *Skalní plemeno*). A nezapomeňme, že nedlouho před uvedením *Pytlákovy schovanky* jej diváci mohli vidět ve Fričově filmu *Prstýnek* (1945), v němž hrál zemitého venkovana, přísného otce rodiny a – vášnivého pytláka.⁷⁾ Rovněž Ella Nollová měla za sebou bezpočet maminkovských rolí ve snímcích nejrůznějších žánrů.⁸⁾ Stejně tak Theodor Pištěk, jenž si vedle bodrých tatíků z lidu zahrál několik továrníků (např. ve filmu *Srdce v soumraku* podle románu Maryny Radoměrské). Postavy v českém filmu nezabydlené nemohly být modelově obsazeny, což platí pro Malhorna (Vítězslav Vejražka), Boltóna (Bohumil Machník) a zčásti také pro netradičně pojatý doplňkový milenecký pár Pavla (Zdeněk Dítě) a Kláry (Jarmila

5) Tam jeho místo zaujal nejčastěji Rolf Wanka, typický milovník meziválečné éry (*Sextánka*, *Irčin román*, *Líza Irovská*, *Srdce v soumraku*), eventuálně Gustav Nezval (*Ideál septimy*), Jiří Dohnal (*Světlo jeho očí*) a další herci.

6) Nového nejčastějšími partnerkami byly Nataša Gollová (*Eva tropí hlouposti*, *Kristián*, *Hotel Modrá hvězda*, *Roztomilý člověk*) a Adina Mandlová (*Důvod k rozvodu*, *Přítelkyně pana ministra*, *Kristián*, *Sobota*), tedy herečky, jež v zamilovaných filmech vesměs nehrály. S Vítovou hrál Nový pouze ve dvou filmech (*Valentin Dobrotivý*, *Sobota*).

7) Hrdina *Prstýnku* je podobně jako Dubský v *Pytlákově schovance* neustále pronásledován hajnými. Dokonce se tu vyskytuje téměř totožná scéna jeho dopadení v nočním lese. Zde jej ovšem před vězením zachrání jeho zapřený syn – mladý kníže.

8) Viz např. filmy *Krb bez ohně*, *Kříž u potoka*, *Roztomilý člověk*, *Žena pod křížem*, *To byl český muzikant*.

Smejkalová). U nich moment vizuálního připamatování jistého typu, důležitý pro rozehrání parodické hry, chybí.

Další rovina hry s postavami byla rozehrána kolem jejich pojmenování. Oba protagonisté byli obdařeni exotickými křestními jmény, sugerujícími atmosféru zjemnělé kultivovanosti vyšších kruhů.⁹⁾ U Elén je cizokrajnost zvlášť zdůrazněna dlouhou koncovou samohláskou, jež v nedostižně preciózní výslovnosti Oldřicha Nového přerůstá v symbol hrdinčiny výjimečnosti. Malhorn je bezpochyby *nomen omen*, signalizující, že jeho nositel je ztělesněným zlem. Obě příjmení Elénina otčima jsou zabydlena v krásné literatuře: to „vypůjčené“ – Dubský – upomíná na Naše furianty, to „skutečné“ – Hvozdínský – je odvozeno z tradiční podoby příjmení pro šlechtěné, národně a sociálně cítící aristokraty (jako je např. hrabě Hanuš Březenský z Pohorské vesnice B. Němcové).

Třetí rovina hry se pak týká modelovosti všech zúčastněných postav, které představují určité typy. Elén je exemplární hrdinka červené knihovny, trpící a osudem těžce zkoušená (proto se např. v průběhu celého filmu ani na okamžik neusměje, a prolévá slzy i tehdy, když divák s jistotou očekává, že se její obličej konečně rozjasní v radostném úsměvu¹⁰⁾). Je také krásná¹¹⁾ a nadaná, přičemž její vloha je snad nejtradičnější ze všech možných.¹²⁾ René jako typický milovník je postavou bez osobitých rysů (jeho jediným úkolem je milovat hrdinku a k tomu mu osobních zvláštností netřeba) a bez vlastního osudu, neboť jeho příběh se začíná odvíjet až v okamžiku setkání s hrdinkou. Proto také René sděluje Boltnovi: „Poprvé v životě poznal jsem lásku.“ Z úst suverénního Oldřicha Nového to zní sice prapodivně, ale v červené knihovně nic nesmí narušit hrdinčinu prioritu. Z hlediska tradice červené knihovny jakožto žánru vyrůstajícího z evropského

-
- 9) Jména postav najdeme již ve filmové povídce, na jejíž námět byla *Pytláková schovanka* natočena. Viz Milan Noháč – Rudolf Jaroš, *Srdce na rozpacích*. Praha 1948. Filmová povídka je uložena v knihovně NFA. Scénář Josefa Neuberga a Františka Vlčka se pravděpodobně nedochoval. Autoři filmové povídky touto hrou se jmény zjevně parodovali úsilí zamilovaných příběhů o vznešenost za každou cenu. Nicméně meziválečná červená knihovna ve svém úsilí o programovou „obyčejnost“ svých příběhů, dávala hrdinkám i jejich partnerům ta nejběžnější česká jména (Marie, Hana, Stáňa – Pavel, Jan, Ivan) a příjmení (Hájková, Marešová – Pluhař, Staněk, Mach). Poetická příjmení typu Skalský, byla příznačná spíše pro kulturní atmosféru druhé poloviny minulého století (vzpomeňme např. na Ladislava Podhájského, švarného milovníka ze Smetanových Dvou vdov) a v červené knihovně meziválečného období se vyskytovala už jen zřídka. Jak vidno, autoři filmové povídky parodovali spíše svou představu o jistých pojmenovávacích kliše zamilovaných příběhů, než reálně panující praxi.
- 10) Když se dozvídá, že její sňatek s Pavlem je anulován a že tedy nic nebrání jejímu svazku s Reném, k údivu všech se hořce rozpláče, neboť je jí „líto těch ubohých žen, které v domnění, že jsou řádně provdány, žily řadu let v hříchu“. Nejen že se tím paroduje mravní rigidnost populární četby, nýbrž i stvrzuje Elénina pozice jako hrdinky, která trpí za všech okolností a za každou cenu.
- 11) Hrdinčin vzhled hrál daleko podstatnější úlohu ve filmu než v literární červené knihovně, jež zejména v průběhu třicátých let začala přecházet k hrdinkám vzhledově průměrným. Vždyť červená knihovna je žánrem pro ženy – hrdinčina krása tu nemá žádný stimulující efekt, naopak by mohla čtenářky odrazovat.
- 12) Hudební, zejména pěvecké nadání osvědčovaly hrdinky dívčí a ženské četby už v hloubi devatenáctého století. Viz např. novela Karoliny Světlé *Rozcestí* (1868), dívčí román Elišky Krásnohorské *Celinka* (1902), kde se hrdinčin učitel zpěvu jmenuje – pouhou shodou okolností? – také Bianchini, jako v *Pytlákově schovance*, či románky L. A. Čarské *Lidunčino štěstí* a *Cíl dosažen*. Nadané zpěvačky si oblíbil též zamilovaný film třicátých let. Připomeňme filmy s populární Zdenou Sulanovou – *Lízino štěstí* a *Madla zpívá Evropě* či *Bláhové děvče*, kde si hlavní roli úspěšné subrety zahrála pozdější Elén – Hana Vítová.

sentimentalismu není pro jeho milovnickou kvalifikaci důležitý atraktivní zevnějšek či solidní ekonomické zázemí¹³⁾, ale jeho umělecké sklony, svědčící o něžné a citlivé duši.¹⁴⁾

Doplňková milenecká dvojice je naproti tomu pojata poněkud protitradičně. Pavel Sedloň – milovník v záloze, bez něhož se červená knihovna pro zpestření děje vesměs neobešla – má sice některé modelové rysy (je hodný, citlivý, vždy ochotný zaskočit za hlavního milovníka a je příslušníkem té nejromantičtější umělecké profese: hudebníkem), avšak v rozporu s tradicí žánru je poměrně nefotogenický.¹⁵⁾ Podobně Klára zaujímá v příběhu ryze modelové postavení – je dívkou do počtu, která má iritující trojúhelník doplnit na uklidňující čtyřúhelník a zaručit tak dokonalost happyendu, – avšak její groteskně stylizovaný zjev je v naprostém rozporu s „líbivostí“ populární kultury.¹⁶⁾

Další žánrové postavy jsou opět ryze modelové. Malhorn jako dokonalý padouch, prostý všech psychologických fines, má neomezené finanční možnosti a zločiny páchá pouze pro své potěšení.¹⁷⁾ Dubský je evidentně postavou převzatou z kalendářové povídky. V ní byl pytlák oblíbenou figurou, neboť vnášel do poklidného běhu venkovského života potřebný dějový ruch. Typ autoritativního hospodáře a domácího tyрана, jež Dubský představuje, měl ovšem ještě další zdroj: realistickou prózu a drama z konce minulého

13) To platilo spíše pro milovníka filmového, kde se to továrníky hemžilo daleko více než v soudobé červené knihovně, jež zejména v meziválečném období dávala před vzhledem a ekonomickým zajištěním milovníka přednost jeho charakterovým vlastnostem, zejména jeho neochvějně věrnosti hrdince a nevyčerpatelným zásobám citu k ní chovaného.

14) Literární milovníci byli přitom nejčastěji básníky (např. profesor Sychrava v *Sextánce*, publikující pod pseudonymem Jan Sámko), případně, zejména ve starších typech ženské četby, hudebníky, nikoli však výtvarníky. Jistě hlavně proto, že tato profese byla obecně spojena s představou nevázaného bohémského života, a to bylo něco, co hrdinka rozhodně nemohla potřebovat. René se sice v úvodu filmu představuje jako malíř, neboť autoři si zřejmě nechťeli odepřít to potěšení předvést divákům jeho úžasně dlouhý a divoce romantický obraz, který vzniká za jízdy vlakem. René však neutají svou vnímavou básnickou duši (recitací melancholických veršů před vyhaslým krbem), ba ani vlohu dramatickou – je tedy převahou „seriózním“ literátem.

15) Literární červená knihovna sice postupně upouštěla od požadavku atraktivního vzhledu, nicméně i vedlejší milovník musel být mužem alespoň průměrně přitažlivým, aby vůbec mohl sehrát svou úlohu. V zamilovaném filmu byla vedlejší mužská postava pojata buď jako milý, ale nijak zvlášť osobitý hezoun (charakteristickým představitelem tohoto typu byl Raoul Schráníl – viz filmy *Sextánka*, *Zlatý člověk*, *Krb bez ohně*) nebo jako elegantní muž středního věku (František Kreuzmann v *Bláhovém děvčeti*, Bedřich Veverka v *Ženě na rozcestí*), vždy však byl mužem pohledným. Zde šli tedy tvůrci filmu naopak příkře proti konvenci, a to už ve filmové povídce, kde je Pavel charakterizován jako „nehezky chlapec s upřímnými zasněnými očima“.

16) Vedlejší ženská postava v zamilovaném filmu byla většinou roztomile naivní žvatlalkou, tvořící odlehčující kontrast k vážně pojaté hlavní hrdince (představitelkou tohoto typu byla např. Věra Ferbasová ve filmech *Sextánka*, *Žena pod křížem*). Ve filmové povídce byla ovšem Klára vymodelována jinak – jako slepá dívka, tedy tradiční postava sentimentální populární četby. V definitivním filmovém tvaru *Pytlákovy schovanky* ovšem Klára nevidomá není, nicméně herecký projev Jarmily Smejkalové je veden tak, jako by byla, proto působí tak přízračně absurdním dojmem, jímž se do základního parodického plánu filmu vnáší další aspekty.

17) Na druhou stranu ovšem zachrání Reného před smrtí jen kvůli tomu, že mu již vyplatil zálohu na operetu. Obdobných schválností může vnímavý divák postřehnout více.

století. Její nejznámější postavy (např. Lízal či Vávra z Maryši) časem začaly fungovat jako jisté modely typického chování a takto pronikly do nižších pater literatury. Výjimku, co do modelovosti, tvoří Bolton. S ním se ocitáme ve světě anglické aristokratické formálnosti, v němž se i ten nejbanálnější úkon stává obřadem s přesně vymezenými pravidly. Akční radius parodie se jím tedy rozšiřuje mimo území červené knihovny a obrací se k dalším konvenčním modelům vztahů a situací, jež nejsou v přímém vztahu k parafrázovaným žánrům. Bolton parodicky navazuje na mnohé postavy komorníků, z nichž se stal postupem času jeden z dramaturgických stereotypů. V této funkci je také významným rezonérem hlavního hrdiny.

Příslušnost postav k výchozím žánrům se promítá i do způsobu jejich mluvy. Postavy z rodu červené knihovny mluví nejpoetičtěji a nejbanálněji. Nejvypjatěji z nich pochopitelně Elén, jako vzorová, ušlechtilé cítící hrdinka. Její řeč je plná nadnesenosti („Jsem tak rozervána.“) a konvenčních frází („Nebudte smuten, Pavle, v hudbě najdete útěchu.“). Uvedených rysů není prosta ani řeč druhého nejušlechtlejšího v pořadí, Reného („Poprvé v životě potkal jsem lásku, abych ji vzápětí ztratil; jak je to kruté.“ „Nemohu být sám se svými vzpomínkami, Boltne, zešílel bych.“). Základní rovinou jeho vyjadřování je ale uhlazená, bezbarvá společenská konverzace. Pavel Sedloň, jakožto ten „obyčejnější“ z hrdinčiných nápadníků, mluví převážně civilně, ale i on ve vypjatých okamžicích promlouvá jazykem literární červené knihovny („Snad čas vaše rány zhojí.“). Čtvrtá do počtu, Klára, nemluví téměř vůbec, jak plyne z její hluboce melancholické stylizace. Vypjatě literární mluvou se naopak vyznačuje další z doplňkových postav, Elénin skutečný otec, jenž toho sice mnoho nenamluví, avšak jeho repliky jsou přímo vzorově nadnesené („Jsem šťasten, že jsem překazil váš ďábelský úmysl, vy slizký, ohavný plaze.“ „Nevím, kdo byla ta dívka, ale její oči mi náhle připomněly tu, kterou jsem kdysi vroucně miloval.“).

Postavy kalendářových venkovských příběhů kolísají mezi dvojím řečovým projevem: na jedné straně i ony naplňují normu vzorového knižního vyjadřování, zároveň však tíhnou k výrazné hovorovosti. Nejpatrnější je to na postavě matky, která k dceři (jež je postavou z jiného žánru) mluví vesměs jako dáma z lepší společnosti („Tolik jsem ho prosila, aby ovládl svou neblahou vášeň aspoň v den tvých narozenin.“), a v dialogu se sousedkou se jí jazyk rozváže zcela jinak („Já jsem mu vždycky říkala: Tebe ta flinta přivede jednou do kriminálu. A taky jo. Co myslíte, Pohánková, kolik mu asi daj?“). Podobně osciluje mezi knižností a hovorovostí i řeč jejího druha Dubského, který se obrací k Elén se slovy: „Učiníš to pro tatíčka, víd?“, avšak po jejím rázném odmítnutí přejde do dikce hodné primitivního vesnického despoty: „To bych se na to podíval, jestli jó, nebo né.“ Po jeho zázračné proměně v hraběte se ovšem jeho řeč ustaluje směrem ke knižnosti. „Nechť předjede můj kočár,“ je první věta, kterou pronese, když se probere z otřesu způsobeného padající kachnou a uvědomí si, kdo vlastně je. A ve finále v divadle, když je mu po jeho nepatřičném výstřelu odebrána puška, glosuje své počínání vzorově didakticky: „Prokletá vášeň,“ pronáší tragicky zabarveným hlasem.

Pouze u postav z žánru thrilleru není po literární knižnosti ani stopy. Objevuje se tu jednak tendence k drsnému, „chlapskému“ vyjadřování („Podržte se stropu, Malhorne,“ říká vstupující inspektor Trench.) a s postavou bandity sem pak proniká řeč pražské periferie. Když mu venkovská tetka ve vlaku domlouvá stylem lidovýchovné povídky:

„Nestyďte se za své slze, dobrý muži, je vidět, že máte srdce na pravém místě,“¹⁸⁾ odpovídá bandita, utíraje si slzy: „To je krásná píseň, pani. Dojala mě proto, že jsem úplnej sirotek a musel jsem vdejt do života tak záhy.“

Většina postav *Pytlákovy schovanky* je tedy pojata modelově, avšak některé z nich občas „vypadávají z role“ a chovají se jiným než předepsaným způsobem. Např. vždy úslušný a skromný Bolton odkládá v rozhovoru s dotěrným novinářem svou masku vzorného komorníka a chová se k němu s povýšenou arogancí: jeho tělo se napřimuje, mluví úsečně a dokonce při hovoru s ním kouří cigaretu. Podobně rozlícený Pavel, chránící s prakem v ruce čest své novomanželky, zprvu Malhornovi pateticky spílá do padouchů. Jakmile však oba zjistí, že mají společný obchodní zájem, přejdou jako mávnutím kouzelného proutku do věcného tónu a svorně se domlouvají, jak vzniknuvší překerní situaci – smrt hrozící jednomu ze spoluautorů vznikající operety – uspokojivě vyřešit.

V této hře ovšem nemusí nutně jít o zpochybnění čítankovosti dané postavy, nýbrž třebas jen o střídání standardního a nestandardního projevu. To je případ hereckého výkonu Otomara Korbeláře v roli pytláka Dubského, jenž je založen na oscilaci mezi dodržováním chlapácké šarže (předváděné tímto hercem s úspěchem v řadě předchozích filmů), a vypadávání z ní. Nejbrilantněji je tento přístup rozehrán ve scéně jeho domácího řádění, kdy se zprvu chová jako vzorový tyran z rodu sedláka Lízala z Maryši, dobývá se na dceru, která se zamkla v komůrce, aby vzápětí při meditaci nad ulomeným topůrkem sekyrky přešel do civilně pojatého brumlání, při němž zcela vyprchává jeho původní bojovnost.

Také herecký projev Oldřicha Nového osciluje mezi dvěma výrazovými polohami: nadšátkou a prožitkem, jenže na rozdíl od Korbeláře jsou u něho obě polohy nezřídka přítomny naráz. Nejzřetelnější je to snad v duetu, zpívaném na nemocničním lůžku. Neoholený René v pomuchlaném pyžamu (jeho zubožený vzhled kontrastuje s jinak vždy bezchybným zevnějškem), v závěru zalézající zhrzeně pod pokrývku, je schopen budit v divákovi skutečný soucit, byť je text zpívaného šlágru tak zoufale banální. Nadhled tu však neruší účinnost iluze.

II. Herní prostor

Meziválečný komerční film měl zálibu v pestrém střídání prostředí. Tvůrci v obavě, že se bude divák nudit, štváli své hrdiny z místa na místo, a to často bez jakékoli dějové motivace. Autoři *Pytlákovy schovanky* tuto zažitou praxi napodobili. Jestliže René s Elén náhle přeseďnou z vlaku na loď, přičemž vysvětlení je více než chatrné („Viadukt byl vyhozen do povětří. Trať je přerušena nejméně na dvanáct hodin. Kdo spěchá, může použít parolodi, která odjíždí z nedalekého přístavu,“ oznamuje nevzrušeně průvodčí, jako by

18) Dát průchod slzám dojetí bylo v konzumním filmu zcela na místě, neboť divák měl být podněcován k ušlechtilým citovým hnutím. Bodrá venkovanka promlouvá k slzícímu banditovi skoro týmiž slovy, jakými v analogické situaci (při poslechu hrdinčina krásného zpěvu) domlouvá učitel Urban hospodyně Náně ve filmu *Madla zpívá Evropě*: „Paní Náně, nestyďte se za slzy.“ Řada replik *Pytlákovy schovanky* je tedy skutečně odvozena z dosavadní filmové praxe, většinou je však užita nějakým „nepatřičným“ způsobem.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: Pytlákova schovanka



Parodické prvky prostupují celým filmem i ve scénografickém řešení. Nápadná prostorová disproporce Eléniny rodné chaloupky byla dána už ve filmové povídce („prostým odhadem zabírá plochu asi čtyřikrát tak velkou jako celá chaloupka“).

Foto archiv

se jednalo o zcela běžnou záležitost), není v tom ani mnoho parodické nadsázky, neboť na obdobné překvapující proměny dějišť byl návštěvník kin zvyklý (vzpomeňme např. na Hašlerovu filmovou adaptaci populárního *Irčina románku*, jehož druhá část se k úžasu dnešního diváka odehrává v exotickém Dubrovniku, přestože v Rodenově literární předloze hrdinové vůbec nevytáhnou paty z Prahy).

Nicméně v alogičnosti těchto změn šli autoři *Pytlákovy schovanky* přece jen poněkud dál, než bylo zvykem i v těch „nejdivočejších“ filmech typu *Irčina románku*. Když totiž Elén s Reném zamění vlak za loď, ocitnou se náhle uprostřed širé mořské hladiny. Rovněž vzezření lodi, připomínající velký zaoceánský parník, a koneckonců i Reného dotaz, zda bude plavba bezpečná, mají divákovi sugerovat představu plavby po Atlantiku. Vzápětí ovšem zaoceánský parník – opět jako mávnutím kouzelného proutku – přistává u městského nábreží a na jeho boku se skví jasně čitelný název Vltava. Avšak nedosti na tom. Autoři chtěli odeslat své hrdiny načas až do Indie, avšak nakonec se zřejmě smělosti svého nápadu zalekli a nerealizovali jej.¹⁹⁾

Pestré střídání prostředí v *Pytlákové schovance* je na první pohled stejně nemotivované a náhodné jako v běžném komerčním snímku. Ve skutečnosti tu však jde mimo jiné o velmi promyšlenou oscilaci na ose domov – svět. Kolem této polaridy, pro populární kulturu odjakživa typické, rozehráli autoři *Pytlákovy schovanky* rovněž brilantní a rafinovanou hru.

Hrdinka příběhu pochází z chaloupky na samotě, jež je tu představena v duchu obrozeneckého mýtu o české chaloupce jakožto zdroji národní svébytnosti.²⁰⁾ Už ve filmové povídce je Elénino rodné stavení obdařováno pojmenováními odpovídajícími mýtizovanému nazírání na českou chaloupku: v úvodní scéně je exponován obvyklý obraz „malé chýšky v rokli u lesa“.²¹⁾ Ve scéně otčímova řádění autoři konstatují, že „v **prosté chaloupce** je boží dopuštění“²²⁾ a o chvíli dál Elén opouští „rodnou chýšku“.²³⁾ Podobně jako kdysi lesovská Madla před rozhlasovým mikrofonom, opěvuje i Elén, tentokrát v kupě třetí třídy, rodnou chaloupku, čímž vzbudí u svých posluchačů upřímné dojetí.

Film ovšem nezačíná záběrem na chýšku v hlubokém lese, tak jak si to přáli Noháč s Jarošem, nýbrž výjevem z Malhornovy pracovny, za jejímž obrovským oknem ční siluety mrakodrapů, nápadně připomínající Manhattan. Tím do *Pytlákovy schovanky* vstupuje

19) „Děj Pytlákovy schovanky, zesměšňující mezinárodní kýč, se odehrává střídavě v Indii, v mezinárodních expresech, přepychových komnatách a na vltavském parníku.“ (–č, *Smrt kýči – ať žije kýč aneb natáčí se Pytláková schovanka*. „Kino“ 3, 1948, č. 30, s. 566.) „Rekvizitář v rozpacích tady někde běhá. On sice už opatřil (...) perské koberce, moderní vybavení kadeřnického salónu, zařízení hotelového pokoje v tropech a několik tisíc jiných maličkostí, ale dělá mu starosti, že na rozhlasovou výzvu o zapůjčení štěněte bernardýna se dosud nikdo nepřihlásil.“ (–jr–, *Reportáž o lásce, vášni a utrpení*. „Filmové noviny“ 2, 1948, č. 39, s. 3, 24. 9.) Ve filmové povídce nebyla o indických exteriérech ani zmínka, musely se tam tedy dostat až v průběhu dalších scenáristických prací. Podle pracovních fotografií z natáčení filmu, uložených v Národním filmovém archivu, je patrné, že některé scény v indických interiérech natočeny byly.

20) Vladimír Macura, *Idyla v nás*. „Tvar“ 6, 1995, č. 14, s. 1, 4 – 5.

21) M. Noháč – R. Jaroš, c. d., s. 1.

22) Tamtéž, s. 4.

23) Tamtéž, s. 5.



Houslista Pavel zachrání Elén před pobudou a přivede ji do svého skromného příbytku

Foto archiv

„velký svět“. Malhorn je představen jako podnikatel velkého stylu ze země neomezených možností a jeho komplic z Maily Dail se chová jako žoviální americký novinář, jenž kamkoliv vpadá bez ohlášení, hovoří ležérně s cigaretou v koutku úst a s gustem si dává nohy na cizí stůl. A aby snad některý méně pozorný divák nebyl na pochybách, kam tyto postavy zařadit, jsou jejich dialogy vyzdobeny anglickými výrazy, pronášenými s americkým přízvukem. Jaký smysl má takto manifestovaná americkost jedné příběhové linie *Pytlákovy schovanky*? Jelikož je povětšinou spjata se zloduchem Malhornem, přímo se nabízí vysvětlení, že tu má symbolizovat nástrahy „cizího“ světa, ohrožující nezkušenou hrdinku, jež opustila bezpečný krov rodné chaloupky. Z filmu ovšem vane nepochybné okouzlení kulisami velkého světa, okouzlení, které bylo přítomno i v českých meziválečných filmech.

Kontaminace typicky českých scénérií a rekvizit (např. parádní kroj Běty Hadrbolecové, v němž při premiéře operety Srdce v deliriu zasedne v prominentní lóži) s výrazně „jinakým“ prostředím vytváří nejistotu o tom, kde se vlastně celý příběh odehrává. Jediné místní pojmenování se vyskytuje v textu úvodní písně („Já prostý kvítek z Krušných hor“), avšak nikoli ve funkci lokalizační, nýbrž symbolické.²⁴⁾ A přestože divák

24) Podobně Yvettčin otec, „vášnivý horolezec“, se nemůže zřítit z Montblancu v žádný jiný den než právě na **Škaredou** středu. Touto jemnou hrou s „kulturními obaly“ slov upomíná humor *Pytlákovy schovanky* na poetiku pozdějšího Divadla Járy Cimrmana.



*Scéna jako vystřižená z amerického filmu:
pracovna odkud Malhorn ovládá nejen kariéry hvězd, ale i své agenty v podsvětí*
Foto archiv

podvědomě předpokládá, že oním velkoměstem, kam jde Elén jako tolik jiných dívek hledat své štěstí, může být v českém filmu pouze Praha, není tu nikde explicitně zmiňována. René se po rozloučení s Elén ptá sám sebe, jak ji má hledat „v milionové metropoli“, a o něco později zdrceně oznamuje Boltnovi, že jeho vyvolená zmizela „ve víru velkoměsta“, který je ve filmu zachycen jako změť neónů, zářících mrakodrapů a proudů řítících se automobilů. Jde o dokumentární záběry nočního velkoměsta, které jsou tu použity podobně jako ve filmech z třicátých let coby vložená kulisa.

A tak se divák ocitá tu v českém háji, tu na palubě zaoceánského parníku, tu v prostředí moderní nemocnice, pojednaném ve vypjatě funkcionalistickém duchu. Jakoby se tím naznačovala univerzální platnost vyprávěného příběhu, jenž se může odehrávat kdekoli a kdykoli.

III. Splétání příběhu

Kouzlo populární četby tkví bezesporu především v její bohaté dějovosti. Snímky natočené podle románů z oblasti konzumní četby úporně zápasily s problémem, jak do rozměru celovečerního filmu vtěsnat celé to množství zápletek, fabulačních zvrátů a překvapivých rozuzlení, jimiž překypovala zvolená literární předloha. Řada komerčních



*„Kdo spěchá, může použít parolodi,“ pravil průvodčí ve vlaku.
Elén s Reném vzápětí tančí na palubě zaoceánské lodi.*

Foto archiv

snímků třicátých let byla doslova přecpána příběhy, které se v nich střídavě vynořovaly na povrch a zase se ztrácely, často mizely nedovyprávěny, nebo byly z důvodů časové tísně předčasně ukončovány (extrémními případy jsou v tomto směru např. filmy *Srdce v soumraku*, či *Umlčené rty*). *Pytláková schovanka* uvedenou praxi věrně napodobuje a opět kolem ní rozehrává parodickou hru. Ta ovšem nespočívá ani tak ve zveličování zmíněných praktik (míra dějové zahuštěnosti tu rozhodně není vyšší než u obou citovaných snímků), jako spíš v jejich promyšleném užívání. Z dramaturgického hlediska je tedy mísení žánrů, střídání dějišť a kumulace různorodých příběhů zdařilým znakem parodie.

Řada z vyprávěných příběhů přitom pramení v dávné minulosti a je obestřena tajemstvím. To je rys pro populární kulturu typický, v oblasti četby však jeho obliba kulminovala v průběhu devatenáctého století (především v senzačních kolportážních románech, vydatně čerpajících z inspirace gotickým románem). Komerční film ovšem elementární diváckou přitažlivost uvedeného motivu bez rozpaků využíval ještě na sklonku třicátých let. Jestliže však ve vážně míněných titulech byla tajemnou minulostí obdařena jedna, či maximálně dvě postavy, v *Pytlákově schovance* je jejich počet silně nadsazen. V důsledku toho se film hemží sirotky, schovankami a chráněnkami (Elén, Klára, Yvettka i bandita) a bloudí jím lidé se ztrátou paměti, rodiče hledající děti a naopak děti hledající rodiče, či dávní milenci postrádající své někdejší protějšky.

Užití motivu sirotka patřilo k vůbec nejstarším a nejspolehlivějším grifům populární kultury²⁵⁾ a motiv ztráty paměti nebo totožnosti byl na sklonku třicátých let znovuobjeven a zpopularizován zejména módní psychologickou prózou.

V této souvislosti nabývají zvláštní důležitosti různá znamení identity, jimiž jsou postavy s nejasnou minulostí obdařeny (starý herec má na tváři dvě bradavičky, přičemž si po nich neustále bezděčně přejíždí rukou, aby si jich povšiml i ten nejnepozornější divák, dr. Otok má zase na tváři jizvu – památku na někdejší milostné vzplanutí). „Což neměla u sebe něco, podle čeho se poznávají ztracené děti?“ táže se Klára Pavla, uvažujíc přitom jako zkušená čtenářka senzačních románů, či jako pilná návštěvnice kina. Když se její partner, evidentně neznalý zvyklostí populární kultury, tváří nechápavě, napovídá mu ten nejběžnější průkaz totožnosti pro odložená batolata: „Třeba medailonek?“ Nejde přitom jen o dílčí hru autorů *Pytlákovy schovanky* s „vykřičeným“ motivem. Vlastně celý příběh filmu je takto poskládán z modelových situací rozličné žánrové provenience. Připomeňme jen některé z nich: matčin milostný román opisuje obrys jednoho z nejcharakterističtějších příběhů kalendářové četby, kdy venkovská dívka je svedena kočujícím hercem; hrdinčin útěk z domova před vnucovaným ženichem je rovněž prastarou epickou situací, známou už z pohádek (např. Princezna se zlatou hvězdou na čele), ale také z velké literatury a pochopitelně i z populární četby. Malhornovo obtěžování nevinné Elén pak není ničím jiným než variací na oblíbené „utrpení ctnosti“, prostupující „prestižní“ i „pokleslou“ literaturou už přes tři staletí.²⁶⁾

Tmelem těchto modelových, či někdy přímo archetypálních situací, se stává milostný příběh ústřední dvojice, vystavěný v duchu fabulační praxe červené knihovny, a to její nejjednodušší, čistě epické varianty, prosté všech psychologických fines. Proto vzplane mezi protagonisty láska na první pohled, nevysvětlitelná, osudová a proti ní není odvolání. Také překážky, jež se jim po zákonu žánru průběžně staví do cesty, jsou čistě vnějšího rázu, nevyplyvají z podstaty vztahu. Elénina domněnka, že René miluje jinou, přičemž žena, s níž se, tajně pozorován Elén, líbá, je ve skutečnosti jeho sestrou, je klasickým případem nedorozumění, jímž bývá v červené knihovně oddalován happyend. Skutečná nevěra by pak pochopitelně znamenala psychologizaci příběhu a jeho inklinaci k jiným, „umělečtějším“ žánrům.

Pytláková schovanka však věrně kopíruje praxi výrazně „dějové“ červené knihovny, kde se žádají vypjaté, emocionálně nabitě stavy a vztahy: hrdinka tu pod tíží svého údělu neustále omdlévá a musí být křísená k dalšímu životu, milovník zase kvůli žalu z lásky vážně onemocní, pláče celé noci a upadá do apatie. Citová exaltace vrcholí v „klamném závěru“, kde šli autoři *Pytlákovy schovanky* dál, než by se zřejmě odvážili producenci skutečného zamilovaného filmu. Nejenom že René umírá a zbývá mu jen několik

25) O nehynoucí oblibě tohoto zdánlivě již zcela otřelého motivu ještě na sklonku třicátých let svědčí mj. nevídaný úspěch filmu *Líza Irovská*, natočeného podle dívčího románu R. Utěšilové *Lízin let do nebe*, který líčí pouhý chudého, všemi odstrkovaného sirotka za štěstím a láskou.

26) Barvitá líčení útoků na dívčí ctnost se přitom vyskytovala hlavně v akčních žánrech (kolportážní román, thriller), a také v mravoučných kalendářových povídkách, zachycujících s naturalistickou důkladností „nástrahy velkoměsta“. V zamilovaných příbězích by se však obdobné scény daly spočítat na prstech, neboť sex ve svých rozmanitých projevech do světa červené knihovny prostě nepatřil.

minut života, ale co je horšího, pohled na Elén, vycházející v bílých svatebních šatech po Pavlově boku z radnice, utvrzuje diváka, že se tentokrát happyendu nedočká. Vůle k šťastnému rozuzlení je však silnější než jakákoli logika: „Při personální revizi v oddávacím oddělení magistrátní úřadovny, konané dnes dopoledne, bylo kontrolními orgány zjištěno, že oddávací úředník nesložil dosud služební přísahu. Následkem čehož všechny sňatky jím uzavřené od roku 1925 až do dnešního dne jsou neplatné.“ René se dozvídá, že není chudý, Elén zjišťuje, že René nemiluje jinou. Sňatek s Pavlem je anulován a páry se přeskupí podle pravidla „svůj k svému“. Dokonce i Malhorn vyjadřuje vůli k nápravě – zproněvěří se tím zákonitostem svého domovského žánru, ale happyend je dokonalý.

V souhlasu s epickou suverenitou populární četby hraje při splétání příběhů klíčovou roli náhoda: Kdyby Elén nezískala shodou okolností místo právě v tom kosmetickém salónu, jež navštěvuje René, nikdy by se už nesetkali.²⁷⁾ Kdyby Dubského netrefila do hlavy zastřelená kachna, zůstal by nadosmrti obyčejným hajným. A kdyby Klářin manžel neodložil unesenou Yvettku právě u bývalého spolužáka Pavla, neshledala by se se svou matkou. Snad nejosudověji se ve filmu kříží cesty Elén a jejího otce. Je to on, kdo ji zachrání před prvním nápirem Malhornovy vilnosti, ona jej pak obdaruje tisícikorunou, když coby unavený herec bez práce „čirou náhodou“ odpočívá na zídce plotu před vilou Eléniny domnělé sokyně.

Autoři od samého počátku s velkým gustem divákům naznačují, že v závěru filmu se cesty všech postav protnou a že přitom do sebe torza jejich příběhů bezchybně zapadnou jako díly dětské skládky. Tak například hned při první Dubského pytlácké akci konstatuje jeden z hajných, že „ten chlap střílí jako hrabě Hvozdínský, nyní nezvěstný“. Podobně předznamenává další vývoj příběhu dr. Otok, když dává Pavlově tetičce recept na Klářino uzdravení: „Až ta dáma najde své dítě, uzdraví se.“ Po tetiččině sugestivní otázce („No jo, pane doktore, najde, ale kde ho hledat?“) si divák nemůže nevzpomenout na odloženou Yvettku, jež se tak roztomile, po vzoru dětských hvězd amerického filmu, uplatnila v jedné z předcházejících scén.

Zkušený scenárista Neuberger a Vlček přitom dopracovali to, co autoři filmové povídky nedotáhli do konce. V jejich verzi totiž Yvetka nebyla Klářinou dcerou, nýbrž skutečným sirotkem, jehož se Pavel s Klárou v závěru pouze ujmou. Scenáristé jejich řešení poopravili: Z Kláry učinili frustrovanou matku, jíž unesli dcerku, a z Yvetky odložené dítě, čímž zasadili do celkové mozaiky příběhů poslední chybějící dílek.

Pouze jedné ze zápletek autoři nedopřáli rozuzlení. Jde o příběh Elénina otce, jenž by měl po zákonu populární epiky v závěru nalézt svou dosud nepoznanou dceru a přihlásit se ke své dávné lásce. Už už se k tomu schyluje, zestárlý herec si bere slovo a chystá se vykřičet do světa svou story. Avšak právě v tomto okamžiku autorům jakoby dochází trpělivost: drasticky bortí pracně vybudovaný svět epické fikce a odhodlávají se k vynesení závěrečného verdiktu nad fenoménem, jež tak brilantně předvedli.

27) Jak se výstižně praví ve filmové povídce: „Opět je osud svedl dohromady.“ M. Noháč – R. Jaroš, c. d., s. 11.

IV. Symboly a emblémy

Populární kultura sice přísahá na jednoduchost, na druhou stranu se však ráda pohybuje v blízkosti teritoria vyhrazeného umění. Má proto v oblibě prostředky, považované všeobecně za typicky artistní. Jedním z nástrojů estetizace jsou symboly, jež ovšem musí být jednoduché, dobře čitelné a vztahovat se k elementárním hodnotám lidské existence. Jejich přítomnost dodává napínavým a pohnutým dějům pečť uměleckosti, povznáší je do vyšších sfér. Spíše než jako skutečné symboly tu fungují jako emblémy, značky kvality, „našité“ na povrch příběhů.

Už Noháčova a Jarošova povídka pracovala v rámci své parodie „vysokého“ literárního stylu s řadou konvenčních symbolů. Např. ve scéně Malhornova útoku na Eléninu ctnost měl hrdince spadnout z hlavy svatební věneček a měl být chlípným padouchem rozdupán. Ve filmu byl ovšem tento otřelý motiv užit jinde, v němé retrospektivní sekvenci, jejíž přímočarý poetice vyhovoval. Podobně orchidej, sklouznuvší s Eléniny večerní toalety do bláta ulice, měla symbolizovat hrdinčin mravní pád: „Ten bílý čistý květ prosté orchideje, který se uvolnil z její toalety a utápí se ve špinavé louži u chodníku, je tak symbolický. Květ na dlažbě.“²⁸⁾ Jak vidno, užití symbolů tu bylo v duchu tradice populární četby velmi doslovné a autoři definitivní filmové verze toto tíhnutí k polopatičnosti ještě posílili: Zoufalý René chce povečeřet „úplně černou“ kávu, mající symbolizovat stav jeho nitra, jizva na tváři dr. Otoka zase divákovi názorně dokládá, že „láska dovede také poranit“. Na hře s doslovností je vystavěna i nezapomenutelná scéna Reného umírání, v níž skonávající hrdina zvolna stoupá po provazovém žebříku do nebeských výšin, vymalovaných ve stylu dekorací ochotnického divadla, avšak zaslechnuv žalostnou píseň své vyvolené („Vrať se mi zpátky, ztracený ideále“), přeruší svou pouť na onen svět a začne poslušně sestupovat dolů. Autoři tu přitom pouze doslovně vizualizovali konstatování, v němž autoři filmové povídky parafrázovali konvenční metaforiku populární četby: „Elenin hlas to byl, který ho přivolał z daleké cesty zpět k životu.“²⁹⁾

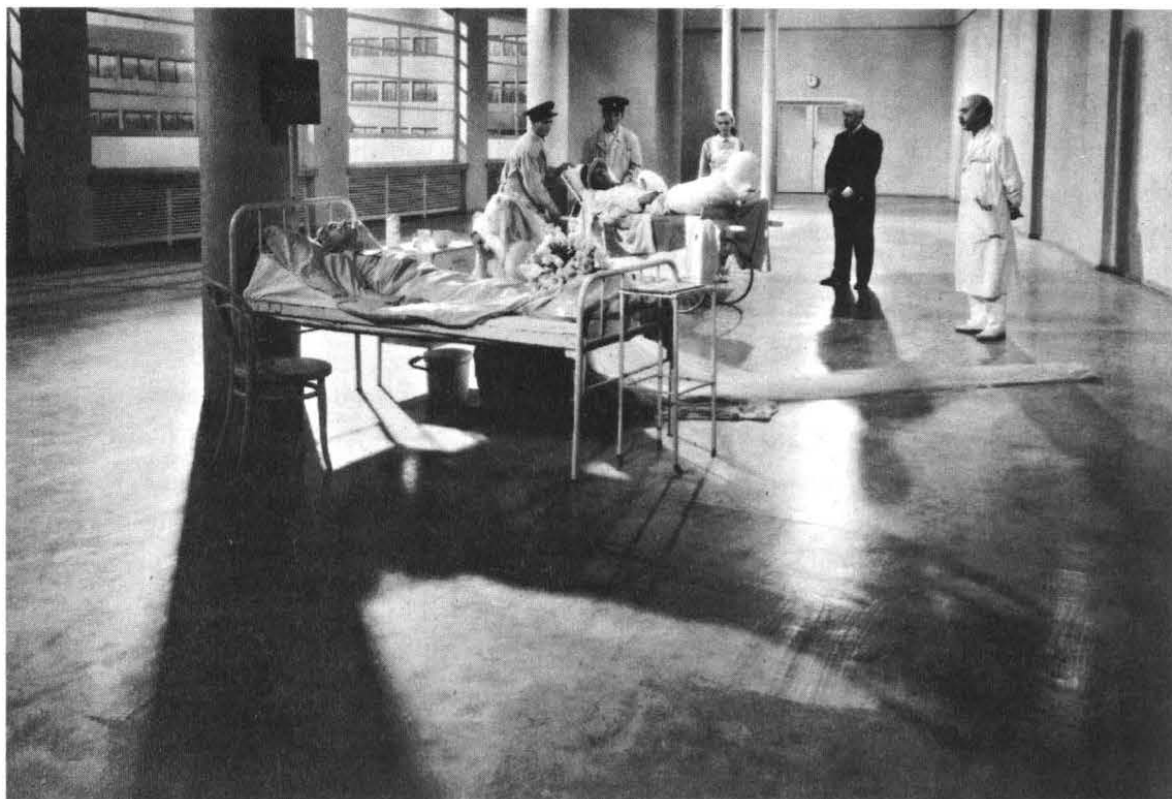
Nejdůmyslnější a nejobšérnější hra je v *Pytlákově schovance* rozvedena kolem symbolu, jenž se v původní filmové povídce vůbec nevyskytoval. Nápad se zrodil zřejmě až tehdy, když byly v barrandovských ateliérech postaveny dekorace a součástí Reného rezidence se stal obrovský krb, naddimenzovaný jako většina interiérů filmu.

Přítomnost krbu v obydlí člověka, jehož sluha vyhlíží tak dokonale anglicky, nijak nepřekvapí. A zprvu se skutečně zdá, že krb bude ve filmu pouze atraktivní rekvizitou, která má navodit atmosféru aristokratického přepychu a poskytnout vděčné vizuální efekty. Takto je užít v první scéně z Reného domácnosti: milovník hledí zadumaně do hořícího krbu, v uších mu zní slova loučící se Elén a na tváři mu hrají odlesky plamenů.

O něco později se ocitáme v hale znovu. Zoufalý René, ztrativší Elén ve víru velkoměsta, mátožně bloudí po svém domě, s povzdechem pohlédne na vyhaslý krb a spočinuv v lenošce, melancholicky recituje verše, jež v něm tento pohled probudil: „Mé srdce druhdy veselé / teď bije tiše, nesměle. // Ze žáru lásky zbyla v něm / jen chladná hrstka popele.“ Bolton, nemaje sebemenšího smyslu pro obrazné vyjadřování, ovšem v tomto

28) Tamtéž, s. 14.

29) Tamtéž, s. 25.



*Dalším kontrastním prostředím filmu je moderní nemocnice,
kde se nakonec setkají všichni protagonisté*

Foto archiv

výronu pánovy citlivé duše spatřuje skrytý rozkaz a zareaguje jako dokonalý komorník: „Mám zatopit, pane?“ Zadumaný René odpoví: „Ne, nechte to tak, Boltne. Je v tom symbol. Krb bez ohně.“ Dnešní divák tuto repliku pravděpodobně vychutná jako tečku za právě rozehranou hrou mezi doslovným a symbolickým významem vyhaslého krbu. Jenže uvedená scéna má ještě další význam – jako aluze na film *Krb bez ohně* (natočený roku 1937 podle stejnojmenného románu M. Radoměrské), který vybočil z řady běžných komerčních snímků svým neúnosným diletantismem a nenápaditostí. Filmová kritika tehdy zuřila, Vladislav Vančura na půdě Filmového poradního sboru žádal, aby na tento film a jemu podobné byla uvalena daň z nevkusů, a mezi filmaři se prý pro tento film vžilo označení „studený gril“. *Krb bez ohně* se zkrátka stal prototypem špatného zamilovaného filmu a vzpomínka na něj přetrvala kupodivu po celou okupaci. Ještě v roce 1948 je zmiňován jako typický případ „obchodního artiklu nejpochybnějších hodnot“.³⁰⁾

V *Krbu bez ohně* hrála hlavní roli chudé dcery předměstského holiče Hana Vítová (partnerem jí byl R. A. Dvorský) a jmenovala se – jaká náhoda! – Elena. Z hlediska záměru tvůrců *Pytlákovy schovanky* vizuálně připamatovávat divákům komerční filmy předcházející éry je tato skutečnost možná ještě důležitější než přetrvávající nálepka *Krbu bez ohně* jako příkladně špatného filmu.

30) Karel Smrž, *Půl století českého filmu*. „Filmové noviny“ 2, 1948, č. 27 (3. 7.), s. 2.



Krb není jen dominantou haly v Reného domě, ale i rukolapným symbolem
Foto archiv

Ústřední symbol krbu s ohněm a bez ohně, s nímž si *Pytláková schovanka* pohrává, ovšem nevymyslili filmoví řemeslníci třicátých let. Ti jej pouze doslovně přejali z literární předlohy M. Radoměrské, jež si v užívání symbolů libovala, ale uměla s nimi také citlivě zacházet. V Krbu bez ohně sice klíčový symbol umístila do titulu, ale jinak s ním v textu šetřila, schovávajíc si jej pro dějový vrchol příběhu. „Mám na mysli to, čemu se říká rodinný krb. Oheň, který v něm plane – to je láska. Dovede hrát, i když všude kolem je nepohoda.“³¹⁾ Takto vysvětluje hrdinka románu smysl užitého symbolu a její partner posléze hořce zauvažuje o svých budoucích vyhlídkách: „Pro něj už nebylo lásky. V jeho krbu už nikdy neměl vzplanout oheň.“³²⁾ Tím byla ovšem působivost užitého symbolu vyčerpána a Radoměrská byla příliš dovednou autorkou, než aby klíčový symbol připomněla v závěru, jak se to běžně stávalo podprůměrným výrobcům četby. Její happyend má sice modelovou podobu, ale o perspektivě jasně planoucího krbu v něm nenajdeme ani zmínku, byť mohlo jít o efektní zaklínutí fabulačního oblouku.³³⁾

31) Maryna Radoměrská, *Krb bez ohně*. V. Zrubecký, Praha 1938, s. 253.

32) Tamtéž, s. 255.

33) Ve filmové verzi je uvedený symbol zmíněn pouze v barové písni, kde se v duchu sentimentální poetiky tohoto žánru zpívá, že „srdce bez lásky je krb bez ohně“. Zajímavé jsou však detailní záběry na jasně planoucí oheň v krbu Vilémova sídla, jež se mohly stát Fričovi inspirací pro rozehrání výše uvedené hry s krbem hořícím a čadícím. Dodejme ještě, že nápadně starosvětské ladění Reného obydlí, kontrastující s moderní elegancí ostatních interiérů patřících do světa horních deseti tisíc, může mít základ právě ve filmu *Krb bez ohně*, kde měla starobylost zařízení symbolizovat vznešený původ patricijské rodiny Kristenových.

Tvůrci *Pytlákovy schovanky* ovšem neměli sebemenší důvod k obdobné zdrženlivosti, neboť jejich intence byla úsilí Radoměrské přímo protikladná. Jim nešlo o cudné zahalení žánrotvorných postupů, nýbrž, jak je parodii vlastní, o jejich maximální zvýraznění. Motiv krbu proto zcela bez zábran prochází celým příběhem a jeho symbolická funkce je předvedena velmi doslovně. Dokud se Elén a René svorně milují, krb hoří jasným plamenem. Jakmile se však jejich vztah zkomplikuje, hrozí Renému a Boltonovi, že se v hale udusí kouřem z čadících polen. Míra provozuschopnosti krbu je přitom někdy explicitně komentována. Po roztržce s Elén říká Bolton omluvně: „Promiňte pane, ale už nám to zase nehoří,“ načež René významně odtuší: „Já vím.“ Jindy je ponechána na divákově všímavosti. Například při druhé návštěvě dr. Otoka v Reného bytě, při níž se překvapený lékař dozvídá o pacientově zázračném uzdravení láskou, nepadne o krbu ani slovo, nicméně celá scéna začíná detailním záběrem na neuvěřitelně jasně planoucí krb. V momentě vrcholící krize zápletky krb přestává fungovat vůbec: jeho úlohu přebírají malá kamínka. A jestliže si Radoměrská odepřela potěšení zmínit se o perspektivě nečadícího rodinného krbu v happyendu svého románu, tvůrci *Pytlákovy schovanky* si svou radost z omletého symbolu nenechali vzít. V závěrečné scéně proto přeje dojatý Bolton Elén: „Milostivá, kéž vám krb nikdy nevyhasne.“ Zbývá dodat, že pohnutá scéna se odehrává – jak jinak – před krbem, nyní opět planoucím.

V. Hry s frází

Mýlil by se každý, kdo by zaměřenost masové kultury na lidového adresáta automaticky spojoval s hovorovou mluvou. Zejména populární četba tradičně směřovala ke knižnímu, nadnesenému vyjadřování, pamětliva toho, že literatura byla odjakživa chápána nejenom jako prostředek k ukrácení dlouhé chvíle, ale také jako nástroj čtenářova zušlechťení a povznesení.

Noháčova a Jarošova filmová povídka k *Pytlákově schovance* byla napsána v intencích této tradice záměrně přepjatým stylem plným konvenčních poetických spojení a frázovitě vyjádřených „zlatých pravd“. Ve filmu je řeč postav sice strukturována nepoměrně bohatěji, ale v centru pozornosti zůstává i zde hra s konvenčními způsoby vyjadřování, jež se rozvíjí na několik způsobů.

1. Ve filmu byly několikrát doslovně užity formulace z filmové povídky, které se tam ovšem vyskytovaly povětšinou v řeči vypravěče. Účinek tohoto přesunu je zjevný. Vložením do úst postav se stala konvenčnost a přepjatost obdobných vět ještě daleko nápadnější, neboť řeč vševědoucího vypravěče obecně tíhne ke knižnosti, zatímco od hovoře postav se podvědomě očekává větší blízkost reálnému mluvnímu projevu.

2. V situacích, jež se ve filmu opakují, pronášejí postavy stále tytéž repliky. Např. Elén v průběhu filmu dvakrát omdlí a pokaždé reaguje na oživovací pokusy předpisově knižní replikou, pronášenou s touž přepjatou dikcí: „Již je mi lépe.“ Podobně dr. Otok je ve filmu podvakrát dotázán na zdravotní stav těžce nemocného Reného a v obou případech uvádí svou lékařskou zprávu týmiž slovy: „Mohu mluvit bez obalu?“ Postavy tak budí dojem, že se v prostoru filmu pohybují po předepsaných drahách a reagují předem naučeným způsobem. Avšak nejen to. Patetická gesta se doslovným opakováním devalvují.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: Pytláková schovanka



Krb bez ohně
Foto archiv

Jestliže Elén, nucená zaplatit útratu v baru rodinným šperkem, vytáhne z kabelky brož, políbí ji a se slovy: „Odpusť, mamičko,“ ji rezignovaně podá číšníkovi, jde o jeden z konvenčních výjevů se zaručeným účinkem, jakých bychom našli v komerčním filmu třicátých let desítky. Když se však stejná scéna po chvíli opakuje – Elén, zjistivši že René přestal Bianchinimu platit její školení, opět vyjme brož, opět ji políbí a se známou replikou ji podá svému učiteli, – je i ten nejnaivnější divák zřejmě méně náchylný k dojetí.

Někdy je princip návratnosti replik doveden *ad absurdum* a stává se zdrojem komiky. Vyznává-li Elén Pavlovi nad spící Yvettkou: „Chci býti tvou a děcku tomu matkou pečlivou,“ je to sice opět velmi konvenční, leč situačně zcela náležité. Když však touž formulací nabízí později Pavel sňatek Kláře, ač ta nemá o existenci Yvettky ani ponětí („Chcete být mou a děcku tomu matkou pečlivou?“), uvede tím svou nastávající pochopitelně v úžas, ústící v poněkud pohoršený Klářin dotaz: „Jakému děcku, Pavle?“ Jak vidno, postavy *Pytlákovy schovanky* tedy za všech okolností užívají zažitých frází, a to i tehdy, jsou-li situačně nepatřičné a tudíž vlastně nesmyslné.

3. Hra s obvyklostí slovního vyjádření je v *Pytlákově schovance* rozehrána ještě na jeden způsob, který je bližší humorné parafrázi než parodii. Běta Hadrboľcová, když chce muži objasnit, že jako hajný už nemusí nosit pušku pod kabátem, užije „čistě náhodně“ slov známé lidové písně: „Vezmi si ji na rameno a pospíchej k lesu,“ přičemž v hudbě, podmalovávající celou scénu, okamžitě zazní příslušná melodie v lehce zkarikovaném aranžmá.

4. Na klišé a frázi lze upozornit nejenom zdůrazněním její ustálenosti, nýbrž také poukazem na její nesoulad s konkrétní situací. Tak např. říká-li ušlechtilý Pavel proradnému majiteli nočního baru: „Chudé děvče okrást nedovolím,“ demonstruje tím etické pravidlo, s nímž nelze než souhlasit. Nicméně ve světle předchozí informace o tom, že Elénina brož má hodnotu padesáti tisíc švýcarských franků, ztrácí uvedená fráze mnoho ze své úderné síly. Podobně Elénina matka napomíná svou dceru při loučení slovy, jež se v obdobné situaci obvykle pronášejí: „Jen dítě, prosím tě, dej na sebe pozor a pamatuj, že jsi z počestné a řádné rodiny.“ Avšak z úst matky nemanželského dítěte, jež ani nezná jméno jeho otce a která je navíc životní družkou široko daleko vyhlášeného pytláka, zní tato obvyklá fráze přinejmenším kuriózně.

5. Nesoulad mezi překultivovanou formou vyjadřování a jeho banálním obsahem je k dokonalosti doveden v divadelně pojatém „velkém“ monologu Reného, jenž oděn v hamletovsky černý plášť, sedí před stolkem, na němž je položena lebka, a rozjímá o své opuštěnosti. „Poetický“ obsah je zprvu v souladu se zvolenou „vznešenou“ formou: „Jak bych mohl skolit jelena, na něhož čeká v lesní tišině laň,“ rozvažuje René s typicky jevištní dikcí. Hned v následující větě, pronášené stejně pateticky, se však obsah začíná povážlivě profanovat: „Jak bych mohl zastřelit srnce a nemyslet přitom na houf opuštěných srn.“ Profánní rovinu obsahu utvrzuje Bolton přízemní námitkou, kterou však pronáší hlasem třesoucím se hlubokým pohnutím („vznešená“ forma tudíž zůstává zachována): „Snad byste mohl lovit jen drobnou zvěř, pane.“

V tomto případě došlo k podstatnému rozšíření herního pole. Předmětem parodického navazování se tu nestává pouze konzumní kultura, odedávna si libující ve vznešenosti řeči a gest, nýbrž přímou aluzí na Hamleta je do této hry vtažen i svět „velkého“ umění s jeho konvenčními rituály.



Bolton oddaně sleduje Reného monolog o bytí a nebytí lesní zvěře

Foto archiv

VI. Filmové zpívání

Jakmile český film promluvil, téměř vzápětí se také rozezpíval. Písněmi a revuálními výstupy byly běžně prokládány i dojemné příběhy, líčící rozmanité životní strážně, jako by chtěly navzdory pohnutému obsahu diváku připomenout, že film vznikl především jako zábava. Hudba a zpěv zněly ve filmu nejenom tehdy, když to bylo nějak odůvodněno, nýbrž v podstatě všude tam, kde v příběhu nastala nějaká lyrická situace a hrdina či hrdinka se mohli vyzpívat ze svých emocí.

Podtitul *Pytlákovy schovanky* „hudební drama o lásce, vášni a utrpení“ signalizuje, že zastoupením hudby a zpěvu autoři respektovali zvyklosti zavedené v třicátých letech. Hudební vložky jsou rozmístěny zcela podle zažitých konvencí, atypický je snad pouze vysoký počet zpěvních čísel, neboť osm písní bylo i pro „rozezpívaný“ film třicátých let mnoho (obvyklý počet byl dvě až tři písně). Hudba Julia Kalaše má obvyklé parametry – jsou to zdařilé šlágry, strížené podle panujících norem. Texty písní ovšem zdaleka tak vzorové nejsou, byl se tak na první pohled tváří. Téměř všechny jsou vystavěny na následující strategii. První verše jsou vždy zcela modelové, hudba ukoľébává diváka v představě, že tu nejde o nic jiného než o utvrzení zažité normy. Vzápětí se ale text „zvrhne“ k nějaké nepatřičnosti, k něčemu, co do poetiky filmového šlágru nepatří. Hudba ovšem zní dál obvyklým způsobem, takže nepozorný divák, nenavklý pečlivě

vnímat text písně, nemusí tuto hru, založenou na napětí mezi naplňováním a porušováním konvencí filmového šlágru, vůbec zaregistrovat.

Snad nejvýrazněji je tato hra rozehrána hned v první písni, kterou Elén zpívá ve vagónu třetí třídy na samotném počátku své pouti za štěstím. První verš víceméně naplňuje očekávání („Já prostý kvítek z Krušných hor“), ovšem hned verš druhý popisuje hrdinčin úděl prostřednictvím příliš přízemního detailu („žila jsem jenom od brambor“). I to by se dalo ještě přijmout. Verš třetí („tělo však poroučet nedá si“) však provokativně porušuje „normu“, neboť je nemyslitelné, aby nevinná dívčí hrdinka takto otevřeně zpívala o svém těle.³⁴⁾ Přitom stačilo málo: vyjít ze zažitého klišé o srdci, které si nedá poroučet, a zaměnit pouze jediné, byť klíčové slovo. Nutno podotknout, že účinnost tohoto poměrně drsného vybočení z navozené normy je tu oslabena prostřihy na Reného, jenž ve vedlejším přepychovém privátním kupé žasne nad krásou dívčina hlasu. Část písně zní dokonce mimo záběr, přičemž se do ní mísí dialog Reného a Boltona, text písně je tudíž v těchto místech nezřetelný.

Elén se do záběru vrací v okamžiku, kdy začíná zpívat refrén. Jeho první verš je opět modelový, dokonce mnohem modelovější než tomu bylo v úvodní části, neboť se tu pracuje s typicky kalendářovým motivem rodné chaloupky („Chaloupko má pod platanem“). Ovšem hned verš druhý je zase nějak „podivný“. Vždyť chaloupka bývá v těchto souvislostech nazývána útočištěm, zátíším, apod., ale rozhodně ne „hlavním stanem“, jak to činí autoři textu („tys byla mým hlavním stanem“). Vzápětí se sice k očekávaným konvenčním pojmenováním chaloupky vrací („pohádkou mou dávnověkou“), aby ovšem hned poté nasadili všemu korunu něčím, co mýtus chaloupky nejen zcela mravně zpochybňuje, nýbrž opět vnáší do textu nepřipustně nepoetický, „přízemní“ zorný úhel („zatíženou hypotékou“). Celý jakoby oslavný popis hrdinčiny rodné chaloupky je pak v témže duchu zakončen sdělením, Vítovou s gustem pateticky vyzpívaným, že zmíněné stavení je „u banky Slávie pojištěno“.

Ostatní písňové texty vybočují z normy filmového šlágru daleko méně drasticky. Opěvovaná konvenční hodnota tu vesměs není zpochybněna, porušení normy tkví většinou v přílišné „nepoetičnosti“ představy, či jejího vyjádření. Například text dojemného duetu Reného a Elén u nemocničního lůžka je stylizován v duchu toho, co v dané dějové situaci předepisovala dobová konvence,³⁵⁾ a to včetně tradičních poetických představ (vítr, který odvál štěstí) a typických slov (štěstí, srdce, osud).³⁶⁾ Zároveň se však do víceméně stereotypního textu neustále mísí něco, co tam nepatří. Nejprve je to příliš věcné slovo „fakt“, poté pojmenování zmiňovaného způsobu spojení srdcí jako „chvalně

34) S něčím takovým bychom se ostatně nesetkali ani u postav mravně pokleslých. Např. hrdinka *Nočního motýla* nezpívá o kráse svého prodejného těla, nýbrž o marné a ztracené lásce. Meziválečná konzumní kultura prostě stále tíhla k ušlechtilé poetičnosti, na rozdíl od průbojného umění, jež zejména ve své avantgardní větvi tíhlo k revolučnímu boření norem všeho druhu.

35) Srov. např. klíčová slova refrénu tohoto duetu (Nás osud navždy rozdvojil) s ústřední písní filmu *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (My svoji nikdy nebudem).

36) „Ztratilo se štěstí / někde na rozcestí / vítr je odvál v dál / zpátky už nedá ti / nikdy nenavrátí / co jednou osud ti vzal.“ – „Nás osud navždy rozdvojil / musíme věřit tomu faktu / že naše srdce nespojil / ve chvalně známém tříčtvrtečním taktu / už nesmíme si sladká slova říkat / a nemáme si vlastně ani tykat / co poutalo nás, nenávratně mizí / až potkáme se, budeme si cizí.“

známého“, vyjadřující odstup od toho, co se tu opěvuje, a konečně bezprostřední konfrontace výrazně otřelé představy („už nesmíme si sladká slova říkat“) s představou nestandardní, a nadto příliš pragmatickou („a nemáme si vlastně ani tykat“).

V případě „cynického chansonu“, který přiopilá zoufalá Elén zpívá v nočním baru, text respektuje šlágrová kliše. Svou parodickou intenci tentokrát autoři plně vložili až do realizační fáze písně. Frič v ní podal vrcholnou ukázkou svého umění komentovat to, co se děje v prvním plánu, čistě filmovými prostředky. Svou dokonalou propracovaností tato scéna přemohla i mentorující filmovou kritiku.

Frič se spolehl nejenom na výraznou nadsázku v hereckém projevu Hany Vítové, jež tu vlastně karikuje samu sebe v *Nočním motýlu*³⁷⁾, nýbrž položil důraz hlavně na prostřihy pozorně naslouchajících návštěvníků baru. V těchto několikavteřinových záběrech je skryto tolik aluzí, že je snad nelze ani všechny najednou postřehnout: drsní mořští vlci do puntíku splňují představu získanou z dobrodružných pirátských historií (pruhované tričko, páska přes oko, tetování, dýmka v koutku úst a divoký výraz obličeje); dvojice nevinných dívenek s pentlí ve vlasech, jež zbožně naslouchá Elén, držíc se v objetí, jako by se do tohoto pochybného lokálu zatoulala z nějakého jiného filmu. Možná ze snímku *Madla zpívá Evropě*, kde se setkáme s takřka totožným záběrem na objímající se a bez dechu naslouchající děvčátka. Tam ovšem hrdinka nezpívala „cynický chanson“, nýbrž opěvala rodné lesovské stráně. Frič tedy sice „vypůjčený“ konvenční záběr věrně okopíroval, ale zasadil ho do jiného kontextu. Další z naslouchajících, secesně oděná prostitutka, kouřící s kamennou tváří cigaretu v dlouhé špičce, opět upomene na *Nočního motýla*, zatímco její životem znavená kolegyně s vlasy stočenými do uzlu, apaticky sedící s hlavou v dlaních, jako by sem byla přesazena z obrazů Henri de Toulouse-Lautreka, zachycujících noční život na Montmartru. A pro úplnost dodejme, že překrásný model plachetnice, jehož detailním záběrem je celá scéna z baru uvozena, „hrál“ už ve Fričově filmu *Těžký život dobrodruha*, kde rovněž zdobil interiér lokálu pochybné pověsti. Tato mnohvrstevná koláž už přesahuje hranice parodie, jejímž cílem je zesměšnění jistých konvenčních postupů. Toto je jedno z míst, kde Fričův film přerůstá v něco jiného – v hru s předobrazy rozličné provenience, jež nemá daleko k dnešnímu postmodernímu citění.

Zdrojem parodického účinku není ovšem v *Pytlákově schovance* pouze charakter samotných písní a způsob jejich herecké prezentace, nýbrž také jejich situační zakotvení. Především jsou tu ironizovány případy, kdy dějová situace vyžaduje naprosté ticho, ale protagonisté, překypující emocemi, se bez zábran naplno rozezpívají (duet Elén a Pavla nad spící Yvettkou nebo Elénin zpěv u lůžka umírajícího Reného). Parodický moment ovšem netkví pouze v samotné neadekvátnosti zpěvní situace, nýbrž především v důrazném upozornění na ni. Elén se po bouřlivě dozpívaném duetu starostlivě ohlédne

37) Základní půdorys celé scény je parafrází obdobné situace z *Nočního motýla*: houslista v pozadí hraje sladkobolnou melodii, prostřihy na naslouchající postavy a v závěru pak sklenka šampaňského, hrdinkou vypitá do dna a vzápětí s třeskem rozbitá o podlahu. *Noční motýl* ovšem nebyl typickým komerčním filmem, nýbrž pečlivě vypracovaným – a také hojně oceňovaným – pokusem o secesní psychologické drama. Nicméně hlavní roli padlé dívky v něm hrála Hana Vítová, a to zřejmě stačilo k tomu, aby byl v určitém korespondujícím okamžiku (hrdinka ocitající se na šikmé ploše) vtažen do silového pole Fričovy aluzivní hry.

na Yvettku a varovně klade prst na ústa, podobně dr. Otok všem zúčastněným přísně ukáže na tabulku s nápisem „Klid! Ticho!“. Tento moment sebereflexe žánru bychom v tehdejších komerčních filmech rozhodně nenašli.

A ještě jedna praktika zpívajícího filmu třicátých let je tu podrobena parodickému přezkoumání. V těchto filmech často všichni svorně pějící píseň, navíc v poměrně složitém aranžmá, kterou slyší poprvé v životě. Na tuto konvenci „mimoděk“ narazí Pavel, když se ptá Elén po jejich odchodu k baru, jak našla k jeho právě složené písni tak rychle slova. Elén sice jako správná hrdinka zamilovaného filmu odpoví přepjatou frází: „Tryskala přímo z mé bolesti.“ Pavel však neochvějně poukazuje na další, ještě absurdnější okolnost: „Ale ti námořníci zpívali stejně pohotově.“ Po Elénině opětně konvenční replice: „Snad také trpěli,“ sice submisivní Pavel kapituluje, nicméně účelu bylo dosaženo, jeden z klíčových stereotypů tu byl osvětlen v plné své nahotě, aniž byl přitom rezolutně odmítnut, jak by si to byli přáli tehdejší bojovníci proti kýči.

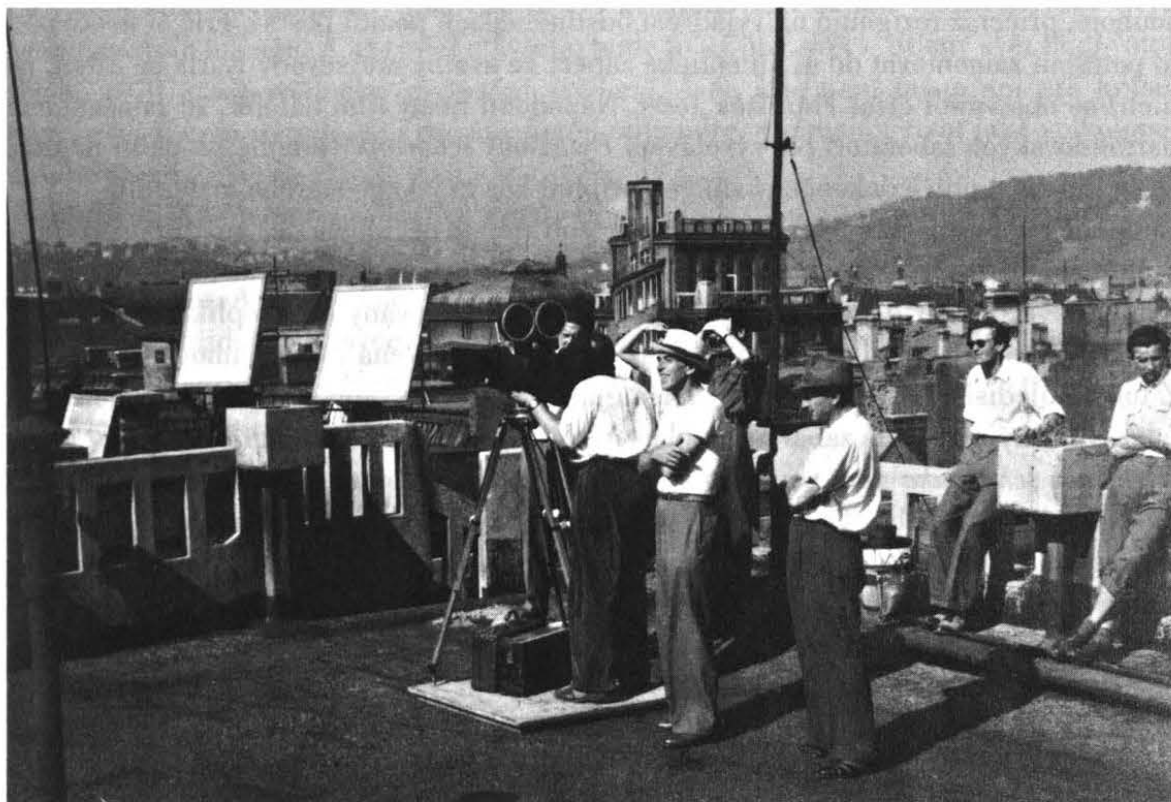
Vyvrcholením sledované hry s konvencemi filmového zpívání je bezpochyby finále operety *Srdce v deliriu*,³⁸⁾ divadelního trháku, svorně složeného oběma Eléninými nápadníky.³⁹⁾ Frič k němu využil nejmodernějších vymožeností filmové techniky a natočil ho v barvě, patrně i proto, aby evokoval atmosféru hollywoodských revuálních velkofilmů a aby tak připomněl, že jeho pohled na podstatu komerčního filmu nekončí za zdmi barrandovských ateliérů.

VII. Hold filmovému kouzlu

Zmínili jsme se již o tom, že v duchu tradice populární kultury se nitky většiny příběhů, jež *Pytláková schovanka* vypráví, začínají zauzlovat hluboko v minulosti. Filmová povídka předepisovala tři retrospektivy a autoři si představovali, že budou pojednány zcela tradičně. Frič se však rozhodl natočit dvě z nich (první a třetí) způsobem němeého filmu. Iluze starobylosti je dokonalá: přispívá k tomu nejenom líčení a gestikulace herců, vložené titulky, charakteristická hudba podmalovávající průběh děje, ale dokonce i škrábance přes obraz a tiché vrčení promítačky. Je to jakýsi film ve filmu. Jako by vyprávějící postava namísto hovoru založila do přístroje kotouč s kouzelným pásem. Tím se ovšem obě retrospektivy, na rozdíl od původní představy autorů filmové povídky, výrazně vydělují ze svého okolí. Ba co víc, vytrhují diváka ze spoluprožívání pohnutých osudů

38) V názvu této operety se obtiskl původní titul filmu *Srdce na rozpacích*, navazující na běžnou pojmenovovací praxi komerčního filmu. V průběhu třicátých let vznikly hned čtyři filmy, jež měly v názvu slovo srdce: *Srdce za písničku*, *Srdce v soumraku*, *Srdce na kolejích* a *Srdce v celofánu*. Titul *Srdce v deliriu* však z této konvenční poetiky ostře vybočuje. Původní návrh názvu operety z pera autorů filmové povídky byl přitom ještě dryádnější – *Srdce na dračku*.

39) Obdobné vyústění příběhu nebylo ničím neobvyklým. Připomeňme si např. film *Bláhové děvče*. Jeho hrdinka, nadějná zpěvačka Verona (představovaná – opět – Hanou Vítovou) tu v závěru slaví profesionální triumf ve zpěvohře sepsané jejím někdejší milencem. Rozuzlení sice není tak přímočaré (hrdinka se provdává nikoli za autora operety, neboť ten ji mezitím zradil a oženil se s jinou, nýbrž za šarmantního ředitele divadla), avšak vizuální podoba předvedeného operetního finále je velmi blízká finále v *Pytlákově schovance*, ovšem s tím rozdílem, že je černobílé.



Záběr z natáčení na střeše paláce Lucerna, léto 1948

Foto archiv

postav, neboť jej nepřehlédnutelným způsobem upozorňují na to, že nejde o příběhy skutečné a že to celé je vlastně jen velká celuloidová iluze.

Zdá se však, že němé retrospektivy tu nejsou přítomny jen kvůli zmíněnému zcizujícímu efektu, ani jako pouhé apartní ozvláštnění hrozící parodistické stereotypností (na to je první němá sekvence uplatněna příliš záhy). Frič jako by tu zjevně zatoužil vrátit alespoň na chvíli pionýrské doby českého filmu. Némé sekvence *Pytlákovy schovanky* nejsou parodií, nýbrž nostalgickou vzpomínkou na dětství filmu.

Proč nejsou ve stylu němému filmu natočeny všechny tři retrospektivy, nýbrž pouze dvě z nich? Klíč k vysvětlení podle všeho poskytuje matčina odpověď na Eléninu otázku, zda zná jméno svého někdejšího milence a jejího otce. Matka jí musí s lítostí dát zápornou odpověď. Řekl jí sice své jméno, ale nebylo ho slyšet. „Tenkrát, milé dítě, byl film ještě němý,“ poučuje svou nezkušenou dceru a má pravdu, neboť onen pohnutý příběh lásky se měl odehrát v roce 1927, jak hlásá titulky v úvodu celé retrospektivy. Uvedená replika má vedle komického a zcizujícího efektu ještě jednu funkci: dodává totiž *Pytlákově schovance* nádech jakéhosi průřezu dějinami filmu. Tím se také vysvětluje, proč druhá retrospektiva už ve stylu němému filmu natočena není. Nehledě na hrozící monotónnost je to jistě i proto, že se má odehrávat o tři roky později, tedy v roce 1930, kdy český film právě promluvil.

Naproti tomu třetí retrospektiva opět může být němá, neboť se odehrává již v roce 1910 (jak je tu opět explicitně zmíněno). Tato sekvence, ještě více poznamenaná zubem času (opatřena více škrábanci přes obraz), je podstatně akčnější. Jejím jádrem je zachycení

souboje, přičemž rezignuje na vyjádření odstíněnějších pocitů postav. Frič si neodepřel to potěšení zamontovat do ní autentické záběry ze svatby arcivévody Karla se Zitou, na nichž se objevuje i císař František Josef. Napodobil němý film natolik, že zaměstnanci barrandovských laboratoří při vyvolávání *Pytlákovy schovanky* údajně propadli panice, že se jim mezi právě dokončený snímek připletl kus nějakého starého materiálu.⁴⁰⁾

Zmíněné Fričovy návraty ke kořenům filmu jsou zřejmě něčím víc než jen dílčím ozvlášťujícím nápadem.⁴¹⁾ Již mnohokrát jsme v průběhu našeho výkladu konstatovali, že jednotlivé scény *Pytlákovy schovanky* byly často koncipovány jako replika konkrétních filmů, byť to byla replika vždy poněkud legračně pokřivená či významově pootočená. Z tohoto hlediska tedy může být vnímána jako jakási trest konzumního českého filmu, jako svérázný, humorně zabarvený pokus o rekapitulaci jeho dosavadního vývoje.

Pytláková schovanka není pouhou parodií. Je v ní zakleto okouzlení filmem jakžto světem fiktivních příběhů. Okouzlení sice pečlivě skrývané před cenzorským zrakem poúnorových kulturních dohlížitelů, nicméně přece jen dostatečně zřetelné. Martin Frič byl příliš vášnivým filmařem, zamilovaným do svého řemesla, než aby své celoživotní dílo dokázal zničit. Zapřít a popřít. A jak se zdá při sledování hereckého výkonu Oldřicha Nového, nebyl v tom sám. Jestliže pro autory filmové povídky Noháče a Jaroše byla práce na scénáři především nezávaznou zábavou, pro Fričův tým znamenala *Pytláková schovanka* něco víc. Stala se šancí ještě jednou se vrátit do světa stříbrných iluzí.⁴²⁾

40) Viz A. Prokopová, c. d., s. 68.

41) Motivy němému filmu jsou patrné i v hlavním ději *Pytlákovy schovanky*. Např. Boltnova a Elénina divoká jízda do nemocnice, během níž, stíhání Pavlem na velocipédu, přejedou člena Malhornovy bandy, je pojata v duchu bláznivých amerických grotesek. Ve filmové povídce se úprk do nemocnice odehrával zcela tuctově v najatém taxíku. Ve filmu však byl automobil zaměněn za motocykl s postranním vozíkem, nepochybně hlavně kvůli „bláznivějšímu“ vyznění celé honičky, během níž se jindy upjatý Bolton mění v motocyklového závodníka, dovedně kličkujícího ulicemi, přičemž za řídítka působí ve svém obleku anglického komorníka stejně nepatřičným dojmem jako Elén sedící ve svatebních šatech a s dlouhým vlajícím závojem. Návaznost na crazy komedii, Fričovi obecně blízkou, je tu více než zřejmá.

42) Tomuto tvrzení ovšem výrazně odporuje striktně odsuzující závěr filmu. Vyskytoval se už ve filmové povídce, zčásti asi z upřímného přesvědčení jejích autorů (nezapomeňme, že v roce 1947, kdy povídka pravděpodobně vznikala, právě vrcholilo tažení proti kýči), ale možná také z pouhých rozpaků, jak vlastně rozehraný příběh zakončit.

„Ano, vám tam, paní, které chvílemi bylo do pláče, i vám, mladý pane, který jste se smál! A také vám, slečno, která jste si přála být na místě Elén. Vám všem to musím říci! Pravdu měl tamten pán, který po celý film vrtěl hlavou. Byl to kýč! Pustý kýč! A předvedli jsme vám jej proto, abyste jej poznali, až se tu a tam s něčím podobným setkáte.“ To říká v závěru filmu starý herec, Elénin otec přímo do publika. M. Noháč – R. Jaroš, c. d., s. 33.

Tvůrci filmu uvedený závěr ještě podstatně přiostrili. Nejenom, že jej tu pronáší – jistě z exemplárních důvodů – ten, jenž byl v očích řadových diváků přímo ztělesněním odsuzovaného fenoménu, tj. Oldřich Nový, ale tón jeho řeči je podstatně militantnější a ve slovech o „světě, kde se nepracuje“, tu už zřetelně zaznívá duch poúnorové rétoriky: „Jistě jste sami dávno poznali, že jsme se chtěli vysmát libivým lžím plným falešného citu, glycerínových slz, sladkých úsměvů, hloupých frází a šťastných náhod. Chtěli jsme se vysmát životu, v němž se nepracuje, v němž stačí sentimentálně zpívat a v němž vždycky všechno nakonec dobře dopadne. Kdybyste náhodou někdy něco podobného viděli, nedejte se tím už obelhávat.“

Tento závěr je pouhým neorganickým přílepkiem k samotnému filmu, pragmatickou úlitbou dobovým poměrům, neboť jeho striktní tón vůbec nekorresponduje se zjevně zálibným prodléváním všech zúčastněných v předváděném světě zanikající filmové iluze.

„Zavřete oči – odcházím,“ jako by tu po kristiánovsku šeptal Oldřich Nový svým vemlouvavým hlasem. A až ty oči otevřete, bude tu už jiný svět – přísný svět budovatelského úsilí a odpovědného zpytování svědomí, svět, kde není místo ani pro krásné sirotky se zlatem v hrdle, ani pro šlechetné milionáře, pojmající život jako velkolepou hru na štěstí.

Není divu, že se poúnorové kritice Fričův film nelíbil. Čísela z něj láska k tomu, co měl nesmlouvavě odsoudit – láska k filmu jakožto světu, který nekopíruje realitu, nýbrž žije nezávisle na ní. A zrovna tak není divu, že k nám padesát let starý Fričův film promlouvá dnes, kdy lidstvo přesycené technickou civilizací touží po ztraceném světě fantazie a kdy pociťuje (pokolikáté už?) hlad po velkých příbězích.

PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (1958)

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

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

Pytláková schovanka

Československý státní film, 1949. Premiéra 1. 4. 1949.

Režie: Martin Frič, **Námět a scénář:** Rudolf Jaroš, Milan Noháč, Josef Neuberg, František Vlček, **Kamera:** Karel Degl, **Hudba:** Julius Kalaš, **Architekt:** Karel Škvor, **Střih:** Jan Kohout, **Zvuk:** Josef Zora, **Vedoucí výroby:** Bohumil Šmída.

Hrají: Hana Vítová (Elén), Oldřich Nový (René), Ela Nollová (Hadrboľcová), Otomar Korbelář (Dubský), Theodor Pištěk (Skalský), Zdeněk Dítě (Sedloň), Bohumil Machník (Bolton), Vítězslav Vejražka (Malhorn), Arnold Flögl (Jan Balada), Franta Paul (dr. Otok), Marie Blažková (Nováková), Eman Fiala (Bianchini), Jan W. Speerger (Joe Pelíšek), Jarmila Smejkalová (Klára), Irena Bernátová (Hromasová), Mirko Erben (Zadina), Alena Pospíšilová (Yvettka), Ilona Kubásková (Polánková), M. Kopalová (ošetřovatelka), Ferdinand Jarkovský (úředník), Růžena Lysenková (sekretářka), Felix le Breux (Kirken), Emanuel Kovařík (detektiv), Jindřich Doležal (major), Fanda Mrázek (číšník), Jaroslav Mareš (novinář), Vladimír Řepa (majitel baru), Mirko Čech (inspicient), Josef Hořánek (kapitán), Josef Bělský (šéf kosmetického salonu), Zdeněk Šavrdra (průvodčí), Viktor Nejedlý (komorník), Viktor Očásek (listonoš), Saša Danešová (panská), Bohuslav Kupšovský (topič), Marie Hodrová (stará paní ve vlaku), František Voborský (přednosta stanice), Otto Tutter, Dobroslav Čech, Miroslav Grác, Zdeněk Borovec (myslivci), Jiřina Bílá (koketka), Josef Příhoda (ředitel divadelní společnosti), Ota Motyčka (biletář), Růžena Jezerská (kadeřnice).

Další citované filmy:

Bláhové děvče (Václav Binovec, 1938), *Děvčice z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Důvod k rozvodu* (Karel Lamač, 1937), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941), *Ideál septimy* (Václav Kubásek, 1938), *Irčin román* (Karel Hašler, 1936), *Jarčin profesor* (Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček, 1937), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Václav Kubásek, 1924), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Karel Lamač, 1933), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Kříž u potoka* (Miroslav Jareš, 1937), *Líza Irovská* (Václav Binovec,

1937), *Lízino štěstí* (Václav Binovec, 1938 – 1939), *Lucerna* (Karel Lamač, 1938), *Madla zpívá Evropě* (Václav Binovec, 1940), *Noční motýl* (František Čáp, 1941), *Prstýnek* (Martin Frič, 1944), *Přítelkyně pana ministra* (Vladimír Slavínský, 1940), *Roztomilý člověk* (Martin Frič, 1941), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Skalní plemeno* (Ladislav Brom, 1944) *Sobota* (Václav Wasserman, 1944), *Srdce na kolejích* (Jan Sviták, 1937), *Srdce v celofánu* (Jan Sviták, 1940), *Srdce v soumraku* (Vladimír Slavínský, 1936), *Srdce za písničku* (Karel Hašler, 1933), *Světlo jeho očí* (Václav Kubásek, 1936), *Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941), *To byl český muzikant* (Vladimír Slavínský, 1940), *Umlčené rty* (Karel Špelina, 1939), *Valentin Dobrotivý* (Martin Frič, 1942), *Zlatý člověk* (Vladimír Slavínský, 1939), *Žena na rozcestí* (Oldřich Kmínek, 1937), *Žena pod křížem* (Vladimír Slavínský, 1937).

SUMMARY

THE KIND MILLIONAIRE OR FRIČ'S FAREWELL

Dagmar Mocná

One of the first Czech film parodies is discussed – Martin Frič's *The Kind Millionaire* (*Pytláková schovanka*), a film which reacts in a humorous manner to the prevailing situation in Czech commercial cinematography of the thirties and first half of the forties. The focus is mainly on the analysis of parody and paraphrase devices applied in this film.

The first chapter discusses the typology of the film characters. It pays special notice to the programmatic selection of actors, the play on the poetics of the names of the protagonists and also the oscillation between the observation of their model conduct and transgression against it. The second chapter follows the manner in which the film weaves the thread of the story quite in the spirit of the law of popular epics: most events are rooted in the mysterious and eventful past of the characters, freaks of fate play a key role in the unfolding of these events which are generally balanced on a knife edge, only to be finally resolved and brought to a triumphant (and frequently pre-hinted) happy end. The third chapter stakes out the playing field of *The Kind Millionaire*. The study gives special notice to the manner in which the colourful switching of scenery – so typical of inter-war film – applies the polarity of the intimately familiar home (represented especially by the myth of the small Czech cottage) and the big alien world, so desirable and ominous at the same time. The fourth chapter focuses on work with conventional symbolism, applied mostly with a purely literal meaning, which is a marked feature of popular culture. There is the extended play with the symbol of hearth and home, where *The Kind Millionaire* links up directly to the pre-war *Hearth Without Fire* (*Krb bez ohně*), which enjoyed the reputation of a kind of prototype of a bad commercial picture. The fifth chapter is an analysis of various types of parodic play with conventional and clichéd expression, so typical especially for popular novels. The film's comic effect is achieved mainly by the literal repetition of rejoinders, by paraphrase of official style, by the discord between the applied phrase and the concrete reality or between the pathetic form and the trite content. The sixth chapter deals with the parodic play of *The Kind Millionaire* with convention in the musical, namely sung, component of inter-war commercial film. It deals with the analysis of song lyrics, the parodic effect of which is based on the oscillation between the observation and breach of existing poetic norm.

The final chapter uses the example of inserted, silent-film style sequences to document that *The Kind Millionaire* was for Frič more than just a parody of consumer culture stereotypes. It was simultaneously his distinctive tribute to film, an expression of his admiration for the suggestive charm of this medium. The flamboyant humour of *The Kind Millionaire* is therefore interspersed with explicitly unpronounced yet permanently present sadness over the fact that the world of thever illusion, presented herein in its model form, is condemned to extinction. In this sense *The Kind Millionaire* is not only a brilliant parody but also Martin Frič's grand farewell to pre-war cinematography.

Translated by Naďa Abdallaová