

Šárka Gmitterková

„Zamilovaný netykavka, nezkažený bohatstvím“

Oldřich Nový jako filmový herec v letech 1936–1945

Oldřicha Nového dnes známe spíš jako filmového než divadelního herce. Takové situaci nahrává prostý fakt. Zatímco prvorepublikové a protektorátní snímky nadále přetrvávají v domácí kolektivní paměti, živené pravidelnými reprízami těchto titulů, stejně jako další kulturní produkci upomínající na „zlatý věk Barrandova“,¹⁾ divadelní působení známého milovníka se připomíná s o poznání menší silou. Tuto linii hercovy kariéry aktuálně připomíná například kompilace písní Nového divadla,²⁾ samozřejmě také biografická literatura³⁾ či linie věnovaná Novému v televizním seriálu BOHÉMA z prostředí filmařů první republiky a protektorátu. Snímky s Novým nám dnes mohou jako jediné, na rozdíl od nedochovaných autentických podob divadelních představení, pomoci rekonstruovat specifický herecký projev této významné star. Zůstávají připravené k objevování dalšími generacemi diváků, jimž budou zprostředkovávat nostalgii opředený obraz předního českého milovníka.

Než se ponoříme do konkrétních titulů a přikročíme k jednotlivým charakteristikám, je třeba představit širší kontext Nového kariéry a uvést, alespoň ve zkratce, hlavní rysy jeho hvězdné osobnosti.⁴⁾ V případě Oldřicha Nového nemůže být pochyb o tom, že máme

1) Například výstava „Oldřich Nový — mezi divadlem a filmem“, uspořádaná Muzeem hlavního města Prahy na jaře roku 2017, nebo putovní expozice „Hvězdy stříbrného plátna“ s plakáty, kostýmy nebo sestřihem z filmů se známými hereckými jmény, která brázdí různá krajská a okresní města republiky od roku 2015.

2) Oldřich Nový, *Nové divadlo Oldřicha Nového. Zvukové záznamy z let 1935–1946*. Zvukový záznam na CD. Praha: Radioservis 2008.

3) Dosud vyšlo celkem šest biografii věnovaných osobnosti Oldřicha Nového. Nejstarší vyšla roku 1969, zbytek až po roce 1989: Antonín Langr – Marie Paříková, *Oldřich Nový*. Praha: Orbis 1969; Blanka Kovaříková, *Největší tajemství Oldřicha Nového*. Bondy: Praha 2013; Ondřej Suchý, *Zavřete oči, přichází... Leccos kolem Oldřicha Nového*. Praha: Melantrich 1993; Ladislav Tunys, *Šarm & šepety Oldřicha Nového*. Praha: Interpress 1992; Ladislav Tunys, *Poslední láska Oldřicha Nového*. Praha: X-Gem 2001; Ladislav Tunys, *Oldřich Nový*. Praha: XYZ 2011.

4) Pro zvolené téma se rovněž dobře hodí terminologie Otakara Zicha, pracující s konceptem herecké a dramatické postavy. Nicméně jsem se nakonec přiklonila k paradigmatu metodologie výzkumu hvězd a hvězdných systémů (star studies), které hvězdnou osobnost pojímají jako intertext složený z různých zdrojů (filmy, kritiky a komentáře, propagace a publicita).

Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1996, s. 89–131.

co do činění s hvězdou. Takto herce ve 30. a první polovině 40. let označovala dobová periodika, která jeho snímky charakterizovala jako star filmy;⁵⁾ systémové uspořádání prvo-republikové kultury, propojující divadelní produkci s kinematografií a nahrávacím průmyslem, navíc vytváření hvězdných osobností podporovalo. Nového jako populárního herce a performeru si necenil pouze filmový průmysl, který jej od druhé poloviny 30. let obsazoval do hlavní role alespoň jednoho snímku ročně, ale také nahrávací společnost Ultraphon. Do této spolupráce Nový vstupoval nejen jako známá tvář ze stříbrného plátana, ale také jako majitel, ředitel, režisér, dramaturg a hlavní star Nového divadla. S převzetím této scény do vlastní správy zkraje roku 1936 se Oldřich Nový vyprofiloval jako inscenátor a propagátor komorní hudební veselohry, která nad oslnivé operetní a revuální výstupy stavěla propracovanou zápletku. Veškerá pěvecká čísla v tomto repertoáru přirozeně vyplývala z děje, a to podle Oldřicha Kautského „[...] jen tam, kde slova nestačí k vyjádření citových stavů“⁶⁾

Praxi inscenování výpravných klasických operet i jejich modernějších revuálních odnoží si Oldřich Nový vyzkoušel během prvních necelých dvou desítek let své kariéry. Od roku 1917 si prošel zpěvními síněmi, menšími pražskými (žičkovská Deklarace) či oblastními divadly (Ostrava), až zkraje 20. let našel trvalejší angažmá v Národním divadle v Brně. V moravské metropoli začínal jako statista, později se vypracoval na čelního zpěvoherce brněnské scény a ceněného operetního režiséra. Zkušenosti s oblíbeným žánrem, stejně jako četné výjezdy do zahraničí, kde se seznamoval s repertoárem a inscenačními zvyklostmi oblíbených městských divadel, Nového naučily několika klíčovými věcmi. Svůj herecký výraz modeloval mimo operetní šarže mladokomiků, starokomiků a prvních milovníků, kteří patřili ke standardní výbavě tohoto typu představení. Oldřich Nový nerezignoval na hudbu jako integrální součást výsledného jevištního tvaru, ale tíhnul spíše ke svébytné formě divadelního chansonu, který ztvárněným postavám dodával znatelný nádech melancholie či ironické nadsázky. Cesty po evropských metropolích jej rovněž přesvědčily, že k velkoměstu patří scéna zasvěcená hudební komedii — prostorem nevelká, ale konkurující oslnivé a velkolepé podívané operetních divadel čistým, harmonickým jevištním útvarem, v němž herci bezpečně znají své role a nespolehají se na rušivá extempore.

Po šestnácti letech v brněnském angažmá se v návaznosti na přesun do Prahy začal Oldřich Nový pravidelně objevovat také ve filmu. Již v sérii epizodních nebo vedlejších rolí zaujal herec svým osobitým projevem filmovou kritiku, která si jeho — zprvu drobných — rolí pravidelně všimla a vysoko hodnotila jeho „[...] výrazný, kultivovaný projev“⁷⁾ „[...] skutečný talent“⁸⁾ a „[...] vyspělou dikcí“⁹⁾ Podobná slova chvály přicházela také od

- 5) Například v recenzi „Přítelkyně pana ministra“ uvádí *Český filmový zpravodaj*, že dvojice Nový – Mandlová funguje již od KRISTIANA a i v tomto případě táhne celý film. Naopak jiné filmy kritika vnímala jako vybočující z Nového obvyklého typu světáckého elegána. Právě tyto drobné posuny představovaly hlavní lákadlo veseloher jako ROZTOMILÝ ČLOVĚK nebo VALENTIN DOBROTIVÝ.
Anon., Přítelkyně pana ministra. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 8 (6. 4.), s. 5.
Anon., Proč máme rádi „soudničky“. *Filmový kurýr* 15, 1941, č. 13 (28. 3.), s. 2.
el, Valentin Dobrotivý v zrcadle tisku. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 38 (18. 9.), s. 4.
- 6) Oldřich Kautský, Pražská divadelní zvláštnost. Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, Ročenka Nového divadla 1937, s. 16.
- 7) H. [Jiří Havelka], Rozkošný příběh. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 6 (5. 2.), s. 3.
- 8) H. [Jiří Havelka], Advokátka Věra. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 19 (7. 5.), s. 2.
- 9) Dr. B. R. [Bedřich Rádl], Na tý louce zelený. *Kinorevue* 2, 1936, č. 52, s. 516.

divadelních recenzentů, kteří ve svých referátech psali o „[...] vkusném dialogu a žertu, který nikdy neopustí půdu salonu“¹⁰⁾ oceňovali „[...] ladnost a čistotu představení“¹¹⁾ a přirovnávali malou scénu ve Stýblově pasáži k „[...] oase západního espritu v pražském pele-mele revuálně operetních stylů.“¹²⁾ Filmová kritika zpočátku svá pozitivní stanoviska vůči Novému zaštiťovala divadlem, neboť právě hercův distingovaný projev, spojený s vlastní scénou a žánrem komorní hudební veselohry, do filmů vnášel požadovanou vyšší společenskou úroveň a potřebnou míru vkusu.¹³⁾ Po premiéře KRISTIANA však tyto rétorické odbočky k divadlu ustaly, neboť herec dorostl v hvězdu schopnou utáhnout vlastní star film.

V následujících odstavcích nejprve nastíním širší obrysy hvězdné osobnosti Oldřicha Nového. Britská historička a teoretička Ginette Vincendeau definuje hvězdnou osobnost jako amalgám, který sestává z obrazu na plátně v kombinaci se soukromou identitou.¹⁴⁾ Vincendeau nemá na mysli ani tak skutečnou identitu slavných herců, jako rekonstrukci významů, jež si veřejnost se známými jmény spojuje. Německý historik Joseph Garncarz pak soukromý aspekt zcela vypouští a tvrdí, že evropskou hvězdnou slávu v klasickém období strukturuje spíše akcent na tvůrčí a performativní schopnosti jednotlivců a jejich herecký talent.¹⁵⁾ Tradičně silná provázanost kinematografie a divadla představuje další z klíčových rysů domácí hvězdné slávy a právě plynulý pohyb mezi různými uměleckými a mediálními odvětvími se promítl do konzistentní a trvanlivé hvězdné osobnosti Oldřicha Nového.

Po tomto kontextuálním úvodu se zaměřím na jednotlivé aspekty Nového hereckého projevu. Hlas představoval jeden z nejdůležitějších hereckých prostředků známého milovníka, jak vyplývá z jeho působení v nahrávacím průmyslu, tak z recenzí, které pravidelně oceňovaly „jistotu konverzace“.¹⁶⁾ Verbální složce filmů s Novým tedy vyhradím další část. Vzápětí se zaměřím na nonverbální herecké prostředky, kde identifikuji tři hlavní znaky Nového performativního přístupu, jmenovitě párovou souhru, kontrolu výrazu a adresnost gesta. Všechny uvedené rysy vyplývají z cílené a dlouhodobé orientace Oldřicha Nového na veseloherní žánr a na takové zápletky, které vedou k vytvoření romantického páru. Právě tato kombinace vyžadovala zvýšenou pozornost věnovanou herecké partnerce jako objektu milostného zájmu Nového hrdinů — jejím směrem milovník gestikuloval, hleděl a reagoval. Na nonverbální rovině pak komický efekt vyplýval z narušení dojmu pečlivě udržovaného dekora. Do příběhů herec vstupoval v rolích právníků, lékařů či notářů, které z šedivé rutiny jejich životů vytrhlo až setkání s výjimečnou ženou. Budoucí

10) Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, program k představení *Další, prosím...*

11) Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, program k představení *Moje sestra a já*.

12) Několik slov o Novém divadle. Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, Ročenka Nového divadla 1937, s. 10.

13) „Oldřich Nový přenáší s jeviště i do filmu vyspělou úroveň své dikce a svého jevištního chování.“

H. [Jiří Havelka], Rozkošný příběh. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 6 (5. 2.), s. 3.

„Nad obvyklou úroveň vymyká se výkon Oldřicha Nového, který dovede s velikým zdarem přenést i do filmu typ, který vytvořil s velikým vtipem a velikým duchem na jevišti.“

red., Podej štěstí ruku (Rozkošný příběh). *Kinorevue* 3, 1937, č. 23 (24. 2.), s. 324.

14) Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum 2000, s. viii.

15) Joseph Garncarz, Hvězdný systém ve výmarské kinematografii. *Iluminace* 24, 2012, č. 1, s. 31–44.

16) om [Ondřej Martinec], Nové filmy. Valentin Dobrotivý. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 32 (7. 8.), s. 2.

partnerky v procesu námluv těmto citově strádajícím mužům nezřídka obrátily život na ruby. Ti tak museli reagovat na překotný vývoj událostí, v jejichž důsledku nenávratně ztratili svou výchozí auru dokonalých gentlemanů. Analýza hereckého projevu Oldřicha Nového nám umožní lépe porozumět tvůrčímu přínosu prvorepublikových stars uvnitř konkrétních filmů a naznačí, jak stěžejní roli hrálo simultánní působení herců v rámci několika kulturních průmyslů.

„Přece musím znát svého bratra!“ Dvoji herecká poloha

Všech 20 dokončených filmů,¹⁷⁾ v nichž se Oldřich Nový objevil do konce protektorátního období, spadá do kategorie veselohry. Jednotlivé tituly specifikují další přívlasky — jde o komedie společenské, crazy, detektivní nebo hudební. Věrnost jedinému, veselohernímu žánru znamenala důležitý faktor při udržování konzistentní hvězdné osobnosti. Oldřich Nový se už od začátku své kariéry orientoval na zpěvoherní a později také komorní repertoár. Naopak v psychologických nebo melodramatických rolích nebyl k vidění ani ve filmu, ani na jevišti. Strýc Miloš Nový, sólista Národního divadla, domluvil svému synovci v jeho uměleckých začátcích lekce u předního herce Karla Želenského. Oldřich Nový si z tohoto školení odnesl důraz položený na správnou dikci, naopak inklinaci k hrdinskému patosu na radu svého strýce opustil.¹⁸⁾ Nový si byl tedy již záhy vědom limitů svých vlastních hereckých výrazových prostředků; zatímco konverzační hry, písňová čísla a romantické tóny postupně cizeloval až k diváky i kritikou ceněné podobě, vážným žánrům se vyhýbal. Role ve smyslu tvůrčích výzev jej nelákaly a zaměřoval se naopak spíše na jemné variování vytvořeného typu. Podobné preference si Nový mohl dovolit díky četným pozicím, které v dobovém zábavním průmyslu zastával — působil také jako divadelní herec, ředitel a dramaturg vlastní scény, režíroval divadelní představení nejen ve vlastním podniku, ale i na konkurenčních scénách, zkusil si filmovou režii¹⁹⁾ a v neposlední řadě byl rovněž oblíbeným pěvcem. Pokud by se jednalo o čistě hereckou osobnost, závislou na nabídkách ostatních, pak by vybraná profilace byla mnohem hůř udržitelná.

Při pohledu na všechny herecké úlohy zjistíme, že se jednotlivé party vzpírají individualizaci a nevstupují jako série precizně vybroušených, jedinečných rolí, v nichž by se herec jako osobnost ztrácel. Taková charakteristika hvězdné osobnosti může vyznít negativně, protože netvoří individuální role coby jedinečné herecké kreace, ale spíše jako sériové produkty. Na druhou stranu jde o základní princip fungování hvězdných osobností v klasické éře. I když Oldřich Nový dovedl svůj herecký výraz tvarovat v návaznosti na zvolené

17) Ve skutečnosti natočil Oldřich Nový do roku 1945 22 filmů. Jak němý film Přemysla Pražského NEZNÁMÁ KRÁSKA z roku 1922, tak zvukovou komedii Vladimíra Majera ROZPUSTILÁ NOC z první poloviny 30. let jsem se rozhodla do této analýzy nezahrnovat, protože vědomě a konzistentně rozvíjenou filmovou linii kariéry Oldřicha Nového můžeme datovat teprve od roku 1936.

18) Jana Včeláková – Jitka Tvrzník, Pro divadlo Pan Floridor. Ze vzpomínek zasloužilého umělce Oldřicha Nového 3. *Kino* 32, 1977, č. 3 (8. 2.), s. 15.

19) Konkrétně šlo o detektivní komedii ČTRNÁCTÝ U STOLU, kterou v roce 1943 režíroval se stříhačem Antonínem Zelenkou.

subžánrové kategorie i s ohledem na režiséry svých filmů, jeho typ zůstával jasně rozeznatelný a zafixovaný ve stanovených veseloherních mantinelech. Intertextuální přesahy a vazby, vytvářející povědomí o jedinečné hvězdné osobnosti, převyšovaly hodnotu jednotlivých rolí jako samostatných tvůrčích a hereckých úkolů.

Herecký typ Oldřicha Nového v sobě koncentroval dvě polohy — jednu představoval hrdina z vyšších společenských vrstev, povoláním lékař (doktor Přelouč ve *FALEŠNÉ KOČIČCE*), podnikatel (Jan Hrubý, spolumajitel rodinné firmy Hrubý a syn v *PŘÍTELKYNI PANA MINISTRA*) nebo umělec (spisovatel Jan Herold ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNOU*, na divadle pak lord Douglas Blanford ve hře *Jeho tři vdovy*). Kromě společenského statusu tyto muže určovala také jejich touha po dobrodružství a ambice narušit ustálenou rutinu. Takto vynalézavě a dynamicky se projevoval třeba pařížský krejčí Adolf Hortigan ve hře *Krejčí na zámku*, který se před vymahači dluhů ukrýl na zámek k anglickému vévodovi, kde okouzloval početnou dámskou společnost. Na filmovém plátně tyto milostné eskapády rozvíjel například advokát Jan Hudec ve veselohře *TŘETÍ ZVONĚNÍ* nebo Jan Herold ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNOU*, spisovatel dobývající svou vyvolenou sérií různých převleků. Druhou variantou Nového postav byli obyčejní, průměrní a nijak pozoruhodní muži, které do víru událostí musel vtáhnout nějaký výrazný impulz místo toho, aby dění rozproudili vlastní aktivitou. Tento rys spojuje Valentina Plavce (*VALENTIN DOBROTIVÝ*) s ostýchavým notářem Janem Karasem z *DÍVKY V MODRÉM*, s úředníkem ze hry *DALŠÍ, PROSÍM...* nebo s hercem Janem Hodanem z veselohry *PRO TEBE VŠECHNO*, z nějž se po svatbě stává prodavač v obchodě s rukavičkami.

Obě polohy se ideálně snoubily v dvojrolích, v nichž Nový ztvárnil dvě různé a extrémně rozdílné postavy, případně hrdinu a jeho alter-ego. Dvě tváře ukázal ve svém zřejmě nejznámějším snímku, společenské komedii *KRISTIAN* v režii Martina Friče. „Přece musím znát svého bratra,“ říká nenápadný úředníček Alois, čímž naráží na svého vysněného, mnohem elegantnějšího sourozence Kristiana. O rok dříve se Nový objevil ve svém divadle v podobně laděné úloze v operetě *Mam'zelle Nitouche*, tentokrát jako klášterní varhaník Celestin, který po nocích vystupuje coby operetní skladatel Floridor. Rozehrávání různých identit nikoliv jen v rámci úzkého chápání ztělesnění dvou rozdílných postav bylo hereckému naturelu Nového vždy blízké. V jeho filmografii tak najdeme úlohy rozličných mystifikátorů (Viktor Bláha v *ROZTOMILÉM ČLOVĚKU* nebo Jan Herold ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNOU*), podvodníků (Gustav Horowitz v operetě *NA TÝ LOUCE ZELENÝ* či hrabě Moretti v *ULIČNÍCI*) anebo mužů předstírajících cokoliv pro blaho své vyvolené (skladatel a napravený opilec Pavel Bertl z filmu *DŮVOD K ROZVODU*, Michal Nor v komedii *EVA TROPÍ HLOUPOSTI* nebo Arnošt Benda v *BARONU PRÁŠILOVI*).

Divadelní role Oldřicha Nového však obsahovaly také znaky, které se do filmové podoby nepřeklopily. Zatímco na plátně se Nového hrdinové profilovali jako současní, veskrze moderní muži, inscenace komorní veseloherní scény se příležitostně obracely také do minulosti. Například *Král s deštníkem* se odehrával na francouzském dvoře v polovině 19. století, což hru předurčilo k výrazné kostýmní stylizaci. Filmové příběhy rovněž nepripouštěly otevřené nebo melancholické konce, například finále *KRISTIANA* zprvu vrcholilo rozloučením Zuzany s hlavním hrdinou.²⁰⁾ Takové vyústění však působilo pesimisticky,

20) Kateřina Boušová – Čestmír Vašák – Bedřich Zelenka, *Kristian*. Praha: XYZ 2005, s. 137.

proto se ještě narychlo dotáčet závěr, v němž se Alois s Mařenkou usmíří během společně stráveného večera v Orient Baru. Představení v Novém divadle však ne vždy uzavíral pohled na šťastný pár — jako v případě *Další, prosím...*, kde se energická hlavní hrdinka rozhodne před manželem i milencem upřednostnit jiného muže, anebo v závěru *Karoliny*, kdy panovnice po noci strávené s šarmantním číšníkem odjíždí zpět do vlasti. Že hrdinky inscenací Nového divadla byly mnohem dynamičtější a emancipovanější než filmové partnerky Nového hrdinů, podtrhuje také skutečnost, že na jevišti si vztahem či dokonce sňatkem finančně i společensky polepšili spíše muži. Například komedie Ralpa Benatzkého *Moje sestra a já* působí jako variace na FALEŠNOU KOČIČKU, neboť vypráví o nesmělém knihovníkovi Fleuriotovi, jehož si vyhlédne a nakonec získá bohatá šlechtična, která se ve snaze upoutat jeho pozornost vydává za prodavačku obuvi. Stejně tak *Karolina* pojednává o romanci mezi královnou a číšníkem a *Jedenáctý v řadě* splétá osudy chudého Štěpána Krapky a bohaté Margarity Tolnayové. Zatímco ve filmu Oldřich Nový ztělesňoval bohaté továrníky, beroucí si podnikové sekretářky (PŘÍTELKYNĚ PANA MINISTRA), zchudlé majitelky zastrčených hotýlků (HOTEL MODRÁ HVĚZDA) nebo studentky staročeštiny v převleku za středověkou komtesu (DÍVKA V MODRÉM), zápletky veseloher uváděných na jevišti toto schéma přetáčely.²¹⁾

„Že mám mluvit slušně?“

Hlas a řečové charakteristiky

V případě hlasového projevu Oldřicha Nového máme co do činění s výrazně stylizovaným projevem. Stejně jako si byl herec a pěvec dobře vědom svých limitovaných hereckých prostředků, přistupoval podobně také ke svým řečovým charakteristikám a hlasovým dispozicím — s vlastními nedostatky a silnými stránkami do jisté míry poučeně pracoval. Nového důraz na pečlivě nazkoušená představení, kdy právě bezpečná znalost replik zaručí hře potřebnou lehkost, se snoubil s jeho důkladně promyšlenou jevištní a scénickou mluvou. Pro Nového byla typická přesná dikce, kdy ve výslovnosti důsledně rozlišoval jednotlivé samohlásky a souhlásky (jako znělé h v pozdravu „na shledanou“ nebo pravidelné dotahování koncových hlásek). Ačkoliv například Miloš Forman vzpomínal, že ještě jako mladík obdivoval Nového výrazně nazální hlasový projev,²²⁾ je to spíše precizní výslovnost a její dramatická modifikace, která představuje jednu z klíčových vlastností hercova hlasového projevu.

21) V podstatě jen dva filmy ukazovaly hrdinu ztvárněného Oldřichem Novým ve společensky i finančně inferiorním postavení k partnerkám. DŮVOD K ROZVODU z roku 1937 vyprávěl o hudebním skladateli Pavlu Bertlovi, který propadá hazardu a alkoholu. Jeho bohatá žena mu eskapády mlčky toleruje, ale Bertl se obětavě rozhodne ji z nešťastného, nákladného svazku vytáhnout. Snaží se Helenu přimět k rozvodu předstíranou aférou s Annou Plavcovou, nicméně vzájemný cit je natolik silný, že přetrvává a rozcházecího Pavla napraví. V BARONU PRÁŠILOVI z roku 1940 se pak úředník Arnošt Benda ožení s baronovou dcerou Karlou.

22) Miloše Formana cituje v Nového biografii Ladislav Tunys:

„Miloš Forman vyprávěl, jak si pana Nového, idola mladých lidí, kteří podle něho říkali dívkám milostivá paní oním nosovým tónem...“

Ladislav Tunys, *Oldřich Nový*. Praha: XYZ 2011, s. 242.

Dojem francouzsky zabarvené mluvy, na niž Forman také vzpomíná, evokovalo více-ro okolností.²³⁾ Už v době vedení brněnské zpěvohry Nový pravidelně zajížděl do Paříže, aby se seznamoval s nejnovějším repertoárem a inscenačními zvyklostmi.²⁴⁾ Oblíbil si Maurice Chevaliera, jehož píseň „Valentina“ minimálně dvakrát nazpíval česky, do galského milovníka se sám na přelomu 20. a 30. let stylizoval s pomocí slaměného kloboučku a v Praze také uvedl hru *Kavárnička*, napsanou podle amerického filmu s Chevalierem PLAYBOY OF PARIS. Výpravu pro představení v Novém divadle obstarával Nového osobní přítel Jaroslav Veris, který vzhledem ke svým studiím ve francouzské metropoli výborně zvládal zachycení podoby tamních malebných zákoutí, kaváren a romantických příbytků.²⁵⁾ Nového nejslavnější dvojroli, k níž se na rozdíl od filmového Kristiana/Aloise v průběhu své následné kariéry ještě vrátil, byl varhaník Celestin/komponista Floridor ve francouzské operetě *Mam'zelle Nitouche*. Ačkoliv Nový na své scéně uváděl díla rakouských či domácích autorů, francouzský vliv přetrvával ve výpravě, inscenačním pojetí i vlastní stylizaci hlavní star. Nosové zabarvení verbálního projevu, o němž hovořil Forman, vyvěralo jak z pouhé přítomnosti řady francouzských výrazů, tak z osobního hlasového témburu.²⁶⁾ Ten přibarvoval promluvy zejména ve scénách emocionálního vyznání či svádění, neboť tyto repliky herec pronášel pomaleji a měl tedy dostatek času na jejich stylizované podání.

V polovině 30. let stále neexistovala závazná pravidla vzorové české výslovnosti. Herci předních scén tak ve snaze o správnou dikci vycházeli z pravopisu a jemu přizpůsobovali výslovnost.²⁷⁾ V oblasti zábavně-hudebního divadla panoval opačný extrém, neboť operetní herci a zpěváci často sklouzávali k různým periferním nebo regionálním nářečím, vzhledem k námětům domácích zpěvoherních novinek. Oldřich Kautský proto ve svém textu pro ročenku Nového divadla v roce 1937 vyzdvihuje jako klíčový rys této scény čistou mluvu, již nehyzdila ani deklamativní teatralita, ani pseudolidový žargon.²⁸⁾ Nového standardní přednes sloužil jako příklad čisté mluvy, nezátížené ani zlozvyky na rovině výslovnosti, ani vlivy různých krajových nářečí — v repertoáru Nového divadla taková stylizace nebyla zapotřebí.

Jakékoliv odchylky od standardního přednesu automaticky získávaly punc výrazného stylizačního prostředku. Pokud fikční postavy svírá tváří v tvář nadřízeným, rodině nebo milovaným protějškům strach a nervozita, Nový výrazně zrychlí tempo předepsaných promluv. Například v KRISTIANOVÍ odděluje úředníčka Aloise a jeho světácké alter-ego pomocí intonace a tempa verbálního projevu. Zatímco Kristian hovoří vzorově, srozumitelně a výrazně protahuje samohlásky, pak Aloise herec vybavil spíš drmolivou staccato-

23) Ve svých prvních rolích Nový často ztělesňoval postavy s exoticky znějícími jmény — jako Gustav Horowitz v NA TÝ LOUCE ZELENÝ nebo hrabě Moretti v ULIČNICI.

24) L. Tunys, c. d., s. 80.

25) B. Kovaříková, c. d., s. 98–100.

26) Individuální hlasový témbur nebo také barva hlasu patří mezi nejstabilnější individuální charakteristiky člověka. Fyziologicky je v tomto ohledu určující konkrétní stavba orgánů dechových cest a kostra obličejové části hlavy, bohatost hlasu a rezonanční zesílení jde nicméně tréninkem rozvíjet a cizlovat. Zdena Palková, *Fonetika a fonologie češtiny*. Praha: Karolinum 1994, s. 58.

27) Antonín Frinta, Výuka výslovnosti na dramatickém oddělení naší konservatoře. In: Vlastimil Blažek (ed.), *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad 1936, s. 149.

28) Oldřich Kautský, Pražská divadelní zvláštnost. Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, Ročenka Nového divadla 1937, s. 18.

vou mluvou. V takovém případě došlo k narušení jinak bezchybné výslovnosti, kdy Nový zvyšuje spád promluvy buď vynecháním souhlásky mezi samohláskami (z „pane“ se tak stává „pae“), anebo častěji zkrácením koncovky (kdy namísto „každého“ vysloví „kaž-deho“).

Nového mluvený projev rovněž vynikal svým hudebním zbarvením, proto herci vyhovovala chansonová poloha spíš než operetní manýra. Jeho zpěvní čísla v komorních hudebních veselohrách Nového divadla nikdy nevyžadovala technicky školený hlas s širokým rozpětím,²⁹⁾ ale spíš práci s tempem, atmosférou a hereckým podáním. Od operety, v níž se děj a text podřizovaly efektu podívané, se Nového projev v repertoáru vlastního divadla rovněž lišil v akcentu na význam řečeného. V takovém případě intonace nevzdvihuje líbivou melodičnost verbálního projevu, ale nadále upřednostňuje smysl proneseného sdělení. Nový dovedně přidával na důrazu a hlasitosti tam, kde si to žádal význam věty, a nikoliv její libozvučnost. Že se jednalo o vědomou a systematickou práci s hlasem, potvrzuje například poválečná PYTLÁKOVA SCHOVANKA, v níž Nový parodicky nadsazuje své řečové charakteristiky — například protahování samohlásek se ozývá v záměrně přehnané výslovnosti ženského jména Elén nebo formou extrémně zdůrazněného výrazového oblouku. V takovém případě herec z nízko posazeného začátku věty stoupá k intonačně vyššímu prostředku, aby v závěru sentence opět dramaticky poklesl. Tohoto nástroje herec využíval zejména v situacích, jimž fikční postavy přikládaly větší emocionální důraz, pokud na někoho naléhaly, nebo v případě, že jim na odpovědi velmi záleželo.

Filmy s Oldřichem Novým se vždy vyznačovaly výrazným lingvistickým aspektem. Zpočátku šlo o různé cizojazyčné přízvuky, jejichž prostřednictvím postavy maskovaly svou skutečnou identitu. Neschopnost se srozumitelně vyjádřit anebo se vůbec dorozumět avizovala neautentickou a negativní figuru (italský hrabě Moretti z ULIČNICE je v reálu podvodník Josef Hřebík, kosmopolitní gigolo Gustav Horowitz v NA TÝ LOUCE ZELENÝ zdobí své promluvy anglickými a francouzskými slůvky). Později sloužila jako zdroj komiky (anglický hrabě Johnny Camel s omezenou slovní zásobou ve filmu EVA TROPÍ HLOUPOSTI). V souladu s Nového typem ženám podléhajícího milovníka se často vyskytovaly zdobněly ženských jmen, jimiž častoval své partnerky (Julinka v PŘÍTELKYNI PANA MINISTRA, Miluška ve FALŠNÉ KOČIČCE nebo Kudlinka v BARONU PRÁŠILOVI). Zápletky některých veseloher dále přímo tematizují nemožnost rovnoprávného dialogu s vyvolenou. Například FALŠNÁ KOČIČKA, de facto variace na *Pygmalion* G. B. Shawa, vypráví o doktoru Přeloučovi, starém mláďenci, který touží najít ženu (doslova „ženského primitivečka“), již by si mohl upravit k obrazu svému. Ačkoliv prostá Miluška z periferie (ve skutečnosti dcera bohatého továrníka Míla Janotová) převýchově nijak nevzdoruje, do své mluvy vkládá žargon, jemuž zamilovaný Přelouč zprvu nerozumí, postupně jej ale začne také nevědomky používat. „Že mám mluvit slušně?“ nevěřicně se táže volajícího během telefonického hovoru. Podobně DÍVKA v MODRÉM staví na komickém nedorozumění mezi doktorem Karasem a Blankou z Blankenbergu (v reálu studentkou Vlastou), která ze středo-

29) Například Miroslav Šulc upozorňuje na skutečnost, že pěvecké schopnosti některých herců Nového divadla nedostačovaly nárokům skladatelů a po vzoru hlavní star sklouzávaly do parlanda; v repertoáru hudebních veseloher však takový nedostatek nebyl vyloženě na závadu.

Miroslav Šulc, *Česká operetní kronika. Vyprávění a fakta*. Praha: Divadelní ústav 2002, s. 336–337.



Obr. 1



Obr. 2

věkého obrazu sestoupila do moderní současnosti. I tady musí ústřední pár doslova najít společnou řeč, aby mohl vytvořit harmonický svazek.

**„Představte si, že bych se na Vás roztouženě díval.“
Párová souhra, kontrolovaný výraz a adresnost gest**

Od roku 1936 do roku 1945 se Oldřich Nový objevoval hlavně ve veselohrách s romantickou tematikou. Tyto komedie nestrukturuje ani tak jeden solitérní herecký výkon, mnohem zásadnější jsou pro ně dvojice. Typ, který Nový ztělesňoval, nespádal ženy za účelem pouhého povyražení či s vidinou vlastního obohacení, ale v milostných šarádách svým protějškům ochotně podléhal — proto jako jeho nejsilnější polohu kritika vnímala právě „[...] zamilovaného netykavku“³⁰⁾ „[...] nezkaženého bohatstvím, přímého v úmyslech“.³¹⁾ Jednání postav ztvárněných Oldřichem Novým téměř vždy motivuje touha najít nebo alespoň udržet si svou vyvolenou, kvůli níž podstupují četné eskapády, konfrontace, záměny identity nebo dokonce rozvod — například ve veselohře režiséra Miroslava Cikána *PAKLÍČ*. Adaptace románu Eduarda Fikera vypráví o manželském páru Gabrielu a Lole Andělových, jejichž vzájemné pouto udržuje i naleptává společné konstruování napínavých příběhů. Když musí rozhádaní manželé čelit skutečnému nebezpečí, rozpory vedoucí k rozvodu zmizí a film končí jednak dopadením lupičů, ale hlavně usmířením obou partnerů.

V námětech všech filmových veseloher s Oldřichem Novým zároveň nápadně schází jakákoliv sexuální dráždivost nebo romance v jejím tělesném rozměru, scény svádění se téměř vždy odehrávají na verbální rovině. Milovník typu Oldřicha Nového ženy spíš umluví, než aby svévolně narušoval jejich osobní prostor. Svých partnerek se tak Oldřich Nový dotýká hlavně při tanci spojeném s pěveckými čísly (jako například v *ADVOKÁTCE VĚŘE* nebo při „Jen pro ten dnešní den“ z *KRISTIANA*) a jinak zachovává obdivnou distanci. Stylizaci Nového jako citlivého, ženám oddaného milovníka podtrhuje pozice partne-

30) Anon., Přítelkyně pana ministra. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 8 (6. 4.), s. 5.

31) Anon., Hotel Modrá Hvězda. *Filmové listy* 13, 1941, č. 36 (5. 9.), s. 3.



Obr. 3



Obr. 4

rů ve filmových záběrech. Ještě jako sňatkový podvodník Gustav Horowitz v *NA TÝ LOUCE ZELENÝ* na partnerku Alenu Skalickou (Helena Bušová) (**obr. 1**) blazeovaně shlíží svrchu, avšak v dalších snímcích už k ženám obdivně vzhlíží — jako doktor Přelouč na svoji Milušku v závěru *FALEŠNÉ KOČIČKY* či notář Karas na obraz dívky v modrém (**obr. 2**). Žádná z dobývaných žen, včetně spisovatelem Heroldem popichované malířky Jarmily Bendové ve snímku *ŽIVOT JE KRÁSNÝ*, si tak nemusela roztoužené pohledy pouze představit.

Těto cudnosti nahrávají také náměty většiny snímků s Oldřichem Novým, neboť v nich (s výjimkou jediného, komicky laděného rozvodu) chybí obvyklé pikantní zápletky provázející adaptace červené knihovny. Neobjevují se tu žádné nemanželské děti, nevěry, tragická úmrtí nebo osudově zkomplikovaná setkání. Rozdíl mezi lehkou konverzační (či crazy, společenskou nebo detektivní) komedií a emocionálně vyhocenými dramaty je patrný také na úrovni formálně-stylové. Zatímco konvencím zfilmované červené knihovny odpovídal finální záběr na dvojici pohrouženou v polibku,³²⁾ snímky s Oldřichem Novým se pravidelně uzavírají pohledem na pár v harmonickém objetí. Spíš než výbuch dlouho potlačovaných vášní tento výjev asociuje bezpečí, stabilitu a sladce romantickou souhru pozvolna utvářené dvojice. Takového finále jsme svědky v *DÍVCE V MODRÉM*, kde notář Karas s Blankou tisknou tvář na tvář, podobně *KRISTIANA* uzavírají manželé Novákoví odcházející společně z Orient Baru (**obr. 3**). *ROZTOMILÝ ČLOVĚK* končí pohledem na dvojici šprýmařů tvořenou Viktorem Bláhou (Nový) a Poldou Krušínovou (Gollová) ve svatebním v prázdném kostele. Tímto způsobem se uzavírají obě vyprávěcí linie — jak romantická, vedoucí k vytvoření páru, tak veseloherní, vyplývající z charakterizace obou protagonistů jako v prvé řadě bláznivých mystifikátorů.

Druhý, setrvale uplatňovaný rys Nového herectví spočíval ve vytváření dojmu důsledné kontroly nad vlastním výrazem, postojem i pohyby; komický efekt pak plynul z rozrušení této precizně ovládané fasády. Zatímco vystupování hodné „dobře oblečeného gentlemana“³³⁾ odpovídalo hvězdné osobnosti Oldřicha Nového, následné zborcení vycizelovaného zevnějšku stojí spíš na jeho hereckých schopnostech. Ačkoliv tato star velmi

32) Dagmar Mocná, „Červená knihovna“ v českém filmu 30. let. *Illuminace* 7, 1995, č. 2, s. 89.

33) Eduard Bass, Opereta pro kulturní lidi. *Lidové noviny* 44, 1936, č. 597 (28. 11.), s. 9.

dobře ovládala ztělesnění jak elegantních milovníků z vyšších vrstev, tak obyčejných mužů, dobový diskurs si jej výrazněji spojoval s první kategorií. Filmoví recenzenti vnímali jako normu roli citlivého, romanticky oddaného, trochu nesmělého elegána, který je ochotný díky náhle probuzené lásce obrátit svůj svět vzhůru nohama.

Sebejisté, uhlazené a přirozené vystupování převyšovalo nedostatky Nového vzhledu — byl menšího vzrůstu,³⁴⁾ v roce 1939 na prahu čtyřicítka a s šedivějícími skráněmi, což nebyla ideální výbava pro role milovnického naturelu.³⁵⁾ Do filmových příběhů tedy Oldřich Nový vstupoval jako spořádaný, společensky obratný a udržovaný gentleman; nejpozději na konci expozice příběhu došlo ke zvratu, který tuto auru zbotlil. V KRISTIANOVI ve 27. minutě zjistíme, že vmlouvavý světoběžník se nejmenuje Kristian, ale že jeho křestní jméno zní Alois a doma na něj čeká manželka Mařenka, podobně továrník Jan Hrubý mladší si ve 30. minutě komedie PŘÍTELKYNĚ PANA MINISTRA uvědomí, že jeho sekretářka Julinka má čokoládové oči a konečně z Michala Nora se ve 28. minutě crazy komedie EVA TROPÍ HLOUPOSTI stává anglický hrabě Johnny. Od těchto momentů herec sahá k prostředkům ryze fyzické komiky. Jeho pohyby jsou náhle trhané a zmateně nekoordinované, výraz obličeje stahuje do expresivních grimas a jednotlivé postoje se mění v dosti rychlém sledu.

Jako Michal Nor v EVA TROPÍ HLOUPOSTI Oldřich Nový pravidelně propadá spontánním výbuchům nadšení, kdykoliv jej milovaná Eliška ujistí o svých citech. Když jí vysvětlí, že mezi ním a ztřeštěnou sekretářkou Evou panuje pouze sourozenecké pouto, Eliška jej políbí a urychleně zmizí. Michal v tu ránu zapomene, že v sídle Záhorských přebývá jako falešný hrabě Johnny Camel, a začne nadšeně poskakovat po pohovce. V této čiré fyzické euforii jej zastihne komorník Jan; Michal se tedy uklidní, ale stále ještě s rozčuchanými vlasy, které prozrazují nedávný výbuch potlačovaného temperamentu (**obr. 4**). Je příznačné, že Eliška v podání Jiřiny Sedláčkové zmizí ze záběru, kdykoliv svého hereckého partnera políbí, neboť mu tímto přenechává prostor pro sólový komický výstup. Tyto momenty snímek dopřává pouze dvěma hlavním hvězdám. Zatímco Oldřich Nový střídavě udržuje a narušuje dekorum, Nataša Gollová jako Eva pravidelně zakopává, klopýtá a padá, přičemž o sobě neustále mluví jako o mladé dámě.

Do snímků natočených po roce 1939 vnášel Oldřich Nový dojem distingovaného, uhlazeného gentlemana prostřednictvím širších kontur své hvězdné osobnosti. Hrdinové sdíleli se svým představitelem řadu důležitých rysů — vybrané chování, znalost oděvních

34) Jára Kohout ve svých vzpomínkách uvádí poněkud nadsazenou historku z natáčení KRISTIANA, která nicméně ukazuje, jak důmyslnými prostředky musel štáb řešit fyzické nedokonalosti a případný tělesný nesoulad obsazených herců: „Film byl hotov za šest dní a Mac Frič ho mohl sfouknout mnohem dřív, ale vzal si do hlavy, že Oldřich bude vyšší než Adina. [...] A protože nebyl ani kutil, jako býval Lamač — ten by si byl vymyslel něco jednoduššího a svéráznějšího, o tom jsem přesvědčen — museli zaskočit kulísáci a klást Novému pod nohy cihly, kdykoliv krácel vedle Adiny.“

Jára Kohout, *Hop sem, hop tam*. Jan Kanzelsberger: Praha 1991, s. 126.

35) Takové výhrady na adresu Nového málokdy zazněly otevřeně, nejčastěji se objevovaly na stránkách fašistického tisku, který nebyl Novému kvůli jeho židovské manželce z principu nakloněn.

„Zvláště v poslední době se kritika tak trochu ježí, snaží-li se jí Oldřich Nový přesvědčit, že mu mladistvé role právě nejlépe sedí. Je to vždycky tragedie pro stárnoucího herce, necítí-li, kdy se vlastně již přehoupil přes nejzazší hranici jinošství.“

fap, Díváme se na ně... Oldřich Nový. *Vlajka* 11, 1941, č. 4 (25. 1.), s. 8.



Obr. 5



Obr. 6

konvencí nebo galantní pozornost věnovanou ženám. Naopak fyzickou, téměř slapstickovou komičnost kritika vnímala buď jako nepatřičnou, nebo jako zajímavé ozvláštnění existujícího typu. Zatímco Arnošta Bendu ve filmu *BARON PRÁŠIL* kritici hodnotili jako ochuzení známého typu nesmělého muže,³⁶⁾ pak v reakci na Michala Nora v *EVA TROPÍ HLOUPOSTI* Oldřich Kautský chválil Nového schopnost vystoupit ze škatulky romanticky uhlazených elegantů. Navzdory více či méně kritickým poznámkám se v těchto crazy komediích Oldřich Nový ukazuje jako herec schopný udržet kontrolu nad výrazovou ekvilibristikou i ve scénách největšího chaosu.³⁷⁾ Zatímco sledujeme figury, jejichž vláda nad událostmi se vytrácí a nabírá až komického účinku, pak Nový jako herec nikdy neztrácí ze zřetele načasování, trvání a míru užitých vtipných gest, grimas a pohybů.

Oldřich Nový ve svých hvězdných rolích často vyjadřoval údiv zdviženým obočím, které mohl doprovázet vyšší, přiškrcený tón hlasu. Pokud jeho hrdiny svírala nervozita, uchýlovali se k pohrávání si s kravatou, jejíž bezchybný uzel dále poupravovali nebo povolovali. Výrazná gesta rovněž dovedla vypointovat a uzavřít scénu — jako Arnošt Benda, který se snaží svou nic netušící tchyni baronku Prášilovou předem získat na svou stranu a hodlá k tomu využít drobných lží. Aby se jeho strategie nevyzradila, musí baronku vylákat z místnosti, v níž duch Prášilova dědečka při každé vyřčené smyšlence nechá ze zdi spadnout dekorativní talíř. Arnošt před baronkou nejprve ostentativně potlačuje soužení, pramenící z utajovaných citů. Tu pohled na nešťastně zamilovaného muže obměkčí a Arnošt vycítí, že nyní je čas začít s dojemnou historkou o těžkém dětství. Jakmile spustí, vzpomene si na padající talíře (jak nám připomene krátký záběr na porcelánem vyzdobenou zeď) a pod záminkou vydýchaného vzduchu baronku vyláká ven. Spokojen s dosavadním průběhem událostí, s tím, jak přechytračil mrtvého Prášila, se krátce zahledí na zeď, mlaskne a poklepe si prstem pravé ruky pod pravé oko (**obr. 5**), teprve pak následuje ženu do salonu. Rychlé gesto nejenže ukáže Arnošta jako obratného manipulátora (lsti

36) Kujal, *Novinky trhu — Baron Prášil*. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 18 (21. 9.), s. 5.

37) James Naremore tvrdí, že i sebezpíroženější, nijak ostentativní herectví musí vytvářet dojem chaosu pomocí systematicky užívaných prostředků — proto jsme schopni sledovat distanci mezi postavou, která je nešikovná a neobratná, a mezi hercem, který situaci naopak plně kontroluje.

James Naremore, *Acting in the Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1988, s. 45.

a úskoky jsou zapotřebí k dosažení manželského štěstí v bláznivém světě baronových pravidel), ale také Nového jako herce schopného ztělesnit a odstínit předstírání o několika úrovních. Herec hraje muže, který se vydává za tajemníka, a ten předstírá pohnutí, aby obměkčil baronku Prášilovou.

Posledním, pravidelně se objevujícím atributem Nového herectví byla adresnost gest. Ta souvisela s již dříve zmíněnou párovou souhrou, neboť Nový těchto prostředků užíval v dialogích, kdy potřeboval naslouchající přesvědčit o vlastním stanovisku, své verzi události nebo prostě jen vzbudit či odlákat pozornost protistrany. Gesta se sice, na rozdíl od němé kinematografie, stala s nástupem zvuku pouhým hereckým doplňkem mluveného projevu,³⁸⁾ na druhou stranu se ze způsobů jejich užití dají vysledovat konkrétní specifika jednotlivých osobností. Jak odlišně mohou herci s gesty nakládat, vyplývá ze srovnání různých hereckých stylů. Oldřich Nový se objevil spolu s další mužskou star v jediném filmu, a to s Vlastou Burianem ve veselohře BARON PRÁŠIL. Zatímco Nový formoval své dlaně do série jasně oddělených gest, Vlasta Burian, v souladu s povahou své rtuťovité, fyzické komiky málokdy zklidnil své pohyby natolik, abychom mohli sledovat vědomé užívání a vzorce při zapojování těchto prostředků nonverbální komunikace. Král komiků dovedl hrát až do špiček prstů, jeho ruce jsou často v dynamickém pohybu a viditelné, ale málokdy natolik disciplinované, aby se ustálily v přesně definovaném gestu. Burian totiž svých rukou tolik nevyužíval pro běžná konverzační gesta, ale spíš pro pantomimické dokreslení vyprávěného příběhu nebo sólového výstupu. Ty jeho snímkům dominovaly, upevňovaly jeho postavení ryze komediální star a ostatní herce redukovaly do pozice příhrávačů, kteří Buriana ponoukají k přidávkům.

Také v BARONU PRÁŠILOVI najdeme minimálně jednu scénu, která funguje spíš pro samotného Buriana než v zájmu narativní logiky. Baron v místní hospodě přebírá další z trofejí pro vítěze střeleckého turnaje a při té příležitosti povídá o svém dědečkovi, který skolil jelena na dvakrát. Herec při vyprávění rytmicky hýbe rukama, které dodávají jeho promluvě tempo a spád, avšak projev nijak dále nedotvářejí ani nestrukturují. Když se baron dostane k místu, v němž dědeček na vysokou zamíří, přiloží si k oku také imaginární pušku (**obr. 6**), když dědeček sáhne do torby pro další patronu, umístí i Prášil svou ruku na bok k tušené kabele. Záběry na fabulujícího barona se střídají s pohledy na pozorně poslouchající obecenstvo, které napínavou historku odmění potleskem. V další části večera pak Prášil předvádí svou schopnost napodobit různé hudební nástroje — tyto výstupy již zcela postrádají přímou vazbu k ději a slouží spíš k předvedení Burianových vokálních a motorických dovedností.

I Arnošt Benda, ztvárněný Oldřichem Novým, dostane k dispozici scénu, v níž musí prokázat své fabulační schopnosti. Tajemník Benda musí baronku Prášilovou přesvědčit o svém krušném dětství. V tomto případě se ale nejedná jen o zábavný výstup hlavní star, jemuž je adekvátně přizpůsobená mizanscéna, ale o důležitý motiv v rámci vyprávění. Arnošt sice před sebou nemá početné publikum, ale zato vlastní tchyni, k níž se v průběhu svého monologu naklání. Gesta mu neslouží k rytmizaci promluvy, ale ke zdůraznění zvláště pohnutých pasáží. Stejně jako řeč svého těla podřizuje Benda také vývoj smyšleného příběhu i celkovou dikci barončiným reakcím. Arnoštovo vyprávění tak dostředivě

38) J. Naremore, c. d., s. 48.

směřuje k matce jeho manželky Karly — i když je herec v záběru sám, kamera jej zabírá z profilu, s pohledem upřeným a rukama gestikulujícíma směrem k sedící baronce (obr. 7).

Stejně jako divadelní, tak i filmoví herci se při vytváření jednotlivých rolí opírají o rekvizity, které se někdy těší zásadnímu místu v příběhu (například zbraně, dopisy nebo šperky), jindy jen hercům dávají záminku k zaměstnání netečných rukou. V klasických filmech takto fungují většinou cigarety, části oděvu nebo pokrmy. Protože Oldřich Nový primárně interagoval se svými partnerkami, nepotřeboval si ještě pohrávat s dalšími předměty. Pokud kvůli nějaké rekvizitě ignoroval ženu, vždy měla taková volba adekvátní důvod. Ve výše citované scéně v BARONU PRÁŠILOVI Nový jako tajemník Benda nejprve píše dopis své novomanželce Karle, v místnosti sedí nepozorována také baronka Prášilová. Tiše se zvedne, svému zeti nepozorovaně nakoukne přes rameno a po přečtení milostného vyznání zvolá, že to už přestává všechno. Arnošt se rychle vzpřímí a inkriminovaný papír začne několikrát skládat, přitom svou nic netušící tchyni začne pozvolna zpracovávat prohlášeními o svém citovém strádání a očima přitom fixuje zmenšující se lístek. Baronka poprvé pookřeje, což tajemník zaregistruje a překvapeně pozvedne pohled — jen natolik, aby si žena ničeho nevšimla (obr. 8). Přitom se dál soustředí na zdánlivě nesmyslnou činnost, která mu ale dovoluje držet své úmysly skryté před baronkou. Mnohem častěji používal Nový jako prostředek pro zatajování nebo naopak odhalování své skutečné identity i úmyslů brýle. Například v KRISTIANOVI slouží právě brýle jako nejvýraznější dělicí čára mezi Aloisem a Kristianem. Když Zuzana v závěru odhalí Aloisovu dvojí hru, hrdina kapituje, odkládá brýle a skládá hlavu do dlaní. Rovněž Arnošt Benda odkládá tajemníkovy brýle ve chvíli, kdy odhalí svou pravou totožnost jako manžela aristokratky Karly.

Závěr

Oldřich Nový po celý život vyzdvihoval divadelní linii nad filmovou. V tomto ohledu z jeho strany zaznívaly tradiční argumenty — že živý kontakt s diváky nic nenahradí³⁹⁾ a že kinematografie de facto divadlu konkuruje.⁴⁰⁾ Na druhou stranu, pokud dnes můžeme Nového zkoumat jako talentovaného, i když nepřilíš tvárného herce, je to právě díky jeho filmovým rolím. Ačkoliv se z různých důvodů nepovedlo adaptovat inscenace Nového divadla pro film (s výjimkou veselohry *Muži nestárnou*),⁴¹⁾ vzájemné prolínání obou umě-

39) Svatopluk Slavík, Zde, před padesáti lety. *Rovnost* 84, 1969, č. 192 (16. 8.), s. 9.

40) O. Suchý, c. d., s. 25–27.

41) Podle Ondřeje Suchého už roku 1937 Oldřich Nový jednal s Lucernafilmem o možnosti natočit filmovou adaptaci hudební komedie *Polibek a dost*, uváděně souběžně v Novém divadle. Podobné pokusy se opakovaly v průběhu celé sledované dekády, bohužel se stejným výsledkem. Roku 1941 přinesl program k inscenaci *Karolina* informaci, že se Oldřich Nový objeví v hlavní roli v chystaném snímku podle inscenace *Další, prosím...* V tomto období se rovněž jednalo o adaptaci veselohry *Zaplátte, slečno!*. Filmový poradní sbor námět maďarského autora jednomyslně zamítl jako formu odvetného opatření, protože Maďari vyhlásili bojkot veškeré české kulturní produkce. V lednu 1944 Nový postoupil další z úspěšných inscenací své scény jako filmový námět společnosti Nationalfilm — tentokrát šlo o italskou hudební komedii *Jedenáctý v řadě* s pracovním názvem „Podruhé na světě“.



Obr. 7



Obr. 8

leckých druhů mělo na formování hvězdné osobnosti Oldřicha Nového mnohem komplexnější vliv než samotná adaptace scénického útvaru na filmové plátno.

Už od poloviny 30. let, kdy se Nový vrátil do Prahy, cíleně rozvíjel takový repertoár, který by odpovídal potřebám a rozměrům malé scény ve Stýblově pasáži. Program sestával spíše z komorních hudebních veseloher, které vyprávěly příběhy plné záměn, falešných identit a milostných propletenců. Přestože Oldřich Nový hereckému ansámblu dominoval, nešlo o podnik postavený na solitérní star. Jednotlivé inscenace představovaly hlavní atrakci samy o sobě — pečlivě prozkoušené útvary, nabízející nepočítaně variací na opakující se téma seznámení, sblížování a ustavení hlavního páru. Řada z těchto atributů se přirozeně překlápila do filmů, které herce oproti divadlu ještě výrazněji stavěly po bok ženských stars. Pečlivá dikce a pozorná výslovnost vycházely z Nového snahy o potlačení různých hereckých manýr, zejména extemporování; teprve důkladná znalost textu představitelům umožní lehkost projevu. Ve svých filmových rolích někdy herec užíval ostře vypočítaných gest jako sevřených pěstí nebo napřímeného ukazováku, jichž pravděpodobně užíval také na divadle. Prostorově komorní Nové divadlo totiž nevyžadovalo ostentativní, rozmáchlá gesta, k nimž se jinak museli pravidelně uchýlovat herci z velkých scén.

Tato studie přiblížila fázi v kariéře Oldřicha Nového, kterou můžeme chápat jako normotvornou. V necelé prvorepublikové a protektorátní dekádě si Nový vytvořil ideální režim fungování, umožňující participaci na preferovaných projektech a vysokou míru kontroly nad vlastním obrazem. Rovněž se těšil značné popularitě. S odstupem času vzpomínal právě na tuto éru jako velmi šťastnou z profesního hlediska.⁴²⁾ Jako základ budoucí normy lze těchto devět let vnímat čistě kvůli počtu audiovizuálních děl a inscenací spojených se jménem tohoto herce, všechny navíc spoluvytvářely a podporovaly koherentní hvězdnou osobnost Oldřicha Nového. Následující období se vůči této etapě ostře vymezovala nebo

O. Suchý, c. d., s. 40.

Divadelní oddělení Archivu NM, fond O. Nový. Inv. č. 34, k. 7, program k představení *Karolina*.

OPA NFA, fond FPS, inv. č. 24, Schůze č. 239–266. Zápis z 241. schůze FPS, 10. února 1941, s. 2.

OPA NFA, Fond Nationalfilm, inv. č. 47, Korespondence s autory filmových námětů, majiteli opčních práv, režiséry, scenáristy a členy štábů 1937–194.

42) Sandra Pudilová, *Hovory s herci. Záběr 2*, 1969, č. 10, s. 8.

se k ní navracela. Zatímco poválečná dekáda s odkazem Nového dřívější tvorby pracovala spíš ve smyslu negace a požadovala transformaci typu v souladu se změnou politického režimu i reorganizovanými, znárodněnými kulturními průmysly, pak druhá polovina 50. let a 60. léta na předválečné a protektorátní snímky, šlágry a představení hlavně nostalgicky vzpomínala — a podobně se děje dodnes.

Šárka Gmíterková

Autorka je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Dokončila práci věnovanou hvězdné osobnosti Oldřicha Nového v období 1936–1969. Dlouhodobě se zabývá výzkumem současných i historických forem hvězdné slávy, věnuje se také problematice filmového herectví a filmového kostýmu. V roce 2012 editovala tematické číslo *Illuminace* zaměřené na české filmové hvězdy, v *Illuminaci* publikovala také studii zaměřenou na vyhledávání hereckých talentů v období první republiky. Pravidelně publikuje v zahraničí — například v časopisech *NECSUS* nebo *Journal of Celebrity Studies*. Do sborníků věnovaných transmediálnosti či populární kultuře střední a východní Evropy přispěla kapitolami o pořadu *KEEPING UP WITH THE KARDASHIANS* nebo o poválečné transformaci hvězdné osobnosti Oldřicha Nového. (Kontakt: sagm@seznam.cz).

Citované filmy:

Advokátka Věra (Martin Frič, 1937), *Baron Prášil* (Martin Frič, 1940), *Bohéma* (6 dílů, Robert Sedláček, 2017), *Čtrnáctý u stolu* (Oldřich Nový, Antonín Zelenka, 1943), *Dívka v modrém* (Otakar Vávra, 1939), *Důvod k rozvodu* (Karel Lamač, 1937), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Muži nestárnou* (Vladimír Slavínský, 1942), *Na tý louce zelený* (Karel Lamač, 1936), *Neznámá kráska* (Přemysl Pražský, 1922), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Playboy z Paříže* (Playboy of Paris; Ludwig Berger, USA, 1930), *Příteľkyně pana ministra* (Vladimír Slavínský, 1940), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Rozkošný příběh* (Vladimír Slavínský, 1936), *Rozpustilá noc* (Vladimír Majer, 1934), *Roztomilý člověk* (Martin Frič, 1941), *Třetí zvonění* (Jan Sviták, 1938), *Uličnice* (Vladimír Slavínský, 1936), *Valentin Dobrotivý* (Martin Frič, 1942), *Život je krásný* (Ladislav Brom, 1940).

SUMMARY

„He is in Love and not Corrupted by Wealth“
Oldřich Nový as a Film Actor between the Years 1936–1969

Šárka Gmitterková

Despite being fondly remembered as one of the brightest stars of the so-called First Republic era (1918–1938), the popular discourse surrounding Nový, articulated in numerous books, television biopics and exhibitions only rarely scrutinizes his strong performing assets. Starring in 22 films up to the year 1945, Nový was not only a celebrated stage actor and singer, but a film actor as well. In spite of not cultivating any direct connection between his stage career and film parts (in terms of screen adaptations of his theatre repertoire), his star persona nevertheless demonstrates recognizable patterns on the level of performance, genre and narrative. This article thus analyses Nový as a film actor, closely reading individual parts, and searching for continuities on the level of performance. In so doing, three aspects stand out as crucial. First it was Nový's ability to act out double-parts, featuring a rather plain and ordinary hero as well as his dashing, glamorous alter ego. Voice was equally important, having a rather melodic quality and frequently refusing the distinction between speech and song. Since the films starring Nový fall under the generic category of romantic comedy, interactions with women are featured prominently. Therefore in the final section I focused mostly on non-verbal performance, scrutinizing gestures, expressions and postures. Although Oldřich Nový was never perceived as a versatile actor, this article demonstrates that his rather limited acting in fact stemmed from his knowledge of his own lacks and shortages, and conscious cultivation of his strong performing assets.

key words: Oldřich Nový, star persona, acting, voice, gesture, comedy, romance

klíčová slova: Oldřich Nový, hvězdná osobnost, herectví, hlas, gesto, veselohra