

MARTIN ŠRAJER / 12. 6. 2024

Panenství

Prvotinu spisovatelky Marie Majerové, román *Panenství: historie děvčete* z roku 1907, měl původně zadaptovat režisér Josef Rovenský. K projektu zafinancovanému Lucernafilmem Miloše Havla napsal spolu s pozdějším dramaturgem A. J. Urbanem a pozdějším režisérem Františkem Čápem scénář a pustil se do filmování. Po druhém natáčecím dni byl ale kvůli zdravotním komplikacím odvezen do nemocnice, kde ho čekala operace. Rovenský zemřel 5. listopadu 1937, den po premiéře *Panenství*. To za něj dokončil šestadvacetiletý Otakar Vávra.

Popsaná výměna na režisérské pozici je Lubošem Bartoškem vnímána jako signál dalekosáhlejších změn v českém filmu. Na místa průkopníků, kteří k filmu často přicházeli z divadla a učili se řemeslu za pochodu, začali nastupovat mladí tvůrci s uměleckým vzděláním a předchozí praxí v oboru. Vávra, Frič, Cikán... Vávra vystudoval architekturu, psal filmové kritiky a spolupracoval na několika avantgardních filmech (zejména *Světlo proniká tmou*, 1931). Po letech psaní filmových scénářů debutoval v roce 1937 *Filosofskou historií*.

Uvedenou jiráskovskou adaptaci Vávra dokončoval v době, kdy Havel hledal náhradu za onemocnivšího Rovenského. Navzdory tomuto překryvu byl mladý režisér osloven jako vhodný náhradník. S natočením *Panenství* souhlasil. S dodaným scénářem nikoliv. Vrstevnatá předloha od Majerové podle něj byla původními adaptátory zjednodušena na sentimentální báchorku o nešťastné lásce. Po domluvě s produkcí se scénář rozhodl přepsat, vrátit do něj sociálně kritické motivy a vytvořit dílo, pod které se bude moct bez ostychu podepsat.

Jenomže Vávru tlačil čas. V ateliéru už stály dekorace, herci byli nasmlouváni. Začínající režisér a scenárista se nenechal rozhodit. Ve čtvrtek dostal scénář, do neděle jej přepsal, přeobsadil několik hlavních rolí a v pondělí se začalo točit. Tohle alespoň Vávra tvrdí ve svých pamětech a vzpomínkách, kterými ale zároveň budoval

mýtus extrémně výkonného profesionála. Berme je proto s rezervou. Stejně tak informaci, že scénář existoval jen v rukopisu a herci jej neměli k dispozici. Stavby bylo třeba předělat, některé kostýmy nově ušít. Natáčení prý přesto proběhlo hladce. Osm dní se filmovalo v ateliérech, dva dny v exteriéru.

Krátký počet natáčecích dní ale nemusí být nutně projevem Vávra přehánění. Natočit ve třicátých letech drama o mnoha lokacích a postavách opravdu netrvalo dlouho. Při vědomí tohoto faktu se ještě zřetelněji vyjeví, jak málo stačilo, aby film dokončil Rovenský. Do role Hany, prodavačky v automatu, která se snaží získat pět tisíc korun na léčbu těžce nemocného snoubence a dává přitom všanc vlastní důstojnost, byla vybrána vycházející hvězda evropské kinematografie Lída Baarová. Kvůli čekání, až dotočí jiný film v Berlíně, musel být ovšem začátek produkce o týden odložen. Mezitím se ale zhoršil Rovenského zdravotní stav...

Baarová zůstala v hlavní roli i poté, co projekt převzal Vávra. Do té doby hrála vesměs mělké postavy v jednoduchých prvorepublikových komediích a melodramatech podle červené knihovny. Psychologicky prokreslená postava proletářské dívky, která ve chvíli největšího zoufalství přijímá pozvání do bytu chlípného komerčního rady, jí umožnila uplatnit svůj herecký talent ve větším rozsahu. K přesvědčivosti jejího výkonu zřejmě přispělo i Vávrovo režijní vedení, expresivní kamera Jana Rotha a změny provedené ve scénáři.

Oproti románu byl psychologicky prohlouben motiv Hanina sebeobětování. Naopak došlo k vypuštění autorčiných teoretických úvah o panenství. Zmírněn byl naturalistický románový konec, v němž hrdinka uškrtní nemilovaného manžela a umírá na zápal mozkových blan. Celý děj pak byl aktualizován přesazením z předválečného hostince do velkoměstského automatu. Jinak ovšem zůstalo zachováno realistické pojetí knihy, což kvitovala Marie Majerová, která bude Vávru od té doby při různých příležitostech podporovat. Zejména po druhé světové válce pro něj coby uznávaná komunistická autorka představovala cennou spojenkyni.

Snaha přiblížit se syrovosti předlohy je patrná od úvodní scény filmu v domácnosti Haniny matky. Opilý otčím se po ránu vrací domů a sápe se na Hanu, stojící jenom ve spodničce před zrcadlem. Jeho pokusu o znásilnění statečně vzdoruje a nakonec je surově odstrčena. V té chvíli do pokoje vstupuje matka, která celý incident vyhodnotí

jako Hanin prohřešek. Dívka dostává facku a navrch je označena za couru. S podobným důrazem na autenticitu je natočena i následující scéna v kuchyni automatu, kde Hana pracuje. V jednom bezeslovném záběru vidíme přípravu chlebíčků, vaření jídel, utírání umytého nádobí...

Když Hana následně roznáší objednávky, muži různých generací ji ze všech úhlů lačně okukují a oslovují infantilizujícími výrazy jako „slečinka“, „děťátko“ nebo „holčička“. Hororově umocněnou variaci téhož vidíme v závěrečné třetině, kdy se Hana s velkým sebezapřením vydává za radou. Její stoupání po secesním schodišti, kdy každý váhavý krok prozrazuje stud, je prostřiháváno hlediskovými záběry na nevkusné prsaté busty. Zábradlí vrhá zlověstné stíny, které hrdinku postupně pohlcují. Do toho na ni z kukátek okolních dveří hledí mnoho cizích očí, jejichž juxtaopozice upomíná k Vávrovým avantgardním počátkům.

Hanino ponížení je dovršeno v bytě rady. Ve velké tmavé ložnici s těžkými záclonami a kýčovitými ženskými akty na stěnách se stává kořistí starého chlívníka. Podobně jako se stylizace filmu pohybuje mezi realismem a expresionismem, chovají se některé postavy přirozeně a jsou i civilně zahrané a jiné, jako právě rada, představují hrůzné karikaturní kreatury. Ušmudlanost pražského automatu nebo baru, kde sešlá zpěvačka zpívá sentimentální šlágr, se prolíná s melodramatickými metaforami, jakou je pohled do bytu mrtvého skladatele, v němž vítr rozfouká bankovky symbolizující hrdinčinu zbytečnou oběť.

Vávra ve svém druhém filmu využívá k navození atmosféry a přiblížení hrdinčina prožívání i filmových zkratk, montáží, výmluvných detailů a krátkých flashbacků (objetí se pro Hanu stává spouštěčem traumatizující vzpomínky na pokus o znásilnění). Také jednotlivá prostředí zrcadlí povahu nebo sociální původ postav. Hanina nevinnost tak i v obrazové rovině kontrastuje s cynismem a krutostí okolního světa, reprezentovaného jejími kamarádkami nebo muži, kteří se jí chtějí zmocnit. Na dobu svého vzniku jde o velmi inovativní postupy.

Neidealizovaný, v lecčem stále aktuální obraz mravní bídy a pokrytectví (vulgárně se chovají muži, ale trestána je za to žena) patří pro svou stylistickou nápaditost a rytmičnost ke klenotům prvorepublikové kinematografie i Vávrovy filmografie. Nepřekvapí tedy, že se *Panenství* kromě slavnostní premiéry v pražském kině Passage,

které se zúčastnil předseda senátu a několik ministrů, dočkalo v roce 1938 také uvedení na VI. MFF v Benátkách.

Panenství (Československo, 1937), režie: Otakar Vávra, scénář: Otakar Vávra, František Čáp, A. J. Urban, Marie Majerová, kamera: Jan Roth, hudba: Roman Blahník, hrají: Lída Baarová, Jaroslava Skorkovská, František Kreuzmann st., Ladislav Boháč, Zdeněk Štěpánek, Adina Mandlová, Božena Šustrová, Jaroslav Průcha a další.
Lucernafilm, 82 min.

Použitá literatura:

Luboš Bartošek, *Náš film: Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta 1985.

A. M. Brousil, Náš film zvyšuje tón... *Venkov* 32, 1937, č. 263 (9. 11.), s. 7.

Artuš Černík, Dobré filmy. *Lidové noviny* 45, č. 559 (7. 11.), s. 6.

Oldřich Kautský, Příliš chvalozpěvů. *Kinorevue* 4, 1937, č. 13 (17. 11.), s. 260.

Miloslav Havel, Nové československého filmu. *Studentský časopis* 17, 1937–1938, č. 4 (10. 12.), s. 109.

Jiří Hrbas, Otakar Vávra. Scénárista a režisér I. *Film a doba* 22, 1976, č. 4, s. 188.

Milion překážek. *Pressa*, 1937, č. 230 (27. 10.), s. 2.

Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama 1982.

Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor 1996.