

Články

**KONDELÍK
A „KONDELÍKOVŠTINA“**

Dagmar Mocná

Druhý díl Příručního slovníku jazyka českého, vydaného v letech 1937 – 1938 uvádí i heslo kondelíkovština, jakožto výraz běžně užívaný zejména v soudobé filmové žurnalistice. Máme jím rozumět „kondelíkovský charakter, maloměstství, šosáctví“.

Pojem „kondelíkovština“ se ovšem zdaleka nevztahuje jenom k dějinám českého meziválečného filmu. Nahlížen v širších souvislostech, jeví se jako odnož jednoho ze zásadních sporů české kultury, stručně nazvaného: Jací jsme? Jsme, anebo nejsme národem Kondelíků?

Porozumět filmové „kondelíkovštině“ tedy nelze bez znalosti dalších kontextů zmíněného sporu, a to nejen toho prvotního – literárního, ale také souvislostí filosofických a sociologických, které se na někdejší literární problém začaly postupně nabalovat. Předkládaná stať se pokouší načrtnout obrysy terénu, v němž se diskuse o Kondelíkovi a „kondelíkovštině“ odehrávaly. Všímá si toho, jak vlastně postava Kondelíka Herrmannovi vznikala pod rukama, jak se vzápětí poté začala přetvářet v obecný typ a jak později nabyla opět konkrétní tvář – tentokrát ovšem filmovou a zdaleka ne totožnou s onou původní herrmannovskou.

Zrození otce Kondelíka

Příběh Václava Kondelíka je jednou z nejzajímavějších kapitol dějin české populární kultury. Vypráví mimo jiné o síle čtenářského očekávání, o bytostné touze masového recipienta po harmonizující idyle, touze, kterou nedokážou vymýtit žádné sebeautoritativnější odsudky.

Autor jeho literární podoby – Ignát Herrmann – jej stvořil spíš z vůle čtenářů než ze své vlastní (soudě dle jeho výroků, nestal se Kondelík nikdy knihou jeho srdce, byť ho její široká popularita těšila). Geneze příběhů Kondelíkovy rodiny byla přitom poměrně složitá a Herrmannovi čtenáři při ní sehráli důležitou, ne-li přímo klíčovou roli.¹⁾

První kondelíkovské obrázky publikoval Herrmann už v polovině osmdesátých let. Neměly však ještě tu podobu, kterou všeobecně známe. Bodrý malířský mistr tu byl daleko

1) Blíže viz Dagmar Mocná, *Od Snědeného krámu ke Kondelíkovi (Pokus o portrét Ignáta Herrmanna)*. Studie vyjde v časopise Česká literatura.

primitivnější a obhroublejší, nad starostlivou péčí o rodinu u něho jednoznačně převládala pohodlnost a touha po klidu. Také ženská část jeho rodiny byla vykreslena podstatně ostřejšími tahy: paní Kondelíková tu byla daleko více vypočítavou manipulátorkou než laskavou manželkou a Pepiččina naivita měla blíže k přihlouplosti než k roztomilosti. Herrmann si tehdy od celé rodiny Kondelíkovy udržoval zřetelný odstup a neváhal na řadě míst užít satirického tónu. Tím se tento prvotní Kondelík přibližoval Matěji Broučkoví Svatopluka Čecha, vzniknuvšímu zhruba ve stejné době. Obě postavy měly řadu shodných rysů: byly domácími pány (Kondelík sice na rozdíl od Broučka poměrně tvrdě pracoval, ale tento důležitý rys jeho povahokresby ustupoval v raných obrazech do pozadí), rády se dobře najedly a napily a nerady se nechávaly vytrhovat ze své poklidné všednodenní existence, ať už šlo o dějinné převraty nebo o riskantní výpravy do přírody. Tyto společné kořeny v humoristicko-satirické próze osmdesátých let se staly základem pro pozdější četné srovnávání obou postav.

V osmdesátých letech ony čtyři kondelíkovské obrázky prošly bez většího ohlasu stránkami Národních listů a Švandy dudáka a bodrý malířský mistr by patrně upadl v zapomnutí jako desítky obdobných autorových postaviček. Herrmann se evidentně nechtěl Kondelíkem zabývat víc, než bylo nutné. Jeho síly byly tehdy napřeny zcela jiným směrem: už třetí rok totiž pracoval na díle svého srdce, románu U snědeného krámu, a četné humoresky, které souběžně s tím produkoval, byly pro něho povětšinou pouhým prostředkem obživy.

V roce 1896 se však Herrmann ke Kondelíkovi vrátil a začal psát do Národních listů další příhody jeho rodiny – každý týden jedno pokračování. Možná tak učinil jen proto, aby si trochu ulehčil ve své úmorné povinnosti, která mu ukládala napsat do každé nedělní přílohy deníku, který ho živil, jednu zábavnou povídku. Patrně vůbec netušil, že svým nápadem učinil osudový krok své spisovatelské kariéry, natož pak že bezděčně vyvolá v život fenomén, o němž se po celé další století povede v české společnosti spor.

Kondelíkovské příhody totiž měly obrovský ohlas, daleko větší, než autor sám očekával. Kondelík pravidelně zvedal náklad nedělních Národních listů o několik tisíc výtisků a stal se hlavním šlágregem tohoto deníku, takže spisovatel Josef Holeček, Herrmannův redakční kolega, prý prohlásil: „Zatrápený Herrmann. Zabil nám tím šlakovitým Kondelíkem všecku politiku!“²⁾

V říjnu 1896 konečně Herrmann doprovodil Pepičku a Vejvaru k oltáři a svatebnímu loži a domníval se, že tím s touto záležitostí skoncoval. Nebylo mu to však souzeno. Herrmannův nakladatel František Topič doslova svého autora donutil, aby novinový seriál docelil a vydal knižně. Trvalo mu to sice rok, ale nakonec Herrmanna oblomil. Ohlas knižního vydání opět předčil veškerá očekávání. Za necelý měsíc byl celý náklad rozebrán. Reakce byla dokonce daleko bouřlivější, než očekával i zkušený vydavatel, který nechal hned po výrobě knihy rozmetat její sazbu, takže pak nestihl do Vánoc vyrobit dotisk.

Tento triumfální úspěch podle všeho definitivně rozhodl o dalším spisovatelském osudu Ignáta Herrmanna. Jestliže až do té doby vzdoroval svým životním podmínkám a tajně

2) Ignát Herrmann, *Ze vzpomínek nedělního kronikáře*. „Literární rozhledy“ 11, 1926 – 1927, s. 258.

doufal, že se mu přece jen podaří psát občas nejen pro čtenáře, ale také pro sebe, po opojné zkušenosti s tak bezprostřední a tak masovou rezonancí, jaké se dostalo jeho kondelíkovské anabázi, přijal úděl populárního prozaika, milovaného „obyčejným“ čtenářem a zatracovaného přísnou literární kritikou.

Vraťme se však ke Kondelíkovi a pokusme se odpovědět, proč se právě tato kniha stala bestsellerem české literatury sklonku devadesátých let. Především je třeba říci, že nešlo o onoho původního, satiricky nahlíženého Kondelíka. Nejen postava malířského mistra, ale celá koncepce kondelíkovských obrázků doznala v roce 1896 značných proměn.

První, zárodečná řada z osmdesátých let byla založena na výletních patáliích, šlo tedy o prózu ryze humoristickou. Zdá se dokonce, že výchozím impulsem tehdy pro Herrmanna nebyla představa rázovité figurky pohodlného malířského mistra, nýbrž nápad napsat sérii obrázků, jež by líčily rozmanité nehody při výletech Pražanů za bránu – že tedy svou nejznámější postavu stvořil nikoli programově, ale vlastně náhodou.³⁾

Seriál z devadesátých let však už byl založen jinak: jeho dějovou osou se stal rituál spořádané měšťanské lásky od seznámení, přes docházení do rodiny a zasnoubení až k pompézní svatbě. Ani tady sice nebyla nouze o různá komická nedorozumění, nicméně podstata tohoto seriálu nebyla humoristická. Jeho dominantou se stala adorace soudržné rodiny jakožto základní životní jistoty. Proto tu tak důležitou roli hraje budování Pepiččina nového domova, jež je podrobně zachyceno v řadě kapitol. To není blahobytné hromadění majetku, nýbrž vytváření základny pro úspěšné fungování nové rodiny. Posun od humoristického obrázku k rodinné idyle nemohl nepoznamenat charakteristiku postav i obraz jejich vzájemných vztahů. Ty jsou daleko láskyplnější než v původní verzi, jednání postav uměřenější a scenerie poetičtější.

Zatímco někdejší bujaře humoristická podoba kondelíkovského seriálu se nedočkala žádného výraznějšího ohlasu, jeho inovovaná verze měla úspěch. Nebylo to zřejmě náhodné. Humoristických obrázků měl řadový čtenář sklonku století k dispozici dostatek. Co mu scházelo, byl právě žánr úsměvné rodinné idyly a Herrmann se do tohoto neobsazeného prostoru svým Kondelíkem přesně střelil. Dokázal přitom s neomylným instinktem balancovat na hraně mezi humorem a sentimentalitou. Omezený prostor půlstránky nedělních Národních listů dodal vypravování spád a pravidelný týdenní odstup umožnil rozvinout seriálový princip. Úspěch byl za těchto okolností přímo zákonitý. A nešlo přitom jen o domácí popularitu. Četné překlady do různých jazyků, které následovaly záhy poté, svědčí o tom, že Herrmann svým Kondelíkem, pojímaným později jako ryze česká záležitost, aktualizoval jisté univerzální principy čtenářské přitažlivosti.⁴⁾

Herrmannův Kondelík, kterého známe, rozhodně není typem satirickým. „Definitivní“ Kondelík je koncipován jako úsměvná idyla. Posun od potměšilého úsměvu k laskavému nadhledu nebyl podle všeho dán jen touhou vyhovět očekávání masového čtenáře.

3) „Kdysi v družné společnosti bylo hovořeno o všelikých nešťastných výletech a tu jsem pojal úmysl, že několik takových výletů vylíčím. A hned jsem měl tři titulky kapitol: Po suché zemi, Po železnici, Po vodě (původně bylo „po moři“).“ Viz tamtéž.

4) V letech 1903 – 1910 vyšel Kondelík postupně v polštině, němčině, holandštině a slovinštině. Ve dvacátých letech byl přeložen do francouzštiny, angličtiny a slovenštiny. K zahraniční recepci viz Ignác Herrmann, *Dánská historka*. „Zvon“ 24, 1923 – 1924, s. 88; Karel J u d a *Herrmannův Kondelík*. „Literární rozhledy“ 9, 1924 – 1925, s. 244 – 245.

Netýkal se totiž jen Ignáta Herrmanna, ale třeba i jeho přítele a vrstevníka Karla Václava Raise, u něhož po hořkých Výminkářích a drsném Kalibově zločinu přišel čas las-kavých idyl, jako byli Zapadlí vlastenci nebo Pantáta Bezoušek. Rozhněvaní mladí mužo-vé z let osmdesátých, v duchu realismu odhalující nepřikrášlenou tvář života, se v průběhu devadesátých let proměnili v obhájce tradičních hodnot, v hlasatele lásky a porozumění. Po svém tak čelili přívalu deziluze a hodnotovým zvratům, které do čes-ké kultury vnášela mladá generace, jež tvorbu starších autorů podrobila kritice s tvrdo-sí dosud nevídanou. Tak razantní oddělování „synů od otců“ česká kultura do té doby nezažila a pro řadu spisovatelů se sebevědomý nástup moderny stal těžkým traumatem. Vedle Vrchlického, Jirásky či Raise patřil k těmto náhle znejistělým autorům i Herrmann. Kondelíkovská idyla tedy byla nejenom projevem spisovatelovy ochoty plnit očekávání řadového čtenáře, nýbrž zřejmě také jeho podvědomou obranou proti chaosu doby.

První odmítnutí „kondelíkovštiny“

Knižní vydání Kondelíka znamenalo také první kolo diskusí o této postavě a o stylu živo-ta, který ztělesňuje. Kondelík nebyl běžným titulem spotřební četby – pocházel z pera seriózního autora, jednoho z oficiálních reprezentantů spisovatelské obce, a nadto se stal nejúspěšnější knižní novinkou roku.

Všechny recenze se od počátku točily kolem toho, zda je Kondelík pravdivě zachyceným lidským typem, kdo je jím vlastně typizován (zda průměrný Pražan, či snad dokonce průměrný Čech) a jaký je autorův vztah k němu. Tato „nepřiměřeně“ zásadní diskuse, která se rozvinula kolem knihy, zamýšlené jako pouhá relaxace, svědčí o tom, že tu Herrmann bezděčně vyhmátl jeden z neuralgických bodů české sebereflexe: Jsme skutečně náro-dem libujícím si v poklidném zápecnictví? Máme na idylu nárok, nebo je tkvění v ní pro-jevem naší slabosti?

Ne všechny reakce byly ovšem emocionálně vypjaté. Tradičněji založení recenzenti vi-děli v Kondelíkovi pouze další, typicky herrmannovský příspěvek k „přírodopisu Pra-hy“; spatřovali v něm zdařile vykreslený typ průměrného Pražana, aniž se rozhořčovali nad přízemností jeho životního ideálu.⁵⁾

Ne tak časopisy a kritikové blízcí moderně. Ti svůj postoj vyhrotili v zásadní odsudek „kondelíkovštiny“, byť tu tohoto slova zatím nebylo explicitně užito. V jejich polemické reakci byly už tehdy zformulovány všechny zásadní výhrady vůči Herrmannovu průměr-nému hrdinovi a jeho ideálu „obyčejného života“. Především byla zdůrazněna jeho nemírná záliba v jídle a pití a absence jakéhokoli duchovního života. Podle Karla Sezimy napsal Herrmann „monografii krmníku“, stránky Kondelíka se mu jevily jako „tukem prorostlé, přímo fyzický hnus vzbuzující“.⁶⁾ A nejotřesnějším čtenářským zážitkem byla pro něj pasáž, v níž Vejvara radí Kondelíkovi, jak si má před nočním sokolským výletem namazat nohy lojem. „Radost páchnouti – a s jakým gustem líčená!“ volal rozhořčeně Sezima. Uvedené výhrady založily celou jednu linii pozdějších kondelíkovských sporů,

5) Např. F. V. V y k o u k a l, „Světazor“ 33, 1898 – 1899, s. 120.

6) Karel S e z i m a, „Literární listy“ 20, 1898 – 1899, s. 230.

konkrétně diskusi o tom, zda zálibné ulpívání ve fyziologické rovině lidské existence je, či není hodno literatury, tradičně označované jako krásná.

Vedle Kondelíka byl ovšem odsudku podroben také poněkud asketický Vejvara, který mladou generaci pro změnu popouzel svou naivností. Mládež přelomu století, přísahající na Strindberga a Nietzscheho, měla pro Herrmannovu „epopej šosácké erotiky“ jen útrpný úsměšek a Vejvara se jí jevil jako „blbeček a komický Pechvogel“, jako odsouzená podoba muže, „který neviděl jakživ chansonetek a trne hrůzou, když si vzpomene, že mezi zpovědí a přijímáním se nasnídal“.⁷⁾

Závěr zmíněných rozborů vyzníval jednoznačně: je-li toto nejúspěšnější kniha sezony, lze si myslet o národu, který zbožňuje četbu tak šosácky přízemní, jenom to nejhorší. „Jakou to inferiorní rasou musili bychom po trumfech ‚Otce Kondelíka‘ připadat sami sobě!“ volá v závěru svého posudku Karel Sezima. A v nepodepsaném epigramu Moderní revue, jehož autorem byl Viktor Dyk, je poprvé formulována teze o Kondelíkovi jakožto „českém typu“, a to typu povýtce problematického: „Národní se bytost přec jen vtělila: / byla o to nouze převeliká! / Němec Fausta má a Španěl Quiota / a my máme otce Kondelíka. / Politika, umění, mrav, zvyk... / Zatracený otec Kondelík.“⁸⁾

Příkrý odsudek moderny pramenil především z jejího zásadně odlišného postoje ke světu a jiného estetického ideálu, než byl ten Herrmannův; vždyť moderna pociťovala horizont všednodenní existence jako svazující pouto, snila o vznešené kráse a metafyzických duchovních hodnotách. Nicméně razanci tohoto odsudku ovlivňovaly ještě další skutečnosti. Nelze totiž zapomenout, že Herrmann vedl s modernou prostřednictvím svého časopisu Švanda dudák již od dob jejich nesmělých počátků úporný boj. Mladé modernisty považoval za spolek nebezpečných šilenců, škodících českému národu a jeho literatuře, a při každé příležitosti zesměšňoval „zvrácenost“ a „vyumělkovanost“ jejich stylu (v letech těsně předcházejících knižnímu vydání Kondelíka přitom četnost těchto satirických útoků výrazně zesílila). To, že původcem oné esence nenáviděného měšťáctví byl právě čelný protivník moderny, jistě tón jejich kritiky přiosťřilo.

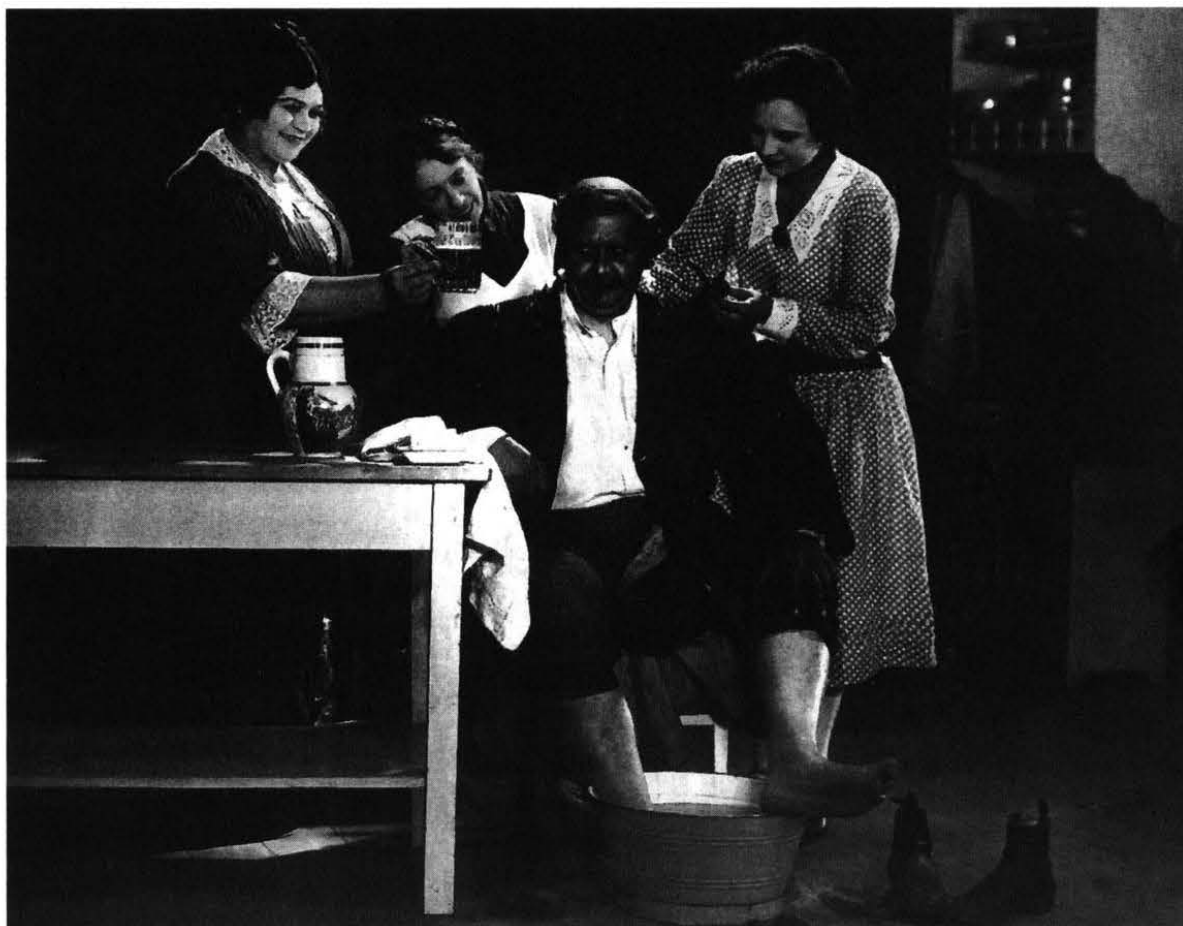
A ještě jedna okolnost zřejmě vedla k radikalizaci jejich projevů – onen spontánní úspěch jimi zatracované knihy. Otázka čtenářského ohlasu byla totiž pro modernu jedním z nejcitlivějších bodů. Přestože dávala okázale najevo, jak málo jí záleží na úsudku masového publika, její příznivci patrně nepřehlédli, že v roce, kdy vyšla Hlaváčkova Mstivá kantiléna, se nejúspěšnější knihou sezony stal právě zatracovaný Kondelík.

Jací jsme?

Herrmannův Kondelík záhy začíná žít svým vlastním životem, dalekosáhle přerůstajícím původní „neškodné“ relaxační určení. Vymaňuje se ze souvislosti konkrétního textu

7) D., „Rozhledy“ 8, 1898 – 1899, s. 419. Autorem recenze by snad mohl být Viktor Dyk, jenž do Rozhledů přispíval od roku 1896.

8) Knižně v poněkud pozměněném znění v Dykově básnické sbírce *Satiry a sarkasmy*. Praha 1905. Na Dykovu argumentaci navázal po letech Arne Novák, když ve svých protikondelíkovských výhradách rovněž připomněl kontrastní postavu idealisty Quijota. Viz Arne Novák, *Dějiny českého písemnictví*. Praha 1994, s. 223.



Otec Kondelík a ženich Vejvara I. (Karel Anton, 1926)

Foto archiv

a začíná fungovat víceméně nezávisle na něm, jako zástupný symbol jistých životních postojů. A není jistě náhodou, že k tomu podle všeho došlo poprvé v pohnutých válečných časech. Večerník Práva lidu tehdy představil otce Kondelíka jako prototyp tupého maloměšťáka, snadno podléhajícího militaristické propagandě.⁹⁾ Předznamenal tím celý jeden proud pozdějších účelově politických aktualizací, především těch, jež vykreslovaly Kondelíka jako fašizující živel. Ve fejetonu válečného Práva lidu ovšem Kondelík nezastupuje jen maloměšťáka českého, nýbrž také a především maloměšťáka říšského, nakaženého prušáckým militarismem. A ještě jedné věci je třeba si povšimnout. Herrmannova kniha je sice v úvodu fejetonu, jenž si „vypůjčil“ její klíčovou postavu, připomenuta, ale jinak se tu s Kondelíkem pracuje jako s reálně existujícím lidským typem, nikoli jako s plodem literární fikce.

Takto figuroval Kondelík také v diskusi mezi Hilarem a Peroutkou, která se rozvinula na stránkách Přítomnosti v roce 1925 a týkala se charakteru poválečné doby.¹⁰⁾ Název Hilaryovy stati – *Návrat k biedermeieru*¹¹⁾ – signalizuje, že od účelové politické aktualizace

9) K. Z. B., *Otec Kondelík ve válce*. „Večerník Práva lidu“ 5, 1914, č. 249, s. 1 – 2.

10) Blíže viz Jiří Pokorný, *2 x 2 = 4 aneb Peroutka a Kondelík*. „Tvar“ 5, 1994, č. 8, s. 7. K. H. Hilar, *Návrat k biedermeieru*. „Přítomnost“ 2, 1925, s. 135 – 136.



Otec Kondelík a ženich Vejvara (Miroslav J. Krňanský, 1937)

Foto archiv

z válečných dob se diskuse o kondelíkovštině (byť tu toto označení stále ještě nepadlo) navrátila k debatě o životním stylu. Avantgardista Hilar vyjádřil ve zmíněné stati svou lítost nad absencí heroizujícího gesta v soudobém umění i životě. Šok ze světové války prý probudil v lidstvu touhu po „vládě průměrného, střízlivého, měšťácky šosáckého rozumu“, jejímž symbolem byl pro Hilara právě „pan Kondelík“, figurující tu bez sebemenšího odkazu ke konkrétnímu literárnímu textu a jeho původci. Dimenze „kondelíkovštiny“ je přitom opět celoevropská: Hilar netvrdí, že jde o jev typicky český, neboť podle něho se takto „valem depatetizuje“ celý poválečný svět.

Hilarova nostalgie po „jednotné velikosti doby“ vyvolala prudkou reakci Ferdinanda Peroutky, který odpověděl statí provokativně nazvanou *Jak se stáváme Kondelíky*.¹²⁾ Peroutka oprášil jméno Herrmannova problematického hrdiny, hrdě je vepsal na svůj štít a vytáhl s ním do boje za „normálnost“ a právo na „obyčejný život“ s bábovkou na stole, zato však bez zlatých medailí za uštělené končetiny. Také v jeho polemické reakci se nakládá s Kondelíkem jako se symbolem – tentokrát ovšem nikoli opatrné přízemnosti, nýbrž kontinuity, stability, a tudíž i demokracie. Do diskuse o právu na idylu se posléze zapojil i F. X. Šalda. Podle něho je touha po idyle především neproduktivní, ale také marná

12) Ferdinand Peroutka, *Jak se stáváme Kondelíky*. „Přítomnost“ 2, 1925, s. 153 – 155, 161 – 162.

a slabošsky zápecnická. Ostatně ani Kondelík prý není pravdivým, nýbrž značně zideali-
zovaným obrazem tzv. průměrného českého člověka, v němž se „český šosáček“ zálibně
zhlíží. Peroutkovi se ovšem v souvislosti s Kondelíkem vyjevovala jiná národní vlastnost,
totiž estétství, pohrdající všední tváří reality.¹³⁾

Očima literární kritiky

Spor o Kondelíka se tedy ve dvacátých letech přesunul do sféry filosoficko-sociolo-
gických diskusí, zatímco literární kritika už necítila potřebu se k němu vyslovovat.
Nepřiměly ji k tomu ani opětovné reedice příhod rodiny Kondelíkovy (v roce 1925
vyšlo už třinácté vydání). Klidnou hladinu herrmannovské recepce nerozčeřilo ani
knižní vydání dalšího Herrmannova bestselleru Vdavky Nanyňky Kulichovy (1918),
jediné autorovy knihy, která se svým čtenářským ohlasem mohla měřit s legendár-
ním Kondelíkem. Tuto populární, úsměvně idylickou variantu Nerudova „tichého do-
mu“ psal Herrmann ve zlém válečném čase opět jako seriál do Národních listů. A ač
tato kniha se stejnou, ne-li větší vehemencí než vykřičený Kondelík propaguje bie-
dermeierovskou idylu jako životní styl autora srdce, nesetkala se tentokrát s žád-
ným výraznějším odmítnutím. Snad to bylo tím, že tu tentokrát dominovaly ženy,
u nichž se zřejmě nepředpokládalo, že by mohly být ztělesněním „českého typu“,
a u nichž tkvění v přízemní všednodennosti zdaleka neprovokovalo tolik, jako u jejich
vysmívaného mužského protějšku. A své tu jistě sehrál i fakt, že kniha vyšla v čase
rekonvalescence z válečných hrůz, kdy i někteří z někdejších modernistických bouř-
liváků vnímali novou Herrmannovu knihu jako úlevnou psychoterapeutickou zále-
žitost.¹⁴⁾

A stejně tak nepobouřila literární kritiku ani šestidílná rodinná sága Popelky Biliánové
Do panského stavu, zjevně navazující na osvědčený herrmannovský model.¹⁵⁾ Ostatně od
takové typicky kalendářové autorky, jakou Popelka Biliánová byla, se ani neočekávalo
nic víc než nenáročná zábava a kritiku by ani ve snu nenapadlo hledat v jejím roz-
marném vypravování příspěvek do diskuse o české národní povaze, tak jako se to před
lety – vlastně stejně nepatřičně – přihodilo Herrmannovi s jeho stejně kratochvilně kon-
cipovaným Kondelíkem. Herrmann byl ovšem na rozdíl od své kolegyně vždy vnímán
jako součást umělecké literatury, a proto se k posuzování jeho díla automaticky přistu-
povalo z jiných pozic.

Tolerance literární kritiky vůči idylickému světu rodinných kronik však začínala sláb-
nout. Zatímco v bilancujících jubilejních statích po celá dvacátá léta viděli přední

13) Viz F. Peroutka, *Jací jsme?* Praha 1934 (2. vyd.), s. 68 – 69.

14) Viz K. [F. V. Krejčí], „Právo lidu“ 32, 4. 2. 1923, s. 11.

15) První tři díly vyšly už v roce 1907, tehdy však nezaznamenaly žádný výraznější úspěch (možná i proto, že je zcela zastínil Herrmannův Kondelík, jehož druhý díl vyšel jen o rok dříve). Biliánová se ovšem za první světové války k románu vrátila (především z finančních důvodů, neboť po nečekané manželo-
vě sebevraždě se stala samoživitelkou tří nezaopatřených dětí) a připsala k němu další tři díly. A teprve
tehdy – v čase válečných hrůz – se její román stal skutečným bestsellerem a učinil z jeho autorky hvěz-
du populární četby.

recenzenti velkých českých deníků Herrmanna jako osobnost neproblematickou,¹⁶⁾ ve třicátých letech začínají ke slovu přicházet i pochyby, jež nad Herrmannovým dílem vyslovovala už moderna přelomu století: hovoří se o jeho lpění na povrchu reality, o jeho sklonu k sentimentalitě a tkvění v přízemnosti. V houstnoucí atmosféře doby ztratila zřejmě herrmannovská idyla svou poválečnou psychoterapeutickou moc; tváří v tvář ekonomické krizi a sílící hrozbě fašismu začala naopak svou ostentativní harmoničností jítřit.¹⁷⁾

A není jistě náhodou, že nejvyhranenější soud nad Herrmannovým dílem pocházel z pera dvou někdejších příslušníků moderny – F. X. Šaldy a Arne Nováka –, v jejichž výhradách byly zopakovány všechny tehdejší výtky mladé kritiky, dokonce včetně negativně pociťované absence erotické roviny milostného vztahu (to byla výhrada, příznačná právě pro cítění *fin de siècle*, jež se už v meziválečných sporech vesměs neobjevovala).¹⁸⁾ V obou případech však šlo spíše o vyhraněná osobní stanoviska (byť dvou čelných kritiků), než o převažující názor literární obce. Tón většiny nekrologů byl podstatně smířlivější a nijak nesměřoval k znovuotevření kondelíkovské problematiky.

Václav Kondelík jako by tedy pro meziválečnou literární kritiku téměř pozbyl zajímavosti. Jistě i proto, že jej na rozdíl od filosofů a politologů vnímala nikoli jako symbol, nýbrž jako postavu z konkrétního literárního díla, jež nadto chápala nikoli jako obraz jistého obecně platného životního stylu, nýbrž jako lokálně zabarvenou zprávu o životě v zaniklé starosvětské Praze. Pro převážnou část meziválečné literární kritiky se tedy Kondelík opět stává tím, čím byl kdysi v čase svého zrodu: zábavnou, „neškodnou“ figurkou, která se skromně stahuje zpět do hranic svého domovského textu. Spor o Kondelíka tím však zdaleka nekončí, pouze se od poloviny dvacátých let přesouvá jinam: k jeho obrazu na filmovém plátně.

Idyla na stříbrném plátně

Spory, které propukaly nad postavou Kondelíka i nad fenoménem úsměvné idyly vůbec, nijak nebránily filmovým producentům, aby se k populárním knihám obraceli jako k vítaným námětům. Nešlo o nic výjimečného. Český film se nejenom ve dvacátých, ale ještě ve třicátých letech obracel k populární četbě jako ke studnici osvědčených

16) Nebyl sice vesměs vnímán jako velký umělec, ale zato byl oceňován jako poctivý dělník pera, který zná své místo v literatuře a který vykonal kus spisovatelské práce. Srov. Josef K n a p, *K sedmdesátým pátým narozeninám Ignáta Herrmanna*. „Venkov“ 24, 11. 8. 1929, s. 6. Jedinou výjimkou je kontroverzní jubilejní stať Nové svobody (–T, *Spisovatelovo dilema*. „Nová svoboda“ 1, 1924, č. 18, s. 291 – 292.), líčící Herrmannův vývoj jako postupnou dezerci od pronikavé kritičnosti Snědeného krámu k sociálnímu oportunismu kondelíkovské idyly (tento dichotomický výklad Herrmannova díla předznamenal hlavní linii poúnorových herrmannovských interpretací).

17) O vlivu dobové atmosféry na proměnlivost postojů vůči Herrmannovu dílu svědčí např. stanoviska Františka Götze. Viz G. [František Götz], *Ignát Herrmann (K dnešním 75. narozeninám)*. „Národní osvobození“ 6, 12. 8. 1929, č. 220, s. 1; t ý ž, *Ignát Herrmann (Poznámka k dnešním jeho 80. narozeninám)*. „Národní osvobození“ 11, 12. 8. 1934, č. 187, s. 4.

18) Srov. Arne N o v á k, *Ignát Herrmann*. „Lidové noviny“ 43, 9. 7. 1935, č. 337, s. 1.



Vdávky Nanynky Kulichovy (Miroslav J. Krňanský, 1925)

Foto archiv

námětů.¹⁹⁾ Úspěšný prozaický titul byl většinou zdramatizován, vyšel v knihovničkách určených ochotnickým divadelním souborům – a byl také zfilmován. Populární četba, repertoár lidových divadel a nabídka kin tak tvořily poměrně kompaktní celek, v němž se ty nejúspěšnější tituly vyskytovaly v různých zpracováních takřka nepřetržitě.

Herrmanna čeští filmaři vyhledali jako jednoho z prvních autorů. Měli zájem především o Kondelíka, dlouho se jim však nedařilo získat Herrmannovo svolení. Spisovatel přitom v dopise příteli K. V. Raisovi (který se s ním radil stran nabídky na zfilmování Zapadlých vlastenců) uvedl hned několik důvodů, které ho vedly k jeho odmítavému postoji.²⁰⁾

19) Srov. Luboš Bartošek, *Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu)*. In: *Film a literatura*. Filmový sborník historický 1, Praha 1988, s. 9 – 32; Dagmar Mocná, „Červená knihovna“ v českém filmu 30. let. „Iluminace“ 7, 1995, č. 2, s. 53 – 98.

20) „Na mne již od nějakých desíti, dvanácti let přicházejí všelici pánové podnikatelé, ředitelé, režiséři, aranžéři (a jak jinak ještě se jmenovali) filmů, abych jim zadal právo nebo práva k zfilmování. Nejvíce a nejnaléhavěji se ucházeli o Kondelíka. Těch bylo asi dvacet, ba myslím více [...] S díky jsem žádosti odmítl, odpovídaje zpravidla, že je mně ze všeho nejmilejší kniha a čtenář a že netoužím po filmování. Neměl jsem ani důvěry, že by se film zdařil. Viděl jsem snad dva nebo tři české filmy (mezi nimi ‚Sivookého démona‘) a zdálo se mi, že to umění je u nás pořád ještě v plenkách. Pokud se týkalo Kondelíka, měl jsem dokonce obavu o diskretní předvedení té sokolské kapitoly – velmi jsem se obával, aby tu



Vdávky Nanynky Kulichovy (Vladimír Slavínský, 1935)

Foto archiv

Nakonec se Herrmann uvolil poskytnout autorská práva alespoň na své *Vdávky Nanynky Kulichovy* (Chicago-Film 1925, režie Miroslav J. Krňanský), byť i v tomto případě získání jeho souhlasu stálo filmaře nemalé úsilí.²¹⁾ A teprve v roce 1926 mohl být konečně natočen také první díl Kondelíka (*Otec Kondelík a ženich Vejvara*, Elekta Journal, režie Karel Anton), za nímž, podnícen mimořádným úspěchem, následoval díl druhý (*Tchán Kondelík a zeť Vejvara*, Elekta Journal 1929, režie Svatopluk Innemann).

život sokolský nebyl nějak zprofanován, a toho jsem jako starý Sokol nemohl dopustit. [...] Konečně asi před třemi lety nabývalo jednání žadatelů určitější formy a taky se objevila již určitá osoba jako finančník podniku – to byla paní Vacková z Chicaga, která mi předložila smlouvu na 10 000 Kč za právo na Kondelíka. Málem bych to byl přijal, ale tu se vyskytla obava dvou překladatelů „Kondelíka“ do angličtiny (pro Ameriku), kteří právě tehda překlad dokončili, že by film – kdyby se nepodařil – mohl jejich práci zničit.“ Ignát Herrmann K. V. Raisovi 31. 8. 1925. Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), fond K. V. Rais.

- 21) Potvrzuje to jak citovaný dopis Herrmanna Raisovi, tak nezávisle na tom vzpomínka režiséra Krňanského, citovaná ve stati Jana W e n i g a, *Ignát Herrmann a film*. „Film a doba“ 1954, s. 719 – 725). Z obou pramenů je zřejmé, že hlavní roli sehrála přímluva herce Adolfa Krössinga, neboť Herrmann se domníval, že má v chystaném filmu příslibenou roli.

Herrmann si nakonec na svůj pravidelný kontakt s filmaři zvykl. Jako prakticky založený muž, dbalý popularity svého díla, pochopil, že film je klíčovým médiem nové doby. V žádném případě však nehodlal ponechat realizaci svých námětů cele v rukou filmařů a vymíňoval si právo supervize v řadě oblastí. Především dbal o jazykovou stránku chystaných filmů. Podle vzpomínky Krňanského „četl titulky a upravoval jako pečlivý češtinář jejich sloh a mluvu“²²⁾ a totéž doporučoval i příteli Raisovi²³⁾. Mimoto dbal i o zachování dobové atmosféry příběhů, radil v otázce kostýmování a vyslovoval se i k hereckému obsazení, jež mělo odpovídat ustálené čtenářské představě o jednotlivých typech.²⁴⁾

Souběžně s úsilím o získání autorských práv na nejoblíbenější Herrmannovy knihy probíhala i jednání filmařů s Popelkou Biliánovou. Filmaři měli pochopitelně zájem o román *Do panského stavu*, nicméně i zde se vyskytly problémy, které zfilmování autorčina nejznámějšího románu oddálily.²⁵⁾ Po dvou epochách snímku *Do panského stavu* (*Do panského stavu /Matka Kráčmerka I/*, Karel Špelina 1925, režie Karel Anton; *V panském stavu /Matka Kráčmerka II/*, Václav Bayer 1927, režie Václav Kubásek) vznikl ještě jeden film podle literární předlohy Popelky Biliánové: *Paní Katynka z Vaječného trhu* (Elekta Journal 1927, režie Václav Kubásek).

Není pochyb o tom, že film popularitu obou zmíněných spisovatelů ještě posílil. Na druhou stranu však pro ně znamenal řadu komplikací – vstoupili totiž do neznámého prostředí. Praktik Herrmann, proslulý svou zběhlostí v problematice autorských smluv a jiných náležitostí v oblasti literární, dozal v dopise Raisovi, že není s to vyznat se ve zvláštních producentských propletech tehdejšího českého filmu.²⁶⁾ Spisovatelé se nadto cítili finančně podhodnoceni. Herrmann, jenž za zfilmování *Vdavek Nanyňky Kulichovy* obdržel pouhých 5 000 Kč (stejný honorář prý dostal od filmařů i Alois Jirásek, Herrmann však Raisovi radil, aby za filmová práva k Zapadlým vlastencům požadoval až 20 000 Kč), označil filmové podnikání za „nový druh plantážnictví“ a zapřísahal se, že už nesvolí k tomu, aby jeho knihy „byly předmětem takového cikánského koňarského handlu“. Popelka Biliánová se pak soudila s Karlem Špelinou o smlouvenou částku, kterou jí producent odmítal vyplatit s poukazem na vysoké výrobní náklady filmu.²⁷⁾

22) J. W e n i g, c. d., s. 725.

23) „Taky si vyhraď schválení libreta (scénáře) i průvodních titulů, eventuální korekturu scén, které by Ti nevyhovovaly.“ Ignát Herrmann K. V. Raisovi 31. 8. 1925. LA PNP, fond K. V. Rais.

24) Srov. W. H l a v a, *Jak Ignát Herrmann puncoval Vejvaru*. „Telegraf“ 12, 20. 9. 1940, č. 220, s. 5.

25) Jak vyplývá z korespondence, uložené v pozůstalosti P. Biliánové v LA PNP, film *Do panského stavu* se měl točit už v roce 1922, ale nejmenovaná představitelka titulní role nečekaně úlohu matky Kráčmerky odřekla. Tehdejší majitel autorských práv na zfilmování románu Václav Binovec se jich ovšem vzdal (zřejmě i z finančních důvodů) až 27. 5. 1925. Námět se uvolnil pro Karla Špelinu, který film natočil ještě do konce téhož roku (prem. 25. 12. 1925).

26) „Hlavně se zeptej těch pánů, za koho vyjednávají a mají-li plnou moc. Nebo oni sami peněz nemají. Jsou pouhými prostředníky. [...] Já jsem arci žádné zvláštní smlouvy neměl, toliko nabídku od p. Kleinera, a peníze mi pak poslal p. ředitel Špelina, s nímž jsem o tom dříve ani slovem nejednal. Jak vidíš, hlavních činitelů člověk vůbec nepozná.“ Ignát Herrmann K. V. Raisovi 31. 8. 1925. LA PNP, fond K. V. Rais.

27) Honorář Biliánové byl ovšem vyšší než Herrmannův: Špelina jí zaplatil zálohu 3 500 Kč, přičemž dalších 10 000 vysoudila jako podíl ze zisku z promítání filmu. Viz korespondence v pozůstalosti P. Biliánové, LA PNP.

Se Špelinou se ostatně v téže době soudil i Vilém Neubauer, nespokojený s finančním vyrovnáním za svou *Sextánku*. „Chci tímto procesem objasnit veřejnosti poměry v českém filmu, kdy autor díla bývá pátým kolem u vozu,“ vysvětloval své pohnutky Popelce Biliánové.²⁸⁾

Všechny úspěšné tituly podle Herrmanna a Biliánové, natočené v němém éře, byly s výjimkou *Paní Katynky z Vaječného trhu* natočeny během třicátých let znovu²⁹⁾, často s týmiž režiséry a herci, někdy dokonce i s využitím těchže exteriérů (např. jisté branické zahradnictví, figurující v obou verzích *Matky Kráčmerky*).³⁰⁾

Návaznost na populární knihy však automaticky neznamenala snadnou cestu k úspěchu. To, co tvořilo hlavní čtenářský půvab žánrových idyl, vesměs protiřečilo podstatě filmovosti. Romány Herrmanna a Biliánové byly založeny na pokojném plynutí všednosti, na zachycování běžných úkonů spojených s jídlem, vstáváním, či spánkem (např. matka Kráčmerka v románu často sedí na kuchyňském uhláku a pije svou zamilovanou kávu, otec Kondelík se holí, strojí, či po obědě uléhá na pohovku). Tyto výseky každodennosti měly pro čtenáře zdůvěřňující kouzlo, pro film však byly těžko použitelné.

Idylické rodinné kroniky byly plny řeči postav. Zejména ženské figury (Kráčmerka, Kuliška, paní Kondelíková) v nich obšírně komentovaly ty nejbanálnější situace (např. trápení se špatně táhnoucími kamny), či vedly rozsáhlé tirády ke svým mužským protějškům. Také toto „klábosení o ničem“ spoluutvářelo čtenářský půvab herrmannovské idyly, v němém filmu však způsobovalo neúnosné zbytnování titulků a „obecenstvo se smálo více vtipům titulků než vtipům na fotografii“³¹⁾. Svou nedramatičností však bylo problematické i pro film zvukový.

Tu ostatně postrádalo vypravování jako celek. Nejlépe byl na tom Kondelík, koncipovaný přece jenom původně jako série humoristických obrázků, založených na situační komice. Není proto divu, že filmová zpracování těžila především z první půle knihy, líčící různé výletní nehody, přičemž druhé (časově mladší) dějové pásmo – budování Pepiččina domova – maximálně zestručnila jako filmově zcela nezajímavé, a využila z něho jen divácky atraktivní motiv nesmělého namlouvání a okázalé svatby.

Vdavky Nanynky Kulichovy a román *Do panského stavu* však už na situačním humoru založeny nebyly. Filmaři sem museli dějové akce dodat zvenčí; pomáhali si, jak uměli, přičemž jejich úpravy mířily často proti duchu zmíněného žánru. Typickým příkladem je Slavínského zvuková *Matka Kráčmerka*. Základní nápad Biliánové – konfrontace prosté ženy z venkova se zvyklostmi „panského stavu“ – Slavínský vůbec nepoužil a učinil ústředním dějovým motivem napětí kolem zakoupeného losu a nervózní očekávání výhry. (Biliánová naproti tomu uvedený motiv vysloveně odbyla; sloužil jí totiž jen jako ryze vnějšková situace k navození ústředního tématu – přechodu do „panského stavu“).

28) Viz Vilém Neubauer Popelce Biliánové 24. 11. 1927. LA PNP, fond Popelka Biliánová.

29) První byla tentokrát *Matka Kráčmerka* (Osvald Kosek, Julius Schmitt 1934, r. Vladimír Slavínský), za ní následovaly *Vdavky Nanynky Kulichovy* (Elekta 1935, r. Vladimír Slavínský) a poslední byl opět *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1937, r. Miroslav J. Krňanský). Druhý díl Kondelíka už tentokrát natočen nebyl.

30) Viz Vladimír Slavínský o svých začátcích a o „Matce Kráčmerce“. „Kinorevue“ 1, 1934 – 1935, s. 250 – 251.

31) Viz S c h z., *Otec Kondelík a ženich Vejvara*. „Lidové noviny“ 34, 6. 11. 1926, č. 559, s. 4.



Do panského stavu – Matka Kráčmerka I. (Karel Anton, 1925)

Foto archiv

Druhou část filmu vyplnil problémy se zakoupeným palácem, v němž se Kráčmerovi mají starat o památní Mozartův pokoj, a obtížemi se zdegenerovaným šlechtickým nápadníkem. Tím se ovšem film dostal zcela mimo rodinnou idylu, jíž nejlépe svědčilo středostavovské prostředí, přiměřeně blahobytné, avšak nikoli vznešené.

Rovněž příběhy lásky jsou v obou Slavínského adaptacích – *Matce Kráčmerce* i *Vdavkách Nanyňky Kulichovy* – pojaty vzhledem k výchozímu literárnímu žánru značně nestylově; ne jako naivní starosvětské namlouvání, nýbrž jako milostný vztah ze soudobých společenských filmů, jež byly doménou režiséra Slavínského. Jistě k tomu vedlo i herecké obsazení, neboť Hana Vítová (Nanyňka i Betyňka), Rolf Wanka (doktor Zdeborský) a Vladimír Borský (učitel Novák) patřili ve třicátých letech k nejvýraznějším protagonistům zamilovaných romancí ze současnosti. Naproti tomu v Krňanského *Kondelíkovi* je milostný příběh pojat daleko autentičtěji, jistě i proto, že režisér pečlivě dodržel dobovou atmosféru.

O absenci stylového cítění ostatně svědčí i sociálně kritické ladění úvodu *Matky Kráčmerky*: doplňkový milenecký pár Kráčmerčiných příbuzných (jejichž pohnutý milostný příběh posloužil Slavínskému k dějovému zahuštění filmu) tu pronáší ostrou kritiku rostoucí nezaměstnanosti a emotivně vyjadřuje svou beznaděj z budoucnosti. Aktuální motiv ekonomické krize nepochybně oslovil řadového návštěvníka kin, nicméně v žánrově



Matka Kráčmerka (Vladimír Slavínský, 1934)

Foto archiv

idyle, odehrávající se vždy v jakémsi společenském bezčasí, neměl co pohledávat, neboť do ní vnášel nadosobní sociální problémy, jen těžko řešitelné láskyplnou rodinnou soudržností.

Přirozený důraz filmařů na dějovou akci měl ovšem ještě jeden důsledek: filmové adaptace herrmannovských idyl jsou díky tomu daleko méně než jejich literární předlohy uzavřeny do interiéru domácnosti. Postavy tu nevystupují jen ve svých rodinných rolích, ale více se pohybují v širším společenském prostředí. Nejpatrnější je to u Krňanského *Kondelíka*, kde je titulní postava hned v úvodní scéně zachycena ne v kruhu rodiny, ale uprostřed svých dělníků (žádnou obdobnou scénu u Herrmanna nenajdeme, tam je Kondelík důsledně zachycen ve chvílích oddechu, snad v souvislosti s původní koncepcí „nedělního“ seriálu).

Potřeba větší dějové hustoty vedla k tomu, že osudy ústřední rodiny byly ve filmových adaptacích daleko více provázány s aktivitou dalších postav. Ty bez rozpaků vpadaly do jejich rodinného závětří a rušily jeho bezpečnou ohraničenost (např. problémy s lovkyní ženichů paní Mukšnáblovou, jež tvoří v Herrmannově románu pouhou epizodu, se v Krňanského *Kondelíkovi* táhnou celým filmem). Útulné rodinné hnízdo tedy přestává hrát ve filmových adaptacích úlohu centrálního bodu, jakou mělo v literárních předlohách. Obraz jeho budování ustupuje (v *Kondelíkovi* stejně jako v *Kráčmerce*) díky své

nefilmovosti do pozadí, ze stejného důvodu se postavy také daleko méně než v knižním vypravování setkávají u společného jídla, aby tu řešily své denní problémy (v tomto ohledu dodržuje ráz literární předlohy nejvíce Slavínského *Matka Kráčmerka*, avšak pouze v první části filmu, kde se většina scén odehrává u stolu a v ložnici – tedy ve dvou centrálních prostorech hermannovské idyly). Citelně je oslaben také další důležitý motiv idylické kroniky: důraz na „velkou rodinu“, láskyplnou pospolitost lidí navzájem si blízkých. Z filmového Kondelíka i Kráčmerky vypadly všechny figurky jejich příbuzných a přátel, neboť filmové adaptace pochopitelně upřednostnily postavy schopné být potenciálními nositeli dějového vzruchu (proto nad tetičkou Urbanovou, pro Herrmanna důležitou, avšak absolutně nedramatickou, to v Krňanského *Kondelíkovi* jednoznačně vyhrává „problémová“ paní Mukšnáblová, z níž se tak stává jedna z hlavních postav filmu).

A ještě jeden problém poznamenal podobu filmové „kondelíkovštiny“. Filmaři totiž nedokázali udržet rovnováhu na hranici humoru a dojetí, jako to dovedl zkušený prozaik Herrmann, a jak to kupodivu instinktivně dokázala i daleko prostší Biliánová. Nelze zapomenout, že literatura (i ta „jenom“ zábavná) měla za sebou zázemí daleko hlubší a širší zkušenosti než soudobý film. Zejména Slavínského adaptace měly sklon k předimenzování obou výrazových poloh. Humornost tu byla posilována „třeskutými“ vtipy (jako příklad může posloužit kabaretní výstup Járy Kohouta ve *Vdavkách Nanynky Kulichovy*, vymykající se svou drastickou komikou z uměřeného světa hermannovské idyly) a citovost zase kumulováním dojemných motivů (i proto byl zřejmě v *Matce Kráčmerce* rozveden příběh těhotné Kráčmerčiny neteře, jíž dobrosrdečná teta pomůže ze zoufalé situace). O Slavínského nedůvěře vůči intenzitě užívaných prostředků výmluvně svědčí závěr *Vdavek Nanynky Kulichovy*. Pateronásobný happy end byl sice potenciálně obsažen už v Herrmannově románu, nicméně tam byl pouze opatrně naznačen jako jedna z možností rozuzlení. Slavínský však tuto možnost rezolutně změnil v nutnost a uzavřel vyprávění o Nanynčině svatbě postupnými záběry na pět objímajících a líbajících se mileneckých párů. Divák, vyžadující tehdy polibek milenců jako „povinný“ konec každého filmu, byl tentokrát uspokojen více než vrchovatě.³²⁾

Filmová podoba úsměvných rodinných idyl tedy zdaleka nebyla totožná s její podobou literární. Řadou rysů se z jejího žánrového předurčení vymykala, dospívajíc tak k typické heterogenosti meziválečného filmu. A tam, kde původní žánrové rysy dodržovala, nanášela je v tlustých vrstvách, jako by nedůvěřovala jejich čitelnosti. Není tedy divu, že se filmové adaptace hermannovských idyl od počátku stávaly podnětem ke znovuoživení diskusí o „kondelíkovštině“.

Kondelíkovština ve filmu

I když filmaře spory o národní povahu nijak neznepokojovaly, přece jen filmové verze populárních rodinných kronik vstupovaly do prostoru, kde se tyto diskuse právě

32) „Venkovskému obecnstvu záleželo vždy na tom, aby film skončil polibkem. Bylo mu vyhověno tím, že scéna polibku v kterékoli části filmu byla zkrácena a dána na konci filmu ještě jednou.“ Viz Oldřich Bašus, *Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931 – 1946*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 2, s. 67.

odehrávaly a bezděčně k nim poskytovaly další materiál, většinou ještě vděčnější než byly literární předlohy.

Pro filmové časopisy, kromě Kinorevue, byl ovšem Herrmann neotřesitelnou literární autoritou – uznávaným Mistrem, „naším milovaným Herrmannem“ a jeho Kondelík „klenotem literární tvorby“.³³⁾ Herrmannovy rodinné kroniky přijímaly s porozuměním; nejčastěji přitom hovořily o „idylickém ovzduší“, „milé prostotě“, „bodrém a zdravém humoru“, „srdečném teple“ a „procítěnosti“. Obdobně, byť přitlumeněji, psaly o herrmannovských filmech také deníky tradiční hodnotové orientace (Národní listy, Národní politika, Venkov, Lidové listy), a to zejména ve dvacátých letech. Základní platformou pro diskuse o filmové kondelíkovštině se tedy staly liberální a levicové deníky (Právo lidu, Rudé právo, Haló noviny, Lidové noviny, Národní osvobození) a také literární časopisy, které si všímaly i filmu (Rozpravy Aventina, Magazín Družstevní práce).

Na rozdíl od někdejších literárních, a pozdějších filozoficko-sociologických sporů se úvahy podnícené vznikajícími filmy netýkaly jenom postavy Kondelíka, nýbrž směřovaly k celému žánru. V očích filmových recenzentů utvořily kompaktní celek především tři klíčové tituly – *Vdavky Nanynky Kulichovy*, *Otec Kondelík a ženich Vejvara I.*, *Do panského stavu (Matka Kráčmerka I.)* – a obvykle ani nevnímali, že jde o díla dvou různých autorů. Jan Kučera coby recenzent Českého slova viděl v roce 1934 v uvedené řadě dokonce „jedinou souvislou tradici českého filmu, již můžeme souhrnně nazvat linií Kondelíků“.³⁴⁾ Nezanedbatelnou roli tu jistě hrál fakt, že zmíněné snímky byly často realizovány týmiž režiséry (Karel Anton, Vladimír Slavínský, Miroslav J. Krňanský), a co je ještě důležitější, že v nich hráli tíž herci (zejména Theodor Pištěk a Antonie Nedošinská). Tím se postupně vytvořila standardní vizuální podoba uvedeného žánru. O síle těchto standardizujících mechanismů svědčí následující příklad: V roce 1935 vycházel v Hvězdě „humoristický román z periferie“ *Kariéra matky Lízalky* z pera Karla Andrese, v mnohém připomínající *Vdavky Nanynky Kulichovy*, a svým názvem jednoznačně asociující další titul výše zmíněného žánrového celku – populární matku Kráčmerku, jejíž zvuková filmová verze rok předtím slavila velký úspěch. Každé pokračování románu zdobila v záhlaví fotografie Antonie Nedošinské v masce „ženy z lidu“, jež měla zřejmě čtenářům pomoci zkonkretizovat představu o hlavní postavě, či dokonce předurčit případné filmové obsazení. Konvence fungovala skutečně bezchybně: dva roky poté byl skutečně natočen stejnojmenný film s Nedošinskou a Pištěkem v hlavních rolích.

Dominantní postavení žánrové idyly v českém filmu bylo vesměs považováno za jev specificky český. Poukazovalo se na to, že na rozdíl od Ameriky u nás vůbec nezdolaly akční žánry a dynamické grotesky. „Česká národní psycha se nejlépe projevila v úspěchu Kondelíků, Pantátů Bezoušků a sentimentálních románů,“ napsal autor článku *Film jako výraz národní psychy*.³⁵⁾ Podobně recenzent Národního osvobození konstatoval, že zatímco „idealizovaní šlechtí šlechtici, sympatičtí hochštapleři a štěstěnou

33) Viz např. Quido F. Kujař, *Dva velké úspěchy české filmové výroby*. „Český filmový zpravodaj“ 6, 1926, č. 44, s. 2.

34) J. K. [Jan Kučera], *Kračmerka po dvaceti letech*. „České slovo“ 26, 10. 11. 1934, č. 262, s. 6.

35) ng-, *Film jako výraz národní psychy*. „Lidové noviny“ 36, 7. 12. 1928, č. 621, s. 13.

pronásledovaní selfmademani jsou mezinárodními hrdiny malých lidí všech kontinentů“, u nás na jejich místo nastupují „zahradníci Kráčmerové, hokynářky a všechny ostatní dobré mámy paní Antonie Nedošinské a domovníci Kulichové“.³⁶⁾

Reakce na tato zjištění byly ovšem protichůdné. Filmové časopisy v této orientaci českého filmu spatřovaly (hlavně ve dvacátých letech) nanejvýše žádoucí trend, takřka národní specifikum. „Jest to prosté, ale neobyčejně milé, takové počestné, bodré a hlavně naše,“ zhodnotil časopis Hollywood Innemannova *Tchána Kondelíka*.³⁷⁾ A také recenzent Lidových listů si pochvaloval „pravé české ovzduší“ zmíněného filmu, nastoluje přitom provokativní otázku: „Není to lepší, než pachtění se za ‚společenskými‘ filmy, stejně internacionálními jako banálními?“³⁸⁾

Naproti tomu Otakar Štorch-Marien a řada jiných viděli (podobně jako Hilar či Šalda) v typicky české zálibě v idylickém závětrí rys povýtce neblahý a odmítali se smířit s myšlenkou, že by nás „charakterizovalo drobné buržoazní prostředí, familiérnost a nenáročnost“.³⁹⁾ Zejména filmové kruhy si pak uvědomovaly i ryze praktické dopady této specifčnosti, znemožňující vyvézt naše žánrové idyly do zahraničí. Quido E. Kujal se v této souvislosti ovšem podívoval, proč režisér Anton neoblékl Kondelíka a Vejvaru raději do „národnostně neutrální“ ostroštrelecké uniformy, „čímž otevřel by filmu cestu do sta německých kin v naší republice, jimž sokolský kroj jistě nebude po chuti“, a poněkud naivně se domníval, že by s tím Herrmann „se zřetelem k nákladu na film a potřebě co nejširší exploatace“ souhlasil.⁴⁰⁾

Žánr zosobňovaný romány Ignáta Herrmanna a Popelky Biliánové – a ještě daleko spíše filmy podle nich natočenými – začal také postupně ve filmové publicistice dostávat své specifické pojmenování „kondelíkovština“, které se v literárních ani filozoficko-sociologických sporech o Kondelíka do té doby v podstatě neobjevovalo. Poprvé jej patrně užil Vítězslav Nezval roku 1925 (tedy právě v době hilarovsko-peroutkovského sporu) v recenzi němé verze *Vdavek Nanynky Kulichovy*. Kondelíkovština je tu synonymem maloměstšáctví, banality, „ochočeného a spořádaného patolízalství“ a „unylosti“.⁴¹⁾ Fakt, že šlo právě o příslušníka umělecké avantgardy, není patrně náhodný. Vždyť u samotného zrodu sporů o Kondelíka stáli kdysi rovněž modernističtí literáti, které odpuzovala nehybná spořádanost biedermeierovské idyly.

Termín kondelíkovština se ve filmových recenzích začal soustavněji objevovat až ve druhé polovině třicátých let, a sice jako označení jevu, který už trvá hezkou řádku let.⁴²⁾

36) Jaroslav Brož, *Duch českého maloměstšáctví*. „Národní osvobození“ 12, 29. 12. 1935, č. 304, s. 6.

37) *Tchán Kondelík a zeť Vejvara*. „Hollywood“ 3, 1929, č. 10, s. 10.

38) VK., *Tchán Kondelík a zeť Vejvara*. „Lidové listy“ 8, 4. 9. 1929, č. 203, s. 6.

39) O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Tchán Kondelík a zeť Vejvara*. „Rozpravy Aventina“ 5, 1929 – 1930, č. 1, s. 10.

40) Q. E. Kujal, c. d.

41) Vítězslav Nezval, *Kondelíkovština ve filmu*. „Rudé právo“ 6, 17. 6. 1925, č. 141, s. 7.

42) „...titul tohoto filmu to byl, jenž obohatil kdysi české filmové názvosloví o známý termín kondelíkovština, kterým byla charakterizována ta část, ve skutečnosti většina české filmové produkce, jež se pohybovala v oněch myšlenkově a umělecky nížinových polohách, které jsou produktem šosácké omezenosti a maloduchosti.“ Viz -sl- [Jiří Sílka], *Návrat otce Kondelíka*. „Národní práce“ 2, 31. 5. 1940, č. 145, s. 8.

Postupně se také rozsah tohoto označení rozšířil: už neplatilo pouze pro „idylické eposy“ Herrmanna a Biliánové, nýbrž pro jakoukoli produkci, vyznačující se obdobnými rysy.⁴³⁾ Obsah pojmu kondelíkovština byl přitom poměrně stabilní a s časem se nijak zvlášť neměnil: banalita, nenáročnost, povrchnost, selankovitost, krotkost, myšlenková pohodlnost, planá sentimentalita. Synonymum maloměšťáckého kýče, „sladká kašička pro naivní filmové publikum“, „trapně povrchní idylka“. Jen výjimečně se objevovaly názory, zaujímající vůči „kondelíkovštině“ smířlivější postoj a nepramenící přitom z myšlenkového tradicionalismu. Právě Štorch-Marien se poněkud překvapivě přiznal ke své slabosti pro herrmannovskou idylu: „Bylo by třeba býti buďto snobem nebo procem, abychom nepřiznali Ignátu Herrmannovi, že intimita jeho příběhů ze života malých a menších lidí nepřipravila i těm, kteří jsou vyznavači lartpourlartismu a jiných ismů, ve chvílích únavy mnohou milou chvílí.“⁴⁴⁾ Před nemístným estétstvím a okázalým pohrdáním city širokých vrstev varoval také recenzent Filmové politiky: „Vzdychnutí estétů nad pivním klimatem, nad přízemností – to by mohl býti omyl. Takové svatby jako u Kulichů, to jsou životní události, vytoužené tisíci drobných lidí. Někřme rameny, máme-li ‚drobný lid‘, smějící se s upřímností, nezatíženou neprobatelnými komplexy.“⁴⁵⁾ Obdobně tolerantní, ale nikoli nekritické posouzení filmů bylo ovšem v názorově polarizovaném klimatu kondelíkovských diskusí výjimkou.

Společně s výrazem kondelíkovština se v některých recenzích výjimečně objevují ještě novotvary jiné, významově obdobné: „kráčmerkiáda“, „herrmannovština“ a „slavínskiáda“ (ten se však více užíval ve spojení se Slavínského společenskými komedii než s jeho adaptacemi žánrových idyl).

Je zřejmé, že všechny uvedené charakteristiky, pojící se k pojmu kondelíkovština, nevyrůstaly ani tak z bezpředsudečné četby původních Herrmannových textů, jako spíše z tónu polemik, které se nad nimi za ta léta navršily, a z argumentů, s nimiž se pracovalo a které se časem staly obvyklou výzbrojí každé diskuse o kondelíkovštině. Například často zdůrazňovaná „pivní“ podstata kondelíkovského životního názoru vycházela daleko více z někdejšího odsudku moderny než z poznání, jakou roli skutečně hraje pití piva v samotném Herrmannově románu a zda nějak podstatně spoluurčuje životní styl jeho postav (nezapomeňme, že Kondelík chodí rovněž pravidelně na víno).

Nezanedbatelnou roli při formování pojmu kondelíkovština jistě sehrála i podoba většiny filmových adaptací. To, co se na papíře a v brilantním Herrmannově zpracování mohlo jevit jako příjemná a kultivovaná relaxace, nabývalo v konvenční vizualizované podobě nevábnou příchutí kýče.

Ne každá adaptace Kondelíka však nutně musela obdržet nálepku kondelíkovštiny, jak ukázala Krňanského zvuková verze z roku 1937, která se setkala s takřka jednomyslnou pochvalnou reakcí. Kritika svorně připomínala, že Herrmannův Kondelík se kdysi

43) Např. v článku *Otci Kondelíkovi byl zakázán Barrandov* (J a r y, „Nová svoboda“ 13, 1936, č. 6, s. 72) se jako o „kondelíkovštině“ hovoří o Cikánově filmu *Komediantská princezna*, podobně Brousilova recenze filmu *Venoušek a Stázička*, natočeného podle předlohy literárního soupevníka P. Biliánové Josefa Skružného, je lakonicky nadepsána *Kondelíkovština* (AMB [A. M. Brousil], „Venkov“ 34, 8. 4. 1939, s. 6).

44) O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Nové české filmy*. „Rozpravy Aventina“ 2, 1926 – 1927, s. 142.

45) -zm-, *Vdávky Nanynky Kulichovy*. „Filmová politika“ 3, 1936, č. 1, s. 2.

v počátcích českého filmu stal jeho neštěstím, neboť vyvolal epidemii kondelíkovštiny. Krňanský však podle nich ukázal, že se lze s „nebezpečným“ tématem vyrovnat také jinak – kultivovaně a vkusně. „Starý hřích českého filmu je napraven,“ konstatoval jeden ze spokojených recenzentů.⁴⁶⁾

Neobvyklou tolerantnost dobové kritiky způsobil zřejmě fakt, že Krňanský tentokrát šetřil se sentimentalitou, a kompenzoval ji lehce humorným odstupem, v němž recenzenti nalézali dokonce stopy ironie. Vždyť už moderna kdysi vyčítala Herrmannovi ani ne tak samu přízemnost zobrazeného životního způsobu, jako spíš absenci jakéhokoli kritického odstupu od něj. Také filmoví recenzenti dvacátých a třicátých let by byli snesli žánrové figurkaření českého filmu daleko snáz, kdyby bylo doprovázeno alespoň minimální satirickou intencí. „Film, který si vezme za námět tak typicky maloměstácké prostředí a jeho lidičky [...] musí pro nás být buď satirický nebo špatný,“ shrnul požadavek kritického odstupu Lubomír Linhart v recenzi němé verze *Kondelíka*.⁴⁷⁾ Podobně posuzovatel Slavínského *Matky Kráčmerky* v ní viděl především nevyužitou příležitost „k satirě nebo aspoň solidní karikatuře“, po níž „takový námět jako přenesení maloměstáka z prostředí periferního domku do paláce v centru města“ přímo volá.⁴⁸⁾ Krňanský požadovaný karikaturní odstup od zprofanovaného tématu alespoň lehce naznačil, a tím měl u kritiky vyhráno. Je přitom zajímavé, že sám Kondelík byl jedinou postavou tohoto filmu, jíž se režisérovy karikaturní sklony nedotkly (možná i díky Pištěkovu zažitému hereckému pojetí), ale kritika to buď nepostřehla, nebo jí to nevadilo.

Příznivé přijetí zvukového Kondelíka mělo zřejmě ještě jeden důvod. Na rozdíl od Slavínského, který staropražské kroniky přenášel zcela mechanicky a nestylově do současnosti, natočil Krňanský Kondelíka jako retro, působící především svou pečlivě vykreslenou dobovou atmosférou. Tím se ovšem aktuálnost předvedené „kondelíkovštiny“ podstatně oslabil. Jak jsme viděli, podobně četla Kondelíka také soudobá literární kritika, což ji vedlo ke smířlivosti vůči obrázku ze starých zašlých časů.

Poslední filmová adaptace herrmannovského námětu tedy poněkud otupila ostří léta trvajících diskusí o kondelíkovštině. Ostatně záhy už pro ně v české společnosti stejně nebylo místa. Schylovalo se k okupaci a v ní namísto teoretických sporů o české národní povaze docházelo k jejím praktickým „zkouškám ohněm“. Krňanského film z roku 1937 jako by znamenal konec příběhu Václava Kondelíka. Poválečná atmosféra kolektivistického budování rodinné idyle nepřála. Kondelík se stal synonymem zaniknuvšího měšťáckého soukromničení a Herrmann autorem hořkého Snědeného krámu a sociologizujících podskalských črt. Zdálo se, že problém kondelíkovštiny byl jednou provždy vyřešen.

Nicméně spor, jehož byl Kondelík kdysi ztělesněním, nezmizel. Permanentní boj socialistické kultury s „maloměstáckými přežitky“ signalizoval, že problém biedermeierovského závětrí je zřejmě věčný. Polistopadové poměry aktualizovaly dávný spor o populární kulturu. V atmosféře končícího tisíciletí, prudkých civilizačních proměn a chaosu kritérií může být kondelíkovská idyla vnímána (a to intenzivněji než po skončení první

46) -va-, *Otec Kondelík a ženich Vejvara*. „České slovo“ 30, 18. 1. 1938, č. 14, s. 6.

47) Lht. [Lubomír Linhart], *Filmy, které se hrají*. „Rudý večerník“ 10, 16. 11. 1929, č. 238, s. 5.

48) *Co nového ve filmu*. „Magazín Družstevní práce“ 2, 1934, č. 7, s. 219.

světové války) jako zdroj bezpečí – a tedy jako hodnota. Ukazují to některé úvahy z posledních let. Například Bohuslav Blažek na Herrmannovi oceňuje pojetí života jako těžko uchopitelného proudění všednodennosti, vzdorujícího všem ideologickým doktrínám.⁴⁹⁾ Josef Jedlička závidí Kondelíkovi jistotu, s níž obývá svůj malý svět.⁵⁰⁾ A Milan Exner obhajuje biedermeier jako směr neprávem opomíjený a má pro Herrmannovu idylu slova tak láskyplná, jaká snad na adresu Kondelíka v této zemi ještě nezazněla: „Hodnoty, které si vepsal do štítu biedermeier, nejsou jen hodnotami zakrslého měšťáctví. Kult domácnosti, domova a pracovitosti, snášenlivost, věrnost, přirozená radost z vlastnictví, to všechno jsou pozitivní hodnoty, o něž usiluje člověk ve všech dobách. Čteme-li, s jakou přímo živočišnou rozkoší se Vejvara a jeho Pepička oddávají své domácnosti, víme bezpečně, že jsme v Čechách a že otec Kondelík je naším předkem.“⁵¹⁾ Příběh Václava Kondelíka tedy nekončí, problém „kondelíkovštiny“ trvá a nám nezbyvá než opakovat onu tradiční otázku moderní české společnosti: Jací jsme? A jakou roli v tom všem vlastně hraje otec Kondelík?

doc. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (1958)

Vystudovala filosofickou 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. Knižně publikovala *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru* (Praha 1996).

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

Citované filmy:

Do panského stavu (Matka Kráčmerka I.) (Karel Anton, 1925), *Komediantská princezna* (Miroslav Cikán, 1936), *Matka Kráčmerka* (Vladimír Slavínský, 1934), *Otec Kondelík a ženich Vejvara I.* (Karel Anton, 1926), *Otec Kondelík a ženich Vejvara II.* (Karel Anton, 1926), *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Miroslav J. Krňanský, 1937), *Paní Katynka z Vaječného trhu* (Václav Kubásek, 1927), *Sextánka* (Josef Medeotti-Boháč, 1927), *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* (Svatopluk Innemann, 1929), *V panském stavu (Matka Kráčmerka II.)* (Václav Kubásek, 1927), *Vdavky Nanyňky Kulichovy* (Miroslav J. Krňanský, 1925), *Vdavky Nanyňky Kulichovy* (Vladimír Slavínský, 1935), *Venoušek a Stázička* (Svatopluk Innemann, 1922).

49) Bohuslav Blažek, *Čím se provinil Ignát Herrmann*. „Kritický sborník“ 15, 1995 – 1996, č. 1, s. 48 – 56. Redakce se ovšem od Blažkova názoru distancovala poukazem na to, že každý obhájce Herrmannova díla se musí nejprve vyrovnat s argumenty F. X. Šaldy, a jako protějšek k Blažkovu článku otiskla v témže čísle Šaldův kritický nekrolog za Herrmannem.

50) Josef Jedlička, *O maloměšťáctví aneb Otec Kondelík*. In: Týž: *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*. Praha 1992, s. 47 – 52.

51) Milan Exner, *Figurky a pábitelé*. „Estetika“ 32, 1995, č. 1, s. 33.

SUMMARY

KONDELÍK AND „KONDELÍKOVŠTINA“

Dagmar Mocná

The study concerns with the genesis and transformations of controversies over Kondelík, the character from a novel by the Czech writer Ignát Herrmann. Originally, Kondelík was only meant to be a funny character, but gradually he grew into one of the most significant and also the most questionable representatives of the so-called Czech type (together with such characters as Matěj Brouček by Svatopluk Čech or Josef Švejk by Jaroslav Hašek). Disputations over Kondelík and „kondelíkovština“ (ie the life-style symbolized by this character) form a noteworthy chapter in the history of the Czech cinema between the two world wars, because the considerable part of these discussions was concerned with film adaptations of Kondelík and similar novels.

The first chapter concerns with the genesis of Herrmann's novel, which involuntarily enkindled discussions on the typically Czech tendency to earthiness and parochialism. The author reminds that the final version of the novel has two layers: the original humorous layer penetrates the later (and quantitatively prevailing) idyllic and idyllicized one. The author shows that also Herrmann's readers contributed to the genesis of the novel, they forced it out of Herrmann and, as a reward, they presented him with the main triumph of his career of a writer.

The second chapter is devoted to the first round of disputations, which arose after the first edition of Kondelík and its unusual success with the reading public. It focuses mainly on attitudes of modernist critics, who considered the life-style of Herrmann's characters absolutely unacceptable. The author analyses arguments of modernist critics, which in many aspects predetermined the main trends of subsequent polemics, and she explains the general context of that period.

The third chapter outlines the chief tendencies of philosophic, sociological and ideological discourses on „kondelíkovština“, which took part in the period between the two world wars. During these discourses, Kondelík gradually ceased to be a mere literary character, he left the borders of the novel and became a symbol of certain lifelong attitudes, which were subjected to criticism, which were politicized within the context of that period and which were seldom also defended (eg by Ferdinand Peroutka). On the other hand, for the literary critics between the two world wars (as the fourth chapter of the study demonstrates) Kondelík no longer presented an acute literary problem, since he was mostly perceived as a character from an extinct world, whose life-style Herrmann had documented in his novel. If there appeared any more fundamental reservations against Herrmann's (and Kondelík's) view of the world, they originated mostly with the former representatives of modernism, who had started these disputations at the end of the 19th century (eg attitudes of F. X. Šalda and Arne Novák).

The fifth chapter sets forth the historical background of the origin of the motion pictures filmed according to novels by Ignát Herrmann and his popular follower Popelka Biliánová, which constituted a compact genre of idyllic picture from the life of the common people in the film production of that period. The sixth chapter focuses on the critical acceptance of the mentioned films and, above all, it is devoted to the controversies over „kondelíkovština“ life-style, which were restored to life with the existence of these films. The author observes the genesis of the term „kondelíkovština“ and also the gradual transformations of its content and extent. The final part of the study is devoted to a contemplation on the renaissance of controversies over Kondelík and over the justification of the 19th century idyll after November 1989. These discourses signify that it still represents one of the key themes of the Czech society.

Translated by Gabriela M. Zemanová