

Jiří Weiss a Otakar Vávra memoárově

Jiří Weiss: *Bílý mercedes*.

Victoria Publishing. Praha 1995, 237 stran, náklad a cena neuvedeny.

Otakar Vávra: *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*.

Prostor, Praha 1996, 366 stran, náklad a cena neuvedeny.

Bílý mercedes a *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Pod těmito názvy se skrývají obsáhlé vzpomínkové texty režisérů Jiřího Weisse (1913) a Otakara Vávry (1911). Režisérů, kteří vstoupili do českého filmu ve třicátých letech a utvářeli jeho podobu další desítky let.

Memoáry Jiřího Weisse *Bílý mercedes* přinášejí kaleidoskop příběhů a historek pokrývajících osmdesát let režisérova života, který započal před první světovou válkou v Praze a nyní pokračuje ve Spojených státech amerických. Na prvních devadesáti stránkách se Jiří Weiss prostřednictvím volně propojených vzpomínek zmiňuje o formujících zážitcích z dětství a mládí a postupně rozvíjí i příběh své filmové cesty. Na jejím počátku stály umělecké podněty československé i světové meziválečné avantgardy, ale také konflikt s otcem – bankéřem, jemuž Jiří Weiss oznámil svůj úmysl stát se filmařem a ne úředníkem v Živnobance. Po tomto rozhodnutí mladý Weiss pracoval v propagaci pražské kanceláře americké filmové společnosti Metro-Goldwyn-Meyer, díky Jiřímu Lehovcovi a Vladislavu Vančurovi postupně pronikal do tajů filmového řemesla a natáčel své první dokumentární filmy *Lidé na slunci* (1935), *Dejte nám křídla* (1936) a *Píseň o smutné zemi* (1937). Mladická vzpoura proti bankéřskému otci však současně přivedla dospívajícího Weisse do řad levicové mládeže, na jejíchž akcích veřejně manifestoval svoji víru v socialismus: „Když přijel spisovatel Romain Rolland do Prahy (šlo o návštěvu A. Gida – pozn. P. Z.) ze své druhé návštěvy Sovětského svazu a vystoupil v Denisově ústavu se svou kritickou knížkou *Návrat ze SSSR*, připomněli jsme mu my mladí, že ještě před nedávnem stál po Stalinově boku na hrobce V. I. Lenina a kynul jásajícím davům s rudými prapory, a volali jsme na něho ‚Traître‘ – Zrádče!“ (kap. Voskovec a Werich, s. 31). Uvedené postoje mu ale nebránily na jaře 1939 v odchodu do Anglie, kde vyplnil svůj válečný pobyt prací filmového dokumentaristy a válečného filmového zpravodaje. Připomeňme alespoň *Uloupení Československa* (Rape of Czechoslovakia, 1939), *Sovětský svaz útočí* (1942) a *Bojový pilot* (Fighter Pilot, 1943) a zejména celovečerní dokumentární snímek o československých vojácích na frontách druhé světové války nazvaný *Věrní zůstaneme* (1945).

Na zbylých sto čtyřiceti stránkách se Jiří Weiss rozepisuje o svém přechodu k režii hraných filmů snímkem *Uloupená hranice* (1947) a o svém barrandovském působení před odchodem do druhé emigrace v srpnu 1968. Další weissovské vzpomínání pak završují příběhy řady neúspěšných pokusů prosadit se jako filmový režisér i ve druhé emigraci, což se nakonec Jiřímu Weissovi podařilo až na přelomu osmdesátých a devadesátých let autobiograficky laděným koprodukčním snímkem *Marta a já* (1990).

Vzpomínkovou knihu Jiřího Weisse můžeme s trochou nadsázky číst jako filmový příběh složený z řady obrazů nestejně kvality a ostroty. Tak například podobu grotesky má historka s Weissovým otcem, jenž z nevinného pohlednicového textu „Pozdravuj všechny intelektuální demimondky v Mánesu“, jehož autorem byl Weissův kolega ze studií, usoudil, že jeho syn je homosexuální a patří proto do psychiatrického ústavu (kap. Intelektuální demimondkou v Mánesu, s. 19 – 20). Naproti tomu vážnější podobu má Weissova vzpomínka na pomaturitní milostný román s dcerou královeckého profesora v Itálii (kap. Léto v Itálii, s. 13 – 14). A ve stejném žánru, byť s tragickým zabarvením, se pohybuje i příběh sebevraždy horoměřického hokynáře, který se oběsil, obávaje se soudního postihu za nezaplacené pohledávky vymáhané Jiřím Weisssem pro firmu

Generalia (kap. Sebevražda v Horoměřicích, s. 18 – 19). Vedle takovýchto příběhů a historek z Weissova předválečného a válečného období ovšem najdeme i pasáže dokládající Weissův postřeh a pozorovací talent a odstavce vzpomínek nepostrádající dokumentární hodnotu. V kapitole nazvané Tvář v tvář Adolfu Hitlerovi Jiří Weiss sugestivně líčí atmosféru nacistického shromáždění v Berlíně v srpnu 1932, na kterém Adolf Hitler „hrál na poražené Němce jako na harfu. Ne, jako na varhany. Věděl přesně, které rejstříky má vytáhnout.“ (s. 16) Historka s Martinem Fričem z barrandovských ateliérů, jenž viděl v hledáčku kamery bílý mercedes (viz kap. Bílý mercedes II, s. 26 – 27), zkratkovitě vypovídá o úrovni českého předválečného filmu. Citovaná věta režiséra Václava Binovce z února 1939 „Pokud ten židák bude v ateliéru, netočím.“ (kap. Finis Bohemiae, s. 39), adresovaná Jiřímu Weissovi při natáčení v ateliéru č. 2 na Barrandově, pak o antisemitských náladách části české společnosti před vznikem protektorátu. A za pozornost stojí i vzpomínky Jiřího Weisse na obtížnost natáčení skutečných bojových scén nebo nočního bombardování za druhé světové války, které byly na filmovém plátně často zastoupeny věrohodnými inscenacemi. Jako např. scéna bombardování Brém ve Weissově válečném dokumentu *Věrní zůstaneme* (kap. Romantika a skutečnost, s. 73).

Ve Weissově poválečném vzpomínání pak najdeme kromě příhod z natáčení s Karlem Högresem a Rudolfem Hrušínským např. i to, jak na benátském festivalu zařídil setkání Martina Friče a Bustera Keatona, v Římě obědval s Federikem Fellinim a tamtéž prožil milostný román s francouzskou filmovou hvězdou Simone Signoretovou. Za fasádou příběhů, historek a festivalových i cestovatelských zážitků je ovšem současně ukryt příběh umělce, jenž přivítal politické změny v Československu po druhé světové válce a zařadil se k těm, kteří reprezentovali oficiální československou kulturu v poúnorovém dvacetiletí.

Weiss se nerozpakuje objevovat paralely mezi komunistickou a hollywoodskou cenzurou, preferovat systém státně řízené kinematografie, pronášet výroky o tvůrčí svobodě při natáčení filmu *Vstanou noví bojovníci* (1951), i bezostyšně konstatovat, že „ať měl tehdejší ministr kultury Václav Kopecký jakékoliv vady, velice si vážil umělců a umění“ (s. 140) a podporoval nekomerční a straně i vládě ideově nevyhovující filmovou tvorbu (s. 169). Zaujetí vlastní osobou a tvorbou pak Weissovi brání v hlubším vyrovnání se se svým účinkováním v systému ideologicky zcenzurované kultury. Přiznání se k prorežimní služebnosti a konstatování, že z mladé generace stejně nikdo nepochopí dobu, ve které autor žil a tvořil, takovou reflexí prostě není. Navíc výše uvedené výroky o cenzuře, státní kinematografii či Václavu Kopeckém ukazují, že Jiří Weiss asi ani není uvedeného schopen, čímž je nejen historik ochuzen o další z řady relevantních svědectví o podobě a fungování domácího poúnorového režimu.

Otakar Vávra v *Podivném životu režiséra* vypráví stejně jako Jiří Weiss v *Bílém mercedesu* celý svůj více než osmdesátiletý životní příběh v chronologické posloupnosti od dětství po kmetský věk. Vypráví ho ovšem jako nezaujatý vypravěč a glosátor, který s velkým nadhledem a se sebevědomím, jež nepřipouští žádné pochybnosti o vlastní životní i profesionální dráze, zaznamenává své i cizí příběhy a nepřipouští si čtenáře k tělu. Tento rozměr Vávrova vzpomínání tak nepřekvapuje, vzpomeneme-li si na jeho portrét v cyklu *Genus*, který uvedla Česká televize v loňském roce.¹⁾ Zarážející je ale nízká jazyková úroveň Vávrových vzpomínek. Paměti Jiřího Weisse se také nevyznačují vysokou slovní kulturou, avšak Vávřův jazyk postrádá jakékoli literární ambice, což překvapuje u tak zkušeného filmového scenáristy a autora řady zdařilých filmových adaptací literárních předloh. Ovšem nejen jazyková stránka Vávrových memoárů nutí ke kritickému zamyšlení.

1) Viz Jiří Cieslar, *Český genus: Otakar Vávra. Filmový zápisník XXI*. „Literární noviny“ 6, 1995, č. 34, s. 10.

Podobně jako u Jiřího Weisse, i u Otakara Vávry se vzpomínaných osm desítek let života rozpadá do tříště osobních příběhů, historek a příhod rozdílné úrovně a nestejně pamětnické hodnoty. Nejvíce z nich se samozřejmě týká veřejného i soukromého života českých filmových hvězd, zákulisí předválečného, protektorátního, zestátněného i polistopadového Barrandova a nechybí ani pohledy za kulisy poúnorového režimu. Velká část z nich má ovšem ve Vávrově podání podobu pavlačových historek – k jejich hlavním hrdinům patří mimo jiné Zdeněk Štěpánek, Adina Mandlová, Julius Fučík, Joseph Goebbels i Antonín M. Brousil.

Otakar Vávra prochází takto zaplněnou scénou, aniž by si zadal s některým z jejích protagonistů. Sebejistě a bez emocí vypráví svůj životní příběh, v němž má místo Vávrova pracovitost a důslednost, vysoká profesionalita pěstovaná ve scenáristické a režijní práci stejně jako při pedagogické činnosti na pražské FAMU, vytříbený životní styl symbolizovaný na míru šitými obleky a plášti do deště značky Berbery s italským borsalinem. Značný prostor dostává i režisérův soukromý život... Nic se ovšem nedočteme o tom, jak se Otakar Vávra dokázal sžít jak s prvorepublikovými a protektorátními poměry, tak i s poválečným komunistickým režimem a nepřestávat točit jeden film za druhým až do konce osmdesátých let. Zato zde najdeme řadu polopравd a zamlžujících autostylizací, zobecněných již v úvodu vzpomínek slovy: „Každý svůj film jsem si musel vybojovat, prosadit, někdy v děsných podmínkách. Stačil chybný krok, a šlo mi o krk.“ (s. 14) Na dalších stránkách se pak dovídáme, že ve třicátých letech se Otakar Vávra o politiku nezajímal, ale marxismus a socialismus chápal „jako boj za sociálně spravedlivější společenský řád, než byla kapitalistická demokracie.“ (s. 32) Nevadil mu ovšem její systém výdělků, který mu umožňoval žít intenzivním společenským životem. Uvádí různé vzpomínky na Miloše Havla a hovoří o jeho velkorysém finančním zajištění filmu *Rozina sebranec* na konci války. (s. 131) Nezmiňuje se však o vlastní účasti v protihavlovských intrikách krátce po osvobození.²⁾ Varovné příznaky, objevující se po válce ve spojení s činností KSČ, ho neodradily od vstupu do této strany, neboť je přičítal revolučnímu kvasu, „který byl za francouzské revoluce mnohem horší – s masovými popravami, s udavačstvím a bezprávím –, a který přesto všechno vedl k novému řádu a k demokracii.“ (s. 141) A desítky let v ní setrval – i přesto, že postupně odkrýval strašlivé pozadí sovětského imperialismu (s. 141). Podílel se na přípravách znárodnění českého filmu a po válce aktivně pracoval v znárodněné kinematografii, např. v padesátých letech – jako umělecký vedoucí na Barrandově. Ale všechny potíže spojené s fungováním zestátněné kinematografie přičítá komunistické byrokracii: „Jakmile byl ovšem dekret o znárodnění podepsán prezidentem, chopila se jeho realizace komunistická byrokracie, rozdrobila ho a postupně kinematografii zničila.“ Na aféru s famáckým absolventským filmem Vlastimila Venclíka *Nezvaný host* (1969) na počátku normalizace vzpomíná jako na své velké ohrožení: „Komise ÚV si promítla Venclíkův snímek a pak odešli, aby mne soudili. Jednalo se buď o mou likvidaci a kriminál, nebo o míru stranického trestu.“ (s. 264) Přitom zanedlouho natočil první díl ze svého normalizačního trojdílného válečného opusu, *Dny zrady I, II* (1973). V této situaci mu prý pomohla „Jiřina Švorcová, které si tenkrát Brežněv velice vážil pro její dramatické sugestivní a stranické vystupování“ a Vávru „zachránila tím, že Venclíkův snímek prohlásila prostě za špatný.“ (s. 264)

Pro *Podivný život režiséra* je dále charakteristické, že v pasážích věnovaných Vávrově filmové práci je věnováno nemálo místa přípravám natáčení, technické realizaci jednotlivých filmů, výběru hereců i pozadí průběhu natáčení. Tu se uplatní nejedna veselá i vážná historka dotvářející již tak pestrý kolorit vávrovských příběhů. K vlastní režisérské metodě, způsobu převádění literárních předloh na filmové plátno a filmově uměleckému tvůrčímu přístupu k historické tematice ovšem Otakar Vávra nedodává nic, co by se již neobjevilo v jeho knižním *Zamyšlení režiséra* z roku 1982.

2) Blíže Václav M. H a v e l, *Mé vzpomínky*. Praha 1993, s. 69.

Vávra i nadále vydává svou husitskou trilogii z padesátých let (*Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem*) a normalizační trilogii (*Dny zrady, Sokolovo, Osvobození Prahy*) za filmové historické rekonstrukce a žánrově je klasifikuje jako historický hraný dokument. Ani sebevětší Vávrovo zapřísahání se údajným studiem pramenů ale neskryje fakt, že jejich historická věrnost je prostě nonsens. V případě Vávrových historických filmů totiž nejde ani tak o to, že všechna historická fakta převáděná na filmové plátno jsou přizpůsobena scenáristovým a režisérovým estetickým a ideovým požadavkům, ale především jsme konfrontováni s tím, jak Otakar Vávra v poúnorových desetiletích v souladu s politickými a ideologickými požadavky doby stvrzoval mnohdy až absurdní falšování domácí středověké³⁾ i novodobé historie.

S přihlédnutím k Vávrovi neomalenému prezentování vlastních pamětí v tisku, načasovanému do doby jejich vydání, je pak nutné věnovat bedlivou pozornost také věcné stránce *Podivného života režiséra*. Do patřičných mezí je totiž potřeba vykázat Vávrovy sebevědomé a škodolibou radostí poznamenané výroky: „Psal jsem po paměti, ale pouze to, co jsem osobně viděl a zažil – žádné výmysly z druhé ruky... Na věcných chybách mne nenachytají.“⁴⁾ Skutečnost je ale i v tomto případě jiná. Vávra například tvrdí, že Julia Fučíka udal gestapu Bedřich Reicin, čímž opakuje obvinění vykonstruované v době politických procesů v padesátých letech.⁵⁾ (s. 103) Vzpomíná také na vrchního číšníka Josefa Böhma, který ho měl za války obsluhovat v kavárně Flora na Vinohradech a přitom pracovat jako konfident gestapa. (s. 107) Ve skutečnosti pracoval Josef Böhm v této kavárně v první polovině třicátých let, pravděpodobně v letech 1931 – 1933, a pracovníkem gestapa se stal v květnu 1939: nejprve jako tlumočník a posléze byl přidělen k oddělení II A v pražské centrále gestapa zaměřeném na komunisty a levicové hnutí odporu.⁶⁾ Výmyslem je též historka o tom, že sovětská kontrarozvědka zatkla v Egyptě bývalého šéfa pražského gestapa, jenž identifikoval bývalého ředitele barrandovských laboratoří Veselého jako konfidenta gestapa. (s. 209) Ve skutečnosti pocházejí poslední zprávy o prvním šéfovi pražského gestapa SS-Obersturmbanführerovi dr. Hansi Ulrichovi Geschkem z konce války a jsou spojeny se Saskou Kamenicí. Geschkeho nástupce SS-Obersturmbanführer dr. Ernst Gerke žil po válce pod vlastním jménem v západním Německu, kde zemřel nepotrestán 7. prosince 1982.⁷⁾ Nepravdivé je dále Vávrovo tvrzení, že tzv. objednané ultimátum z 20. září 1938, kterým měl ministerský předseda Milan Hodža zjednat nátlak Francie, aby se mohl prezident Edvard Beneš podvolit tlaku západních spojenců, žádajících ustoupit Hitlerovým požadavkům, je prokázaným historickým faktem. Navíc Vávra nemá pravdu ani v tom, že Francouzi byli seznámeni s touto fámou až v sedmdesátých letech. (s. 285) Původními šířiteli tohoto nedoloženého tvrzení, které Otakar Vávra zakomponoval do svých *Dnů zrady*, byli francouzští mnichované, obhajující tím vlastní postoje v době Mnichova. Právě od nich je přejala domácí poválečná historiografie.⁸⁾ Nepřesný je pak Vávra i v tom, že si Rusové chtěli nechat v srpnu 1968 v Moskvě po podepsání moskevského protokolu Josefa Smrkovského. (s. 254) Ve skutečnosti neměl Moskvu opustit MUDr. František Kriegel.⁹⁾

3) K Vávrově husitské trilogii a jejímu dobovému zakotvení viz Petr Č o r n e j, *Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny I, II*. „Iluminace“ 7, 1995, č. 3 a 4, s. 13 – 43 a 43 – 73.

4) Mirka Š p á č i l o v á, *Po pamětech chystá Vávra film o Janu Masarykovi*. „Mladá fronta“ 7, 20. 5. 1996, č. 115, s. 11.

5) Viz např. Julius F u č í k, *Reportáž psaná na oprátce. První, úplné, kritické a komentované vydání* (ed. F. Janáček a kol.). Praha 1995, s. 127.

6) Blíže tamtéž, s. 134 – 135, 186 a 190.

7) Viz Milan G r u b e r, *Spravedlnost pro kata*. Praha 1989, s. 135.

8) K tomu mj. Míla L v o v á, *Mnichov a Edvard Beneš*. Praha 1968, s. 20 a násl.

9) Viz Zdeněk M l y n á ř, *Mráz přichází z Kremli*. Praha 1990, s. 263 – 264.

Knižní životní příběhy filmových režisérů Jiřího Weisse a Otakara Vávry potvrzují otřepanou pravdu, že osobní vzpomínky vždy vypovídají na prvním místě o osobách samotných autorů. Zatímco ovšem ve Weissově autostylizaci najdeme alespoň přiznání se k jeho prorežimní služebnosti v pouhém dvacetiletí, u Otakara Vávry bychom v jeho celoživotním bilancování marně hledali jen náznaky takové sebereflexe. Místo ní nastupuje stylizace umělce, který prosazoval svoji tvorbu jakoby navzdory době a poměrům: za první republiky se utkával s nízkou úrovní domácího filmu, za protektorátu s německými úřady a v poválečném čtyřicetiletí s komunistickými byrokraty. A přitom málokdo může jako Otakar Vávra sloužit za příklad umělce, jenž se dokázal mistrně vciťovat do požadavků doby a proplouvat jejími úskalími. Díky tomuto rysu nemají Vávrovy paměti podobu subjektivně zabarvené relevantní výpovědi o českém kulturním (filmovém), společenském i politickém životě třicátých až osmdesátých let a nejsou ani relevantní výpovědi o tom, jakou cenu Vávra za svůj oportunismus platil. Vávrovi nikdo neupírá vážené místo v dějinách českého filmu, ale naprostá absence svědomí, jak ji cítíme snad z každé stránky jeho pamětí, musí uvádět čtenáře v úžas.

Pavel Zeman