

MARTIN ŠRAJER / 5. 8. 2021

Pátrání po Olze Rautenkranzové

„Herečka a režisérka, f. *Kozlonoh* a spolurežisérka f. *Učitel orientálních jazyků*“.[1]

Takto stručně je v encyklopedii *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945* představena Olga Rautenkranzová. Byl její podíl na utváření rané české filmové kultury tak zanedbatelný, že si nezasloužila obsáhlejší zmínku? Nebo se autorovi publikace jednoduše nepodařilo další informace dohledat?

Stejně skoupé jsou také jiné publikace popisující počátky filmování na našem území. Docenění přínosu Rautenkranzové pro českou kinematografii je proto nesnadné. Mohli bychom spekulovat, jakou roli v tom sehrála úroveň jejích dvou filmů (z nichž minimálně jeden zaujme inscenováním herců v prostoru)[2] a jakou obecná marginalizace přínosu žen pro určité tvůrčí odvětví.

Z různých sociokulturních příčin, vymezujících možnosti ženské práce a ženského vyjadřování, v historii prokazatelně docházelo a dodnes dochází k omezování a přehlížení ženského vlivu. Také filmy Rautenkranzové bývají posuzovány v kontextu filmografií jejich spoluautorů Karla Degla a Jana S. Kolára, nikoliv například v návaznosti na předchozí uměleckou činnost ženy považované za první českou filmovou režisérku.

Olga Rautenkranzová se narodila 22. září 1891 v Praze. Datum jejího úmrtí není známé. Stejně jako Andula Sedláčková nebo Olga Scheinpflugová studovala herectví pod vedením Marie Hübnerové, věhlasné osobnosti pražského Národního divadla. Po absolvování studia vystupovala jako herečka a tanečnice v pražském i brněnském Národním divadle. Její role zahrnovaly balet i činohru.

Formování domácí kinematografie se při obvyklém rámování dobové produkce jeví jako primárně mužská záležitost. Ženy jsou dominantně spojovány s hereckou profesí. Ve

skutečnosti ovšem měly nezanedbatelné zastoupení také na tvůrčích a výkonných pozicích a stejně jako muži spoluurčovaly, co a kde mohli diváci vidět.

Zorka Janovská, Marie Karenová nebo Hana Temná jsou autorkami či spoluautorkami libret k řadě němých filmů. Mezi první držitelky kinolicencí v Čechách patřily Karolína Kalousová a Marie Umhögová. Řada žen provozovala putovní kina nebo zakládala první filmové půjčovny. Přední hvězda Wetebfilmu Suzanne Marwille pracovala ve společnosti také jako produkční, dramaturgyně, scenáristka, autorka námětů a umělecká vedoucí.

Podobně lze předpokládat, že Andula Sedláčková coby spoluzakladatelka společnosti ASUM spoluutvářela svou hvězdnou image. Vlastní filmovou společnost založila Thea Červenková, jejíž kariéra nejlépe dokládá, proč se při vymezování ženského autorství v raném filmu nelze omezovat titulem jako „režisérka“ či „scenáristka“.

Jednotlivé tvůrčí profese se před industrializací filmového oboru prolínaly a pracovat u filmu často znamenalo zastávat mnoho různých pozic, ovlivňovat současně podobu několika rovin filmové poetiky a výroby. Kinematografie jako moderní vynález odrážela, případně podporovala dalekosáhlou společenskou transformaci, projevující se mimo jiné častějším výskytem žen v tvůrčích profesích a na podnikatelských pozicích.

Například ve Spojených státech následovala filmová produkce ve svých počátcích divadelní model. Muži i ženy pracovali na různých pozicích, namísto hierarchické dělby práce panovala snaha o rovnostářství. K maskulinizaci oboru došlo teprve s jeho industrializací a na něj vázaným navýšením kapitálu.

Teprve rekonfigurace průmyslu z žen u filmu učinila minoritní skupinu v podřízeném postavení. Z genderových pozic vedený výzkum rané historie českého filmu, který by umožnil zhodnotit situaci na našem území, ovšem dosud neproběhl.

Jak je ale zjevné z pečlivé analýzy herectví v *Učiteli orientálních jazyků*, kterou provedl Radomír D. Kokeš, ani podíl Olgy Rautenkranzové na finální podobě filmu se neomezoval na režii. Podobu a vyznění snímku zjevně spoluurčila také svou divadelní přípravou a pohybovým nadáním, které ve svých vzpomínkách, uložených ve Sbírce zvukových záznamů Národního filmového archivu, na Rautenkranzovou vyzdvihoval Jan S. Kolár.

Její divadelní praxe se jeví jako nejpravděpodobnější vysvětlení, proč byla krátce před rozpadem Rakouska-Uherska oslovena společností Lucernafilm, aby podle scénáře Quida Marii Vyskočila zrežirovala jednocívkového *Kozlonoha* (1918). V kostýmní rokokové romanci s jednoduchým archetypálním námětem ožívá socha žárlivého satyra, který ohrožuje lásku dvou mladých lidí.

Exteriérové natáčení probíhalo v pražském parku Grébovka. Za kamerou stál zkušený Karel Degl z nově zřízené společnosti Bratři Deglové, která film distribuovala. Rautenkranzová pak ztvárnila hlavní ženskou roli hraběčiny dcery. Jejího partnera si zahrál budoucí režisér Oldřich Kmínek. Ještě před uvedením *Kozlonoha* do kin byla Rautenkranzové Lucernafilmem svěřena režie dalšího filmu.

Komedie ze současnosti *Učitel orientálních jazyků* vychází z námětu Jana S. Kolára. Dcera markýze se v něm zamiluje do učitele turečtiny, ale naráží na nepochopení svého otce. Natáčení probíhalo převážně v ateliérech, částečně pak pod volnou oblohou na terasách paláce Lucerny.

Kolár při vzpomínání na natáčení sice Rautenkranzovou označil za „inteligentní dámu“, ale zároveň naznačil, že si coby nezkušená režisérka nevěděla rady a na výsledné podobě filmu má zásluhu především on sám s kameramanem Karlem Deglem.

Kolár nabídnul také vlastní vysvětlení, proč se Rautenkranzová u filmu neuchytila. Neměla v sobě podle něj ani žár jako Suzanne Marwille, ani roztomilost jako Anny Ondráková, a usoudila, že kinematografie nepředstavuje cestu, po které by se měla ubírat.

Tato domněnka, implikující, že ženy potřebují víc než jen talent, aby prorazily, každopádně nevysvětluje, proč se Rautenkranzová po dokončení uvedených filmů z veřejné sféry zcela stáhla a proč o jejích dalších aktivitách ani osobním životě neexistují v podstatě žádné záznamy.

Poznámky:

[1] Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav 1979, s. 211.

[2] Viz Radomír D. Kokeš, Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu. *Illuminace* 30, 2018, č. 2, s. 31–57.