

DOBOVÉ TANCE KOLEM ŽIVOTA A DÍLA OTAKARA VÁVRY

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Na žádného z českých filmařů se nenalepilo tolik hanlivých floskulí jako na Otakara Vávru: klasik české přizpůsobivosti (Jiří Cieslar),¹ Fouché českého filmu, Velký inkvizitor, Pilát a génius průměrnosti (Vladimír Just),² Salieri českého filmu (Milan Hanuš),³ mistr převleku a Rasputin z Barrandova (Pavel Melounek),⁴ padouch a bezpáteřná věc Makropulos (Jan Rejžek).⁵ Nejčastěji se opakuje obvinění, že Vávra točil „za všech režimů“. Z vůle dějin se čeští režiséři dělí na ty, kdo točili za všech režimů, jichž se dožili (vedle Vávry například Jiří Krejčík nebo Zdenek Sirový), dále na ty, kdo točili jen v jednom z takových režimů (jako Ladislav Helge), pak máme případy smíšené, kdy umělec v některých režimech režíroval a v jiných ne (Antonín Kachlík, Karel Vachek), a konečně ty, kdo před některým z režimů dali přednost exilu. Již z těchto namátkových příkladů je zřejmé, že počet aktivně prožitých režimů je kritériem absurdním: podstatnější je, co kdo v daných režimech točil, a v tomto smyslu nelze například o Vávrově protektorátní filmografii říci nic špatného.

Natáčení za všech režimů bývá Vávrovi vyčítáno až od roku 1989, kdy se počet režimů takřkajíc naplnil; spory o jeho osobu a dílo však trvají od počátků jeho kariéry. Do poloviny čtyřicátých let lze sledovat nadšení, s jakým o Vávrovi psával v Kinorevui Bedřich Rádl, a proti tomu skeptickou rezervovanost Svatopluka Ježka. Kde Rádl ocenil Vávrovo scenario k *Pacientce doktora Hegla* jako vzor „nejdokonalejší filmové transkripce literárního díla“,⁶ tam Ježek psal o „kreaci intelektu, která nestrhne“,⁷ kde Rádl chválil *Pohádku máje* jako „nejkrásnější český film, který byl v době zvukového filmu u nás vůbec natočen“,⁸ tam Ježek viděl „pouhou expositiv“, „film bez děje a bez konfliktu“, v němž Nataša Gollová působí „přepjatě, nepřirozeně, afektovaně, ne-li hystericky“ a exteriéry připomínají „pocukrovaný sen staré panny“. ⁹ Avantgardně koncipované *Svítaní*, na jehož scénáři i realizaci tehdy dvaadvacetiletý Vávra spolupracoval, kritizoval Svatopluk Ježek za montáže mašin, jež jsou „slabým odvarem ruského filmu“, za „tendenční nechutnosti“ a nevkusné sociální kontrasty;¹⁰ tak se již tehdy přiblížil k ideologizujícímu hodnocení, jakého se Vávrovi namnoze dostává dnes.

Jak doložil Petr Čornej, prudké ochlazení kritiky vůči Vávrovi dílu nastalo mezi prvním a druhým dílem husitské trilogie, když většina kritiků bezprostředně po XX. sjezdu KSSS „vystavila na odiv své antischematické a antidogmatické názory“. ¹¹ Vžilo se mínění, že tvůrce, slovy Jana Žalmana, „zabředl [...] do slepého ramene oficiálního historismu a ilustrativní nudy“. Týž publicista posléze Vávru pochválil za to, že v šedesátých letech „na čas vystřízlivěl z mánie velkých pláten“¹² a ukázal prý, „čeho je schopen, nehonil-li se za monumentalitou [...] a za oficiálním potleskem“. ¹³

V citovaných slovech se projevila jedna z konstant české kritiky, totiž chronicky rezervovaný postoj vůči „velkým plátnům“. Již Svatopluk Ježek kázal, že „charakter české produkce tkví v civilním, intimním prostředí. Český člověk je v jádře střízlivý myslitel a poctivý pracovník. Nemiluje vnějšího lesku, pod nímž se skrývá hluchá prázdnota, a nechce ani tyto věci vidět na plátně. Chybí mu naivnost a důvěřivost jistých románských ras.“¹⁴ Sám žánr epického velkofilmu bývá českému kritikovi či kritičce záminkou k pošklebku, přičemž vysmívaným prototypem je právě husitská trilogie – když se objevilo *Statečné srdce* Mela Gibsona, napsala Mirka Spáčilová, že „Hollywood [...] znovu objevil a vyšperkoval dávnou Vávrou husitskou trilogií. Mytický rytíř v Gibsonově podání spojuje přemýšlivou ušlechtilost Jana Husa a originální vojevůdcovské schopnosti připisované Janu Žižkovi. [...] Hrdina kolektivní, totiž lid, je nadán stejnými vlastnostmi jako husitský kompars: osvobozenec sny hájí třeba cepy a – řečeno s Vávrou – proti všem, zatímco intrikánská šlechta znovu a znovu zrazuje národní ideály.“¹⁵ Ovšem vlastnosti, které Spáčilová připisuje filmům Otakara Vávry a Mela Gibsona, jsou charakteristikou žánru: v epických velkofilmech zkrátka vždycky jednají nějakí vojvodové, bouří se utlačené masy, přemísťují se zbrojnoši, svádějí se bitvy a vyprávějí se příběhy o lásce a zradě.

Všechny kinematografie našeho regionu, které prošly etapou znárodnění, si historické monumenty vyzkoušely: v Rumunsku se bitevní superprodukce objevily v polovině šedesátých let zásluhou Mircey Dragana (*Na dosah trůnu, Trajánův sloup*) a Sergia Nicolaeska (*Dákové, Poslední křížová výprava*), Poláci adaptovali romány Henryka Sienkiewicze (*Křižáci, Pan Wolodyjowski, Potopa, Ohněm a mečem*), Bulhaři vytvořili sérii historických fresek až v osmdesátých letech v souvislosti s oslavami 1300. výročí založení bulharského státu (*Chán Asparuch*), maďarská kinematografie po adaptacích obrozeneckých románů Móra Jókaije (*Muži a boj, Uherský magnát, Zoltán Kárpáthy*) dospěla z iniciativy dramaturga Istvána Nemeskürtyho až k rockové opeře *Král Štěpán*. Husitská trilogie všechny tyto projekty přešla o pět až třicet roků; ve své době mohl Vávra navázat toliko na Ejzenštejnova *Alexandra Něvského* a na první český celovečerní barevný film *Jan Roháč z Dubé*. Souběžně s husitskou trilogií a ještě dlouho poté se vlna historických kolosů valila Hollywoodem a studiem Cinecittá, podnícená novými možnostmi širokoúhlých systémů (*Ben Hur, Spartakus, Cid, Kleopatra, Pád říše římské* aj.). Anamorfický obraz ani formát 70 mm Vávra bohužel k dispozici neměl; natáčel husitské války ještě v klasickém poměru 1:1,37 (ale hned v následujícím snímku *Občan Brych* přešel na cinemascop).

Historikové věnovali hodně sil důkazům, že trilogie nebyla věrným obrazem husitské rebelie, nýbrž její tendenční interpretací, závislou na stereotypch z doby národního obrození.¹⁶ I tato aktualizace historických látek ve prospěch soudobé politické objednávky či metafory však patří k definičním atributům daného žánru (dnešní hollywoodské historické podívané, posílené digitálními triky, jsou čteny jako komentáře k válce v Iráku, viz *Troja, Alexander Veliký, Království nebeské*). Rumunské velkofilmy zobrazovaly sblížování starověkých Dáků s Římany a podporovaly tak na počátku Ceaucescovy éry kampaň „romanizace rumunské kultury“. Později, analogicky k sovětským historickým velkofilmům za J. V. Stalina, přispívaly ke kultu diktátora. Nyní jsou pro mladou generaci rumunských filmařů terčem opovržení a zároveň jsou stále na trhu.¹⁷ Sienkiewiczova *Trilogie* se v Polsku začala převádět na plátno v druhé půli šedesátých let, kdy byli představitelé silových složek v čele s ministrem vnitra generálem Mieczysławem Moczařem roztrpčeni deziluzivním zobrazováním polské

válečné minulosti v dílech představitelů polské školy, zejména Andrzeje Wajdy. Bulharská série vznikala za neblahé kampaně Živkovova režimu proti turecké menšině. Srbský režisér Zdravko Šotra rekonstruoval *Boj na Kosovu* v době upevňování pozic Slobodana Miloševiče v předvečer rozpadu Jugoslávie. Gábor Koltay se nespokojil s tím, že jeho rocková opera *Král Štěpán* povzbudila národní sebevědomí na sklonku režimu Jánose Kádára, ale sponzorován později vládní pravicovou stranou FIDESZ pokračoval v natáčení nacionalistických historických pláten v nových poměrech. Druhá Vávra trilogie – *Dny zrady*, *Sokolovo* a *Osvobození Prahy* byla českou obdobou válečných kronik, jako byly *Osvobození* a *Vojáci svobody* Jurije Ozerova nebo jugoslávské partyzánské epopoje.

Lze vlny historických velkofilmů v jednotlivých národních kinematografiích pokládat za příznak totality či úpadku? Odpověď není jednoznačná. Viděli jsme, že tento žánr může ke svým politickým zájmům využívat pravice i levice, epické filmy se vyrábějí na počátku i na konci dějinných etap, v diktaturách i v demokraciích. Pro národní kinematografie střední a jihovýchodní Evropy byly tyto projekty, kromě svého patriotického poslání, také zkouškou produkčních schopností; při jejich realizaci se ve zdejších studiích rozvíjela filmová řemesla, od navrhování kostýmů po práci kaskadérů. Inscenování komparsových scén bylo specialitou Otakara Vávry od konce třicátých let.

Při hodnocení Vávrových eposů je spravedlivé vzít v úvahu, za jakých okolností a s jakým účinkem byly recipovány. Husitská trilogie prokázala svoji burčující sílu v mimořádném televizním vysílání po invazi zemí Varšavské smlouvy (na základě své vzpomínky se domnívám, že šlo o film *Jan Žižka*, nikoli *Proti všem*, jak píše Čornej).¹⁸ *Dny zrady* vyzněly na jaře 1973, kdy měly premiéru, jako korektní portrét v té době již ne tak často připomínaných demokratických politiků první republiky, Edvarda Beneše a Jana Masaryka, přičemž ani podoba Klementa Gottwalda v podání Bohuše Pastorka nebyla v rozporu s tím, jak si tehdejší střední generace tohoto předáka pamatovala – lze jen potvrdit známý postřeh Jiřího Menzela, že Gottwald ve filmu vyzněl jako člověk mdlého ducha.¹⁹ Zbývající dva díly novodobé trilogie dopadly hůř – o *Sokolovu* režisér později řekl, že je natáčen v depresi,²⁰ *Osvobození Prahy* bylo rutinní historickou mystifikací, když zamlčelo úlohu vlasovců a Josefa Smrkovského.

„Uvědomil jsem si, že pana profesora bude muset smést několikanásobně silnější fukar,“ napsal Pavel Melounek roku 1991.²¹ Vladimír Just o pět let později v recenzi Vávrových pamětí *Podivný život režiséra* spustil fukar tak silně, až se mu dostalo děkonné odezvy od výtvarníka Jiřího Sozanského: „... dlouho jsem tak čistý řez do vředu nezaznamenal.“²² Just v recenzi poukázal na místa, která soudného čtenáře Vávrových memoárů nemohou nezarážet (postelové historky), a komentoval režisérův podíl na kariéřním ponížení Alfréda Radoka. Opíral se přitom o úryvky z Radokova deníku z roku 1952, jak je publikoval Zdeněk Hedvábný.²³ Tehdejší střet o uměleckou hodnotu Radokových filmů *Daleká cesta* a *Divotvorný klobouk* by dnes bylo možné chápat jako projev přirozeného soupeření mezi uměleckými vizemi a jejich protagonisty (osobní revnivost panovala i mezi Vávrou a Jiřím Krejčíkem),²⁴ kdyby do něj oba aktéři nevstoupili z asymetrických pozic: Vávra jako nevlivnější člen kolektivního vedení Filmového studia Barrandov, Radok jako ten, kdo byl tímto vedením „pro dvojí ideový a umělecký neúspěch *Daleké cesty* a *Divotvorného klobouku*“²⁵ ze studia propuštěn. Svůj tehdejší odmítavý postoj k *Daleké cestě* Vávra ve svých pamětech vysvětlil a zrevidoval, přiznal i nepřímý podíl na zákazu filmu.²⁶ O tom, že *Divotvorný klobouk* není dobrý film, byl tenkrát přesvědčen i sám Radok.²⁷

Laciná analogie Mozart × Salieri – Radok × Vávra svádí k pokusům za každou cenu snížit význam toho, co Otakar Vávra natočil. Vladimír Just v množství jeho „řemeslně dokonalých a dodnes živých snímků“²⁸ marně hledá „mimořádný, přelomový čin, jímž by takřkajíc vstoupil do světové kinematografie“.²⁸ K tomu musíme namítnout, že přinejmenším *Romance pro křídlovku* takovým mimořádným činem je, a pokud nevstoupila do dějin světové kinematografie, sdílí tento osud například i s *Marketou Lazarovou*, s kronikou Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*, s Juráčkovým *Případem pro začínajícího kata* či s Herzovým *Spalovačem mrtvol*. Což všechno jsou přelomová díla, která v zahraničních sumářích dějin světové kinematografie najdeme s menší pravděpodobností než jméno Otakara Vávry. Nikdy v nich však nechybí jména těch Vávrových žáků, kteří se ke svému profesorovi hlásí: Jiřího Menzela, Věry Chytilové, Emira Kusturici.

POZNÁMKY

- 1 Cieslar, Jiří: *Kočky na Atalantě*. AMU, Praha 2003, s. 410.
- 2 Just, Vladimír: „Od Emila Háchy k Václavu Klausovi“, *Lidové noviny* 17, 3. 11. 2004, s. 14; Týž: „Pilátovy paměti? Otakar Vávra jako génius průměrnosti českého filmu“, *Literární noviny* 7, 1996, č. 37, s. 15.
- 3 Cit. dle V. Justa, 1996, viz pozn. 2.
- 4 Melounek, Pavel: „Causa Otakar Vávra“, *Reflex* 2, 1991, č. 20, s. 42–44.
- 5 Rejžek, Jiří: „Padouch i hrdinové ve Vladislavském sále“, *Lidové noviny* 17, 30.–31. 10. 2004, s. 1, 10.
- 6 Rádl, Bedřich: „Pacientka Dra Hegla ve filmu“, *Kinorevue* 6, 1940, č. 36, s. 185.
- 7 Ježek, Svatopluk: *Panorama českého filmu*. Čs. filmové nakladatelství, Praha 1946, s. 159.
- 8 Rádl, Bedřich: „Jak se mně líbily“, *Kinorevue* 7, 1940, č. 17, s. 340.
- 9 Ježek, Svatopluk, op. cit., s. 160–161.
- 10 Tamtéž, s. 76.
- 11 Čornej, Petr: „Husitská trilogie a její dobový ohlas“, in: P. Kopal (ed): *Film a dějiny*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2004, s. 97.
- 12 Žalman, Jan: *Umlčený film*. NFA, Praha 1993, s. 56.
- 13 Tamtéž, s. 58.
- 14 Ježek, Svatopluk, op. cit., s. 85.
- 15 M. Spáčilová: „Gibson objevil husitskou trilogii“, *MF Dnes* 6, 1. 9. 1995, s. 17.
- 16 Srov. Klimeš, Ivan – Rak, Jiří: „Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu“, *Film a doba* 34, 1988, č. 9, s. 516–521; P. Čornej: „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny“, *Iluminace* 7, 1995, č. 3, s. 13–43; č. 4, s. 43–75.
- 17 Iniciátor současné nové vlny rumunského filmu Cristi Puiu říká: „*Poslední křížová výprava* není nic víc než propagandistický film. Je působivý díky kostýmům a výpravě; imponuje skrze kvantitu. Scénář se nedá číst, dějiny jsou v něm falšovány a herci jsou konstantně nepřesvědčiví. Nicolaescu nechtěl oživit historii onoho okamžiku, doby Michala Charbrého. Chtěl vytvořit postavu, která by vyhovovala požadavkům komunistické strany.“ (E. Dumbraveanu: „About filmmaking and its compromises with film director Cristi Puiu“, *Movieast* č. 8 (2002), s. 96. Zatím poslední edice Nicolaescuových velkofilmů vyšly v Rumunsku na DVD v roce 2006.
- 18 Čornej, Petr: „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny“, *Iluminace* 7, 1995, č. 4, s. 57.
- 19 Lukeš, Jan: „Jak nastupovala v českém filmu normalizace“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 147.
- 20 Beseda s Otakarem Vávrou v říjnu 1998 na festivalu Eurofilm v Luhačovicích; viz též Vávra, Otakar: *Podivný život režiséra*. Prostor, Praha 1996, s. 271–278.
- 21 Melounek, Pavel, op. cit., s. 42.
- 22 Sozanský, Jiří: „Vážený pane Juste“, *Literární noviny* 7, 1996, č. 42, s. 2.
- 23 Hedvábný, Zdeněk: *Alfréd Radok*. Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha 1994, s. 197–198.
- 24 Ve svých pamětech Vávra tvrdí, že se mu Krejčík mstil, jak jen mohl; Krejčíkovy angažované filmy *Frona* a *Nad námi svítá prý* „dopadly poměrně dobře, ale nikdo na ně do kina nešel. *Frona* se promítala o premiéře tři

dny a musela být stažena pro naprostý nezáměr diváků, *Nad námi svítá* za týden“ (Vávra, Otakar, 1996, op. cit., s. 184–185). Ve skutečnosti dosáhla *Frona* návštěvnosti 1 681 980 diváků (téměř tolik, co Vávrovo *Proti všem*) a *Nad námi svítá* 763 486. Krejčíkovu hněvivé svědectví o tehdejších Vávrovi (poškozoval prý talenty, nenáviděl lidi s fantazií, svou autoritou ovládal celé kolektivní vedení...) cituje Just, 1996.

25 Hedvábný, Zdeněk, op. cit., s. 198.

26 „Bylo to velké umělecké dílo, ale jeho vypjaté expresionistická forma na mne působila příliš teatrálně, křečovitě ve srovnání s filmem *Osvětím* polské režisérky Wandy Jakubowské. Když se mne ministr Kopecký ptal, řekl jsem mu svůj názor, shodně s Miloslavem Fáberou, a Kopecký zakázal další promítání *Daleké cesty* v kinech. Tenkrát mi připadal Radokův expresionismus, přenesený z divadelních inscenací, zastaralý. [...] V době nástupu italského neorealismu se mi to zdálo nesmyslné, ale dnes bych byl tolerantnější“ (Vávra, Otakar, 1996, op. cit., s. 190). Na jiném místě Vávra přiznává, že *Daleká cesta* je „podle všech filmových kritiků na celém světě jeden z nejlepších českých filmů všech dob, ne-li vůbec nejceněnější“ (Žantovský, Petr: *Století Otakara Vávry*. Votobia, Praha 2001, s. 56).

27 Hedvábný, Zdeněk, op. cit., s. 196.

28 Just, Vladimír, op. cit., 1996. Později Just dal do závorky alespoň dva Vávrovy filmy, které nebyly „úlitbou komunistům“: *Romanci pro křídlovku* a *Kladivo na čarodějnice* (Just, Vladimír, op. cit., 2004).

Citované filmy:

Alexander Veliký (Alexander, Oliver Stone, Francie-Velká Británie-Nizozemsko 2004), *Alexander Něvskij* (Alexandr Něvskij, Sergej Ejzenštejn, Rusko 1938), *Ben Hur* (William Wyler, USA 1959), *Boj na Kosovu* (Boj na Kosovu, Zdravko Šotra, Srbsko 1989), *Cid* (El Cid, Anthony Mann, USA 1961), *Dákové* (Dacii, Sergiu Nicolaescu, Rumunsko-Francie 1967), *Daleká cesta* (Alfréd Radok, ČSR 1949), *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, ČSR 1952), *Dny zrady* (Otakar Vávra, ČSR 1973), *Frona* (Jiří Krejčík, ČSR 1954), *Chán Asparuch* (Chan Asparuch, Ljudmil Stajkov, Bulharsko 1981), *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, ČSR 1947), *Jan Hus* (Otakar Vávra, ČSR 1954), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, ČSR 1955), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, ČSR 1969), *Kleopatra* (Cleopatra, Joseph L. Mankiewicz, USA 1963), *Král Štěpán* (István, a király, Gábor Koltay, Maďarsko 1983), *Království nebeské* (Kingdom of Heaven, Ridley Scott, Velká Británie-Španělsko-USA-Německo 2005), *Křižáci* (Krzyszacy, Aleksander Ford, Polsko 1960), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, ČSSR 1967), *Muži a boj* (A köszívű ember fia, Zoltán Várkonyi, Maďarsko 1965), *Na dosah trůnu* (Neamul Șoimăreștilor, Mircea Drăgan, Rumunsko 1964), *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, ČSR 1952), *Občan Brych* (Otakar Vávra, ČSR 1958), *Ohněm a mečem* (Ogniem i mieczem, Jerzy Hoffman, Polsko 1999), *Osvětím* (Ostatni etap, Wanda Jakubowska, Polsko 1948), *Osvobození* (Osvoboždění, Jurij Ozerov, SSSR 1968–1971), *Osvobození Prahy* (Otakar Vávra, ČSR 1976), *Pacientka doktora Hegla* (Otakar Vávra, ČSR 1940), *Pád říše římské* (The Fall of the Roman Empire, Anthony Mann, USA 1964), *Pan Wolodyjowski* (Pan Wołodyjowski, Jerzy Hoffman, Polsko 1968), *Pohádka máje* (Otakar Vávra, ČSR 1940), *Poslední křížová výprava* (Mihai Viteazul, Sergiu Nicolaescu, Rumunsko 1970), *Potopa* (Potop, Jerzy Hoffman, Polsko 1974), *Proti všem* (Otakar Vávra, ČSR 1956), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, ČSR 1969), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, ČSSR 1966), *Sokolovo* (Otakar Vávra, ČSR-Rusko 1975), *Spartakus* (Spartacus, Stanley Kubrick, USA 1960), *Statečné srdce* (Braveheart, Mel Gibson, USA 1995), *Svitání* (Václav Kubásek, ČSR 1933), *Trajanův sloup* (Columna, Mircea Drăgan, Rumunsko 1968), *Troja* (Roland Emmerich, Velká Británie-Malta 2004), *Uherský magnát* (Egy magyar nábob, Zoltán Várkonyi, Maďarsko 1966), *Vojáci svobody* (Jurij Ozerov, SSSR-Polsko-NDR-ČSR-SSR-Maďarsko-Rumunsko-Bulharsko 1977), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, ČSR 1968), *Zoltán Karpáthy* (Kárpáthy Zoltán, Zoltán Várkonyi, Maďarsko 1966).

Summary

Jaromír Blažejovský: Period dances around the life and works of Otakar Vávra

No one of Czech filmmakers have been treated so abusively as a veteran director Otakar Vávra, constantly accused of being active in every regime of Czech modern history. The polemics concerned Vávra's work went on from his beginnings of the early thirties – he was admired for his perfectionism and questioned for “cool intellectualism”. The crucial point came during the fifties: as the most influential member of the leading team of Barrandov Studios

he probably took part in breaking the film career of talented stage director Alfréd Radok and made his “Hussite trilogy” as a precursor of historical epic movies cultivated in Central and Eastern European cinemas lately – from the early sixties to contemporary times. Unfortunately, Czech critics don’t respect this genre so much and the clichés of Otakar Vávra as “Salieri of Czech cinema” and the author of good made, sometimes successful but not very valuable movies are still surviving.