

Články

DRAHÝ EXPERIMENT:
FILMOVÁ PRODANÁ NEVĚSTA

Helmut G. Asper

Rok 1932 byl pro Maxe Ophülsa rokem takřka nepřetržité práce. Sotva dokončil ZAMILOVANOU FIRMU a absolvoval premiérové turné po několika městech, pracoval už zároveň na svém příštím filmu – zvukové filmové opeře PRODANÁ NEVĚSTA podle Bedřicha Smetany –, který natáčel v Mnichově od počátku května do konce června.

Šlo o produkci mnichovské Reichsliga-Filmgesellschaft, plánovanou od samého počátku jako prestižní a velmi nákladný umělecký film, takže mladý režisér měl do značné míry volnou ruku. Už delší dobu probíhala živá diskuse o filmování oper, proto se Ophüls postavil proti natočení divadelní inscenace a vsadil na radikální, specificky filmovou exteriérovou režii, snad pod vlivem Roberta Wieneho a jeho němé filmové adaptace RŮŽOVÉHO KAVALÍRA (1925), v níž Wiene zpracoval operní předlohu Richarda Strausse podle podobných principů. PRODANÁ NEVĚSTA se natáčela v mnichovských ateliérech v Geiseltasteig, kde byla podle plánů architekta Erwina Scharfa vystavěna celá česká vesnička s rozměrným tržištěm. O nákladném natáčení se psalo v tisku a předběžné zpravodajství bylo neobvykle podrobné. Berlínským filmovým recenzentům se za tímto účelem promítal krátký snímek z natáčení. Jelikož se bohužel nedochoval, jsme ohledně Ophülsovy režie odkázáni na zprávy z tisku:

„Pro natáčení zvukového filmu *Prodaná nevěsta* podle slavné Smetanovy opery, který právě v Geiseltasteig režíruje Max Ophüls pro Reichsligu, byla pod širým nebem postavena pod vedením Erwina Scharfa exteriérová dekorace tak velká a impozantní, jakou jsme tady (i jinde) viděli málokdy i při velkých výpravných filmech minulosti. Tržiště této vesničky měří na všechny strany dobrých sto metrů a je vystavěno s úžasnou přesností až do nejmenšího detailu. Jsou tu selské dvory s velkými vstupními branami, obligátní hospoda U modré husy, radnice v typickém úředním c. a k. stylu. Kovárna, smetiště, další selské dvory, panský dvůr, který se svou robustní zdí viditelně distancuje od okolí – zkrátka: ten, kdo jedinkrát vkročil do někdejší ‚korunní země české‘, ví na první pohled, kam zde diváka filmová iluze povede. Ale k představě ‚Čech‘ je toho zapotřebí více. Patří k ní především rušný shon pestrého lidové společenství a atmosféra (v každém smyslu toho slova) selského života, patří k ní hudba, radost k životu, hry a tanec – a na nic z toho také filmaři, pracující pod vedením produkčního Karla Rittera, nezapomněli. Na náměstí je umístěna pouť, jak se patří. Kolotoč. Kolo štěstěny,

cukrářský stánek. Střelnice. Fotografování na počkání, bitevní panorama a dokonce cirkus. Potěšitelnou předností tohoto „uměleckého institutu“ bude jeho ředitel Karl Valentin¹⁾ a paní ředitelová Liesl Karlstadtová. Oslí spřežení jezdí s lozozem davem sedláků v pestrých krojích, pánů, cikánů, rozzářených děvčat ve vysokých červených galoších (bohužel skrývajících krásné štíhlé nožky!). Prasata kvičí, místní policista důstojně promenuje sem a tam, opeřené ptactvo všeho druhu vylekaně odlétá před svižně příjíždějícím vozem. Až k tomu přijde i Smetanova hudba s její slovanskou citovou melodikou (Theo Mackeben ji ponechá takřka nezměněnou, a podstoupí tak spolu s Ophülem experiment první stoprocentní zvukové filmové opery – jež má být přesto především filmem!), bylo by už s podivem, kdyby se tu na plátně neukázal kus českého venkovského lidového života, jaký žádné divadlo a žádné jiné umění nemůže plnohodnotně předvést v této věrnosti prostředí a intenzitě nálady. A je-li velká výprava ve filmu ne samoučelem, ale – jako zde – prostředkem k posílení duchovně-umělecké atmosféry a působnosti, pak je oprávněná a chvalitebná, nehledě na to, kolik stála. V současnosti aktuální požadavek úspornosti má i ve filmové produkci smysl jen tehdy, když se nespoří bezhlavě, nýbrž jen na správném místě.

Zajímavostí a dalším experimentem, na jehož výsledek jest nám hledět s napětím, je obsazení rolí. Mařenku a Jeníka hrají dva světoznámí operní interpreti, kteří mají tyto postavy na repertoáru i na jevištích: Jarmila Novotná a Domgraf-Fassbänder. Pro roli Kecala se ale žádný pěvec s filmovým talentem nenašel, a proto byla svěřena renomovanému herci mnichovského Staatsschauspielu Otto Wernickemu, rovněž už osvědčenému z filmu.²⁾ V menších rolích pak dvě z nejlepších sil jevištního souboru Otto Falckenberga: Therese Giehseová a Kurt Horwitz. A nakonec cikánka Esmeralda – to je ovšem podivuhodný případ. Neboť tato Esmeralda je – plavovláska! A už to také není cikánka, ale dcera cirkusového ředitele Valentina – s takovým otcem se asi moc nenasměje! Role tak mohla být svěřena Annemarii Sörensenové, jež jest šarmantní mladá Berlínanka, přicházející z divadla, ale pokoušející se již také o jevištní tanec. V Gerronově *Báječném nápadu* měla už první samostatnou filmovou úlohu, kterou, jak se proslýchá, dobře zvládla. Pánové z Reichsligy, kteří ji objevili a dělají jí nyní poprvé velkou reklamu, si právě od ní v tomto filmu slibují mnoho – ve zjevu i ve hře –, ale ne příliš, nemýlíme-li se.³⁾

Pro Reichsligu-Film a jejího ředitele, komerčního radu Scheera, byl film očividně prestižním projektem. Při množství dějišť a jednajících připadla důležitá role produkčnímu Karlu Ritterovi a jeho zásluhy při výrobě filmu velkoryse vzpomenu Ophüls ve svých *Pamětech*, vždyť Ritter byl už tehdy přesvědčeným národním socialistou a členem strany

- 1) Karl Valentin (1882 – 1948), největší německý filmový komik. Těžiště jeho komiky spočívalo, podobně jako u Vlasty Buriana, v nepřeložitelném slovním humoru (mnichovský dialekt), oblíbeném jak u širokých vrstev publika, tak u intelektuálů, např. Brechta. Liesl Karlstadtová byla Valentinovou celoživotní partnerkou (pozn. překl.).
- 2) Otto Wernicke vytvořil roli policejního komisaře Lohmanna v obou prvních zvukových filmech Fritze Langa: *VRAH MEZI NÁMI* a *ZÁVĚT DOKTORA MABUSE* (pozn. překl.).
- 3) „Licht Bild Bühne“ 27. 6. 1932.

a později vystoupil mezi nejdůležitější režiséry Třetí říše. Však mu také orgán nacistů Völkischer Beobachter přisoudil už v roce 1932 „hlavní díl na bezvýhradném zdaru celé věci“ (19. 8. 1932), zatímco židovský režisér a rovněž židovský scenárista nebyli zmíněni jediným slovem.

Obsazení ukazuje jasně Ophülsův vliv při produkci, angažmá Hermanna Knera jako Míchy a také mnichovských divadelních herců Therese Giehseové, Maxe Schrecka, Kurta Horwitze, Richarda Révyho a samozřejmě Otto Wernickeho jako Kecala prozrazuje ruku Ophülse, který měl tehdy jako hostující režisér smlouvu s mnichovskými Komorními divadly; kde však, pravděpodobně kvůli práci na filmu, nic neinscenoval.

Další nová filmová tvář, půvabná Annemarie Sörensenová jako cirkusová jezdka Esmeralda, přišla ke své roli rovněž přes Ophülse. Studovala herectví u Fritze Odemara a ten jí Ophülsovi doporučil. Annemarie Sörensenová se pro svou roli naučila voltýžování a cirkusové jízdě u tehdy velmi známého bývalého artisty Rafflese Billa a byla trochu zklamaná, když nakonec musely být plánované jezdecké kousky škrtnuty a ona své nově nabyté umění vůbec nemohla předvést.

Z jeviště a z plátna známé operní hvězdy, Willy Domgraf-Fassbänder (Ophüls ho znal z cášského Městského divadla, kde byli oba v roce 1921 angažováni) a vynikající Jarmila Novotná, byly obsazeny do hlavních rolí Jeníka a Mařenky, prominentní – a hlavně originální – bylo i další obsazení: Karl Valentin a Liesl Karlstadtová hráli manželskou dvojici ředitelů cirkusu a do všech rolí s výjimkou milostné dvojice byli angažováni místo pěvců herci. Bylo to záměrné a Ophüls už tím dal najevo, že neusiluje o *zfilmování* opery, nýbrž o *operní zvukový film* (*Operntonfilm*) vytvořený, jak posléze stálo v úvodních titulcích, „volně podle Smetany“. Ophüls a jeho přítel Curt Alexander, autor scénáře, měli k dispozici špičkové umělce výmarského divadla a kinematografie: skladatele Theo Mackebena a libretistu Roberta Vambéryho, kteří operu hudebně a textově přepracovali. A to tak důkladně, že – bez ohledu na všechna jejich opačná tvrzení – byla sotva k poznání.

Ophülsovu experimentátorskou posedlost podnítil tento film na maximum a s mladickou bezstarostností, typickou už pro jeho nakládání s divadelní klasikou, změnil děj, text a postavy a z asi dvouapůlhodinové opery na divadle udělal film krátký necelých osmdesát minut a dokonale kratochvilný. Změnil dokonce ústřední zápletku, protože Jeník není ve filmu Míchovým ztraceným synem, který prodá nevěstu sám sobě, nýbrž postilionem, který se zamiluje do Mařenky, jež si má vzít Vaška; ale do Jeníka se zamiluje také na první pohled. Vašek ve filmu není jako v opeře koktavým hlupákem, na konci ztrapněným, ale Paul Kemp (jeho druhá role u Ophülse) ho s jemnou komikou představuje jako nesmělého milence Esmeraldy, zamilované rovněž do Jeníka, to vše v rozporu s operou. Jeník na oko prodá Mařenku dohazovači Kecalovi a peníze dá Vaškovi, který jimi zaplatí dluhy cirkusu a díky tomu si může vzít Esmeraldu a už nebude stát v cestě štěstí Mařenky a Jeníka. Složitá zápletku se rozmotá během cirkusového představení, Karlstadtová a Valentin slíbí starostovi, že výhradně prostřednictvím jejich umění se vše v dobré obrátí.

Ophüls zde nádherně předznamenává téma, které později s větší hloubkou znovu ztvárnil ve své rozhlasové adaptaci Goetheho *Novely*, ale už ve svém operním filmu viděl výraz „pravé Krásky a Dobrá“.

„Rozličné názory a stanoviska ve filmově odborných kruzích mne jako režiséra tohoto filmu vedou k vysvětlení mého postoje především co se volby látky týče.

Měl být učiněn pokus o pokud možno stoprocentní zvukovou filmovou operu. Pro tento syžet jsme se rozhodli, jelikož Smetanova hudba se svou rozmanitostí a pestrostí, proměnlivostí a dramatickou hutností nabízí k filmovému experimentu jako málokterá. Mezi dramatickými a komickými operami se málokdy najde tolik pohybu, málokdy je hudebnost tak málo „ariosní“ a málokdy byl dramatický děj vtělen do lehké hudby tak jako u Smetany.

K tomu přichází příběh, jednoduchý, lidový, se zvláštním půvabem prosté opravdovosti a v důsledku toho vynikající podnět pro populární film.

Národní svěbytnost a zemitost děje a hudby a čerstvá důraznost, spojená s prostou lyrikou lidové písně, přinesly této opeře světový úspěch. Protože umělecký film musí být postaven ze stejných prvků a zvukový film nezachrání z jeho krize žádná kritická lživost šlágrů a nepravdivé napětí magazínových historek, pokusili jsme se zde o znovuoživení produkce zfilmováním této opery. Masy diváků vyžadují nové hodnoty. Hlavní hodnotou je kvalita hudby. Uši diváků, otupělé stále stejnými rytmy šlágrové konfekce, potřebují zotavení.

Darovat jim ho chceme ze starých arsenálů minulosti, snad se tím uvolní cesta pro vážné produkce naší doby od dnešních skladatelů.

Národní český charakter *Prodané nevěsty* byl v hrubých rysech zachován. Rozšíření děje bylo samozřejmě nutné, aby syžet určený pro tři dějství na divadle byl rozvinut do různosti časů a míst a pohybových možností filmu, ale zápleтка nebyla v základech opuštěna. Také zacházení s hudbou byly uloženy hranice, jež měly plně zachovat Smetanovu architekturu. Takřka nedocházelo ke změnám v instrumentaci a hudba zůstala ve svém charakteru neporušena. Jedině jeden princip prolomil dosud platnou formu divadla a dokonce filmu: vplynutí hudby do rytmického filmového pohybu, fotografie, střihu, režie pohybů, dekorací a dialogů – všechno se podřizuje rytmickému běhu filmu, vše chce dosáhnout jen jednoho: zprostředkování hudebnosti.

Toto zprostředkování má též překročit národní hranice, jež by Smetanovo dílo omezily na jednu zemi, nýbrž má ho ve všech zemích darovat těm, kdo se těší z dobrého filmu, literatury a hudby. Scénář, partitura, pěvci, herci, kamera, režisér, producent, technici – všichni se semkli ke společné práci a k jednomu cíli: dopomoci právě Kráse a Dobru ke všeobecnému rozšíření i v kinematografii.“⁴⁾

Jestliže pointa zápletky působí ve filmu víc ploše než v opeře, zdařila se na druhé straně pěkná a přesvědčivá řešení, jako jsou kladná proměna Vaškova charakteru a transformace dvojice Esmeraldy a Vaška v mileneckou buffo-dvojici. Cirkus byl vůbec mnohem lépe svázán s vlastním dějem, do nějž Karl Valentin a Liesl Karlstadtová bezprostředně zasahují. Ani venkovská pouť nezůstává ve filmu dekorací, nýbrž je s láskou k detailu inscenovaným přirozeným dějištěm peripetií. Konečně byla opera prakticky zcela nově otextována a také nemnoho převzatých árií a duetů prošlo značnou textovou a hudební

4) Max O p h ü l s, *Die verkaufte Braut*. „Berliner Tageblatt“ 28. 8. 1932.

úpravou. To platí i pro part Jeníka psaný Smetanou pro tenor. S Domgrafem-Fassbänderem byl zvolen baryton, byť poměrně vysoký. Pro zpívající herce musel Mackeben partituru beztak zjednodušit, aby Otto Wernicke a Annemarie Sörensenová mohli pěvecká čísla zvládnout.

Smetanovu hudbu Mackeben dokonale promíchal, téměř nic nezůstalo na svém místě, a použil z ní pouhý zlomek, což poučení kritikové už tehdy zaznamenali: „Navzdory vší melodické věrnosti a zachování hudební substance musíme na divadelní originál zapomenout“, stálo v *Deutsche Filmzeitung* (19. 8. 1932) a právem bylo poukázáno na to, že Mackeben z opery vybral zejména čistě instrumentální místa, která mohl filmovému ději a jeho rytmu obratně přizpůsobit. Oproti tomu překomponoval pěvecké scény, například Kecalovo „Všechno je hotovo“, podle filmově dramatických požadavků a použil tento motiv i ve finále.

Z těchto příkladů je zřejmé, že filmová scéna, pohyb kamery, rytmus hry a postav měly v této filmové opeře absolutní přednost. Hudba se režii pružně přizpůsobila, další zvlášť zdařilé příklady jsou počáteční příjezd tří různých kočárů do českého městečka k motivům z předešlé, později sborové téma o prodeji nevěsty rozdělené do mnoha skupin, zatímco nevěsta se hnala městem snímaná kamerou jedoucí před ní. V této scéně opustí film na chvíli úsměvnou rovinu, Ophüls silně dramatizuje Mařenčino (neoprávněné) zoufalství a její zdánlivé vyvržení z pospolitosti a ohlašuje v této scéně své ústřední téma ženy coby oběti. Ve filmu byla příznačně škrtnuta role Mařenčiny matky, která ve Smetanově opeře jediná podporuje dceru v tom, aby odmítla Vaška, takže v Ophülsově filmové verzi stojí Mařenka tváří v tvář mužům sama; její otec jí také při nedělní ranní procházce řekne, že jí nemůže radit tak jako matka a nechá jí s jejím problémem samotnou. Skutečně mistrovské je inscenování duetu Jeníka a Kecala o dukátech za jízdy na koních. Několik kritiků dosvědčilo, jak tato scéna strhla tehdy v kině diváky ke spontánnímu potlesku. Ophülsovi se povedlo víc než zfilmovat divadlo, vytvořil z látky, charakterů a hudby cosi nového. Tím byly ospravedlněny zásahy do Smetanovy opery a též poněkud distancovaný recenzent *Berliner Tageblattu* uznal, že Smetanova hudba „nebyla diskvalifikována“ (Karl Westermeyer, *Berliner Tageblatt*, 3. 9. 1932). I jiní potvrdili, že se zde pracovalo s velkým umem a snahou o kvalitu.

Svérázná komika Karla Valentina a atrakce na pouti odváděly film nutně od původního operního děje. Toho velmi litovala Jarmila Novotná, jejíž role se tím velmi zmenšila a nestála tudíž tolik ve středu dění, jak očekávalo mnoho kritiků a přátel opery, kterým její árie citelně chyběly. Film se zato stal bezesporu pestřejším a uvolněnějším. Dění bylo bezezbytku a nenuceně včleněno do pouti a Ophülsovi se podařilo sloučit velké množství nesourodých prvků. Nic nepůsobilo cize, vyumělkovaně nebo chtěně, atmosféra umožnila mluvené nebo zpívané dialogy bez křečovitosti a herci, především Wernicke jako Kecal, hráli tyto přechody zcela přirozeně.

Jarmila Novotná vzpomínala, že jí Ophüls scény podrobně popisoval a vysvětloval a pak nechal na ní „to live it“ (dopis autorovi), což jí velmi připomínalo Maxe Reinhardta, který také vždy vyžadoval „stát se postavou, nejen ji hrát“. Dále vzpomínala, že během prací na poslední scéně s útekem medvěda došlo k nehodě a medvěd jednomu herci, který ho o přestávce natáčení chtěl krmit, rozdrásal ruku. Poslední scéna poté už nebyla opakována, k velké úlevě Novotné, která byla tehdy těhotná a tato scéna,

v níž musela jednak vylézt na strom, jednak viset ve Fassbänderově náručí, jí přišla velmi namáhavá.

Protože nákladná produkce vyžadovala početný kompars, stáli herci a herečky připraveni hospodářskou a divadelní krizí o zaměstnání, u režiséra i producenta ve frontě, aby mohli hrát alespoň několik dnů jako statisté.

V silném erotickém nádechu filmu se zrcadlila také Ophülsova vlastní vytríbená smyslnost. Dohazovač Kecál propadl svodům hezkých dívčích nohou stejně jako kameraman snímající zezdola roztočené sukně dívek při následném tanci, a tím zdůraznil erotické ladění scény.

Voyeristické perspektivy se táhnou celou PRODANOU NEVĚSTOU. Kamera ustavičně někomu tajně naslouchá, skrze klíčové dírký, pod závěsy, skrze okna a při skrytých pohledech do zrcadla. Stále zaujímá perspektivy jednajících postav, shlíží na krajinu ze sedátka kočího nebo z okna kočáru na rej na tržišti. Rozkouskování děje do mnoha krátkých scén odpovídá rozmanitosti ve způsobu využití kamery, která snímá dění často z extrémních pozic. Například první Mařenčin pohled volným polem zastaveného kola štěstěny, přirozeně korespondujícího s kolem kočáru, jehož loukoť se zlomila, což právě donutí postilióna Jeníka k zastavení. Ve filmu je mnoho takových optických asociací a odkazů a člověk má skoro pocit, že režisér a kameraman se chtějí stůj co stůj vyhnout divadelní perspektivě. Kamera je neustále v pohybu, ustavičně je vtahována do dynamiky dění vzdouvajícího se tam a zpět a málokdy se uklidňujícího. Fyzická akce je zdůrazněna, postavy často běží, zvláště Kecál, dynamický motor dramatického děje, musí bezustání utíkat, skákat nebo jezdit na koni. Obrazy skupin ukazuje kamera v paralelních jízdách nebo v rychlých švencích. Když Kecál ke konci vytáhne protagonisty ze změti tančících a seskupí je pro fotografii, která se pak bude zežloutlá stkvít ve starém rodinném albu, končí ustrnutím pohybu také sám film. Pryšticí radost ze života bezprostředně předaná divákům nechá zvítězit Krásu a Dobro a dopomůže lásce k jejím právům hned dvakrát. Na konci není nikdo ztrapněn, ale všichni jsou smířeni uměním.

Film byl uveden nejprve koncem srpna 1932 v Mnichově, poté počátkem září v Berlíně a vyvolal velkou pozornost kritiky, jelikož o problému zvukové filmové opery se ve filmových rubrikách diskutovalo už delší dobu. I kritikové, kteří film kvůli odchylkám od originálu odmítli, museli uznat Ophülsovo filmové nadání a jeho talent. Jedním rázem, už se svým třetím filmem, vystoupil Ophüls z masy filmových režisérů do první řady.

Přeložil Milan Klepíkov

Přeloženo z německého originálu:

Helmut G. Asper, *Das teure Experiment: Die Tonfilmoper Die verkaufte Braut*.

In: H. G. Asper, *Max Ophüls*. Bertz, Berlin 1998, s. 243 – 254.

ILUMINACE

Helmut G. Asper: Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta

Prodaná nevěsta

(Die verkaufte Braut)

Reichsliga-Filmgesellschaft, 1932

Režie: Max Ophüls. **Scénář:** Curt Alexander, Max Ophüls. **Kamera:** Reimar Kuntze, Franz Koch. **Střih:** Paul May. **Výprava a kostýmy:** Erwin Scharf. **Zvuk:** F. W. Dustman. **Produkce:** Karl Ritter. **Hrají:** Max Nadler (starosta), Jarmila Novotná (Mařenka), Otto Wernicke (Kecal), Hermann Kner (Mícha), Maria Jonowska (Anežka), Paul Kemp (Vašek), Karl Valentin (Brummer), Liesl Karlstadt (Katinka Brummer), Annemarie Sörensen (Esmeralda), Willy Domgraf-Fassbänder (Jeník), Max Schreck (komediant), Karl Riedel (první policista), Georg Holl (druhý policista), Kurt Horwitz (zpěvák) a další.

Další citované filmy:

Báječný nápad (Toller Einfall; Kurt Gerron, 1932), *Růžový kavalír* (Der Rosenkavalier; Robert Wiene, 1925), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1931), *Zamilovaná firma* (Die verliebte Firma; Max Ophüls, 1931), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932).