

JAN KUČERA

POETIKA

ČESKÉHO FILMU

Obsah

Jan Kučera a jeho poetika	7
<i>Jan Svoboda</i>	
Nač dbát při zkoumání filmového díla	45
Krize historického filmu?	57
O lidech a smrti	69
<i>(Mezi dějinami a mýtem – II.)</i>	
Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice	85
<i>(Znovu český historický film)</i>	
Panychida za neřáda	97
Nazpět k ráji	117
<i>Jaroslav Papoušek: Ecce homo Homolka</i>	
Eva neboli hledání	133
<i>Věra Chytilová: Ovoce stromů rajských jíme...</i>	
Variace na téma z Jonathana Swifta	151
<i>(Pavel Juráček: Případ pro začínajícího kata)</i>	
Film mezi dramatem a epikou	175
Účtování pro zítřek	193
<i>(1964–1967)</i>	
Jmenný rejstřík	211
Rejstřík filmů	215

OTAKAR VÁVRA A KLADIVO NA ČARODĚJNICE

(Znovu český historický film)

Skutečný umělecký hodnotný historický film – tedy nikoli tzv. film kostýmní – byl v české kinematografii poměrně řídkým zjevem. Vždy byl natáčen k určité soudobé situaci a vždy měl vyhraněné sociální, přímo politické poslání.

Velký německý, francouzský nebo anglický historický film z konce dvacátých a hlavně z průběhu třicátých let (reprezentovaný např. Lubitschem, Feyderem, Duvivierem, Kordou aj.) se především živil vnější pitoreskostí historického období. Politická fakta a souvislosti v něm vystupovaly jen náznakově, jako vedlejší motiv, ne-li jen jako kolorit doby. Byly většinou traktovány povrchně, nevědecky, zaujatě.

Velký sovětský historický film třicátých let (typu Petrovova *Petra Velikého* – nemyslím tedy na pozdější díla Ejzenštejnova *Alexandra Něvského* či *Ivana Hrozného*) – byl především politickým argumentem. Sověští autoři pracovali s historií po svém: snažili se nejprve zavést diváka do minulosti, ozřejmit její politickou problematiku. Teprve pak ho vyváděli do současnosti. V povědomí diváků tedy utvářeli politickou, konkrétně revoluční tradici. Prodlužovali současnost do minulosti.

Náš historický film tuto okliku neznal. Jeho autoři užívali historických faktů a dějů jako šifry, jejichž rozluštění mluvilo k přítomnosti přímo, bez prostřednictví minulého. Myslím tím především na filmy Otakara Vávry *Cech panen kutnohorských*, na *Filosofskou historii* a na *Němou barikádu*. Jsou to výrazné příklady našeho uměleckého filmového přístupu k historii. Nejen to: jsou pilíře naší kultury tohoto žánru.

Kladivo na čarodějnice je nový historický film Otakara Vávry. Byl koncipován v letech 1967 až 1968, natočen v roce 1969. Jeho syžetem je skutečný inkviziční proces proti čarodějnicím ve Velkých Losinách a v Šumperku koncem 17. století. Vávra se inspiroval či spíše dějově orientoval stejnojmenným románem Václava Kaplického (z r. 1963). Látku však současně čerpal z původních svědeckých pramenů a zápisů. Vávřův studijní materiál, především podrobné výtahy ze zápisů bludovského pátera Václava Medka, ale i jiných svědků, má přes čtyři sta stran.

Inkvizice

Případ z Velkých Losin, který zpracovává Otakar Vávra, představuje inkvizici v úpadku. To nemyslím žertem.

Svatá inkvizice (*Inquisitio haereticae pravitatis* – setření kacířských nepravostí), „nejstrašnější zbraň absolutismu“, podle Marxe, vznikla v katolické církvi již během 3. století. Existuje – což si asi málokdo uvědomuje – legálně dodnes a také dodnes skutečně funguje. Tato církevní instituce měla chránit katolickou ideologii před herezí a katolickou církev před nepřáteli.

Hereze, kacířství se projevuje zákonitě v každé ideologické soustavě, která se stává obecným životním názorem a zákonem jednání. Má vždy dvojí, protichůdný účín: kritizuje dosavadní, většinou již dogmatické názory a zásahy. Objevuje nové myšlenky jak na učené, tak i na naivní, lidové rovině. Ohrožuje stávající řád. Současně však je i silou, která starý řád oživuje, poskytuje mu „trénink“, vnucuje mu nové myšlenky, přizpůsobuje jej novému životu. Jestliže tedy katolická církev stíhala nejrůznější sektářství, bránila se tím sice nepříteli, ale současně sama sebe posilovala pro budoucnost, omlazovala se. Herezi do sebe vstřebávala.

Nejčastěji se inkviziční řízení vykládají zjednodušeně jen jako jednostranné brutální potlačování skutečných i smyšlených nepřátel církve a víry. V „klasické“ době inkvizice, v období rozvinutého feudalismu (přibližně mezi 8. a 14. stoletím) však bylo inkviziční řízení, včetně všech „senzací“, které vzbuzovalo, také formou ideologického vývoje a boje pronikajícího do nejjemnějších kapilár křesťanského světa.

Ani ekonomická motivace inkvizičních procesů, která se běžně uvádí, není přesná a obecně platná. Lenin charakterizoval feudální násilí jako

násilí především mimoekonomické. I na „klasickou“ inkvizici dlužno hledět především jako na akt ekonomicky nezainteresovaný.

Středověký člověk chápal skutečnost způsobem pro nás nepředstavitelným. Všechno skutečné bylo jen projevem božím. Bylo božím slovem, božím výrokem. Středověký člověk svět, skutečnost četl.

Slova neoznačovala věci, ale byla věcmi: pro co bylo slovo, to materiálně existovalo, byť bylo smyslově nevnímátné. Existoval bůh, andělé, ďábel a jeho kamarila, protože pro ně byla slova. Existoval succubus a incubus atd.¹

Člověk byl skutečně v moci ďábla, jakmile toto podezření bylo vysloveno. Proto jsou inkviziční soudy původní podoby především verbálními soudy (chtělo by se říci nominalistickými, kdyby tento termín nepatřil filozofickému směru). Verbalismus soudců nebyl – v původním záměru – trikem, léčkou, ale „vědeckým“ postupem odhalování viny, která byla mimo obviněného, o níž obviněný na počátku soudního řízení nevěděl, jíž byl nevědomou obětí. Člověk se jevil jako válčiště boha s ďáblem a vina obžalovaného byla (dočasným) vítězstvím ďábla – v jednotlivci i ve skupinách.

Důsledek toho byl, že ďábelská posedlost, kacířství, dokazované především verbálními prostředky, byly skutečné nejen v myslích soudců a diváků (procesy byly velkými shows, důležitými sociálními, ba možno říci i kulturními faktory), ale i v myslí samotného obžalovaného.

Příznačné a velmi závažné je, že obvinění se přiznávali sice pod následky tělesného i duševního mučení, avšak z hlediska obou stran (či všech tří stran, tj. i diváků) dobrovolně, z vnitřního přesvědčení. Přiznávali se ve jménu čistoty církve a víry a v touze osvobodit se od zlých mocností, od hereze. Upálení bylo aktem víry – autodafé.

Autodafé, likvidace ohněm nebo doživotním umíráním ve vězení, bylo tedy aktem léčení duševního, intelektuálního malomocenství obviněného a ovšem současně aktem obrany před ohrožením církve svaté. Odsouzení z období „klasické“ inkvizice tedy umírali v přesvědčení, že se znovu

¹ O tom podrobně: Michel Foucault. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966; a Týž. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon, 1961. [V českém překladu: Michel Foucault. *Slova a věci*. Překlad Jan Rubáš. Brno: Computer Press, 2007. Týž. *Dějiny šílenství v době osvícenství*. Přeložila Věra Dvořáková. Praha: NLN, 1994.]

stávají dobrými křesťany, katolíky, že se vracejí do lůna církve. Proto před popravou soudcům děkovali.

Ve filmu *Kladivo na čarodějnice* se s tímto postojem odsouzených nese-
tkáváme (kromě žebračky Maryny Schuchové). Všichni umírají s pocitem
křivdy, s vědomím, že jsou nevinní, a žádný z nich – ani podle autentic-
kých zápisů – nemyslí přitom na pravost náboženství a na čistotu církve.

Proto mluvím o inkvizici tohoto typu, o inkvizici prvního období
kapitalismu, jako o inkvizici úpadkové. Formálně se prováděla verbál-
ním nátlakem stejně jako inkvizice o dvě či čtyři století starší. Ve sku-
tečnosti však nynější verbálnost byla licoměrná a nevěrohodná. Nevěřili
v ni vzdělaní racionalisté, obrozenci, nevěřil – po zkušenostech z třiceti-
leté války – ani prostý lid. Víra v ni byla oslabována i nástupem sílicích
ekonomických, kapitalistických vztahů.

Ve filmu vidíme, že určující hybnou silou procesu se stává ekonomický
zájem. Soudce Boblig z Edelstadtu, sám měšťan, odsuzuje především
bohaté měšťany, aby jim mohl zabavit majetek. „Vyvlastňuje vyvlastňo-
vatele“, dalo by se říci s Marxem.

Skutečnost, že ve filmu *Kladivo na čarodějnice* nikdo z odsouzených,
dokonce ani kněz, děkan Lautner, neuvažuje při mučení ani před popra-
vou v kategoriích náboženských, nýbrž jen v kategoriích morálních, má
stěžejní význam pro význam a smysl Vávrova filmu.

Slovo o Vávrovi

Otakar Vávra je mimořádná osobnost českého filmu. Jeho umělecký
význam pro naši kinematografii není na první pohled patrný, sledujeme-
li jeho díla jednotlivě a příležitostně. Vyplyne však přesvědčivě a překva-
pivě, jakmile jeho tvůrčí dráhu zkoumáme v průběhu let a v souvislosti
s celou českou kinematografií i v souvislosti s vývojem našeho kulturního
a kulturně politického života od počátku třicátých let do dneška.

Vymodelovat Vávruv umělecký profil ve všech souvislostech je ovšem
v časopiseckém článku neuskutečnitelné. Pokusili jsme se o to ve svazku
„Film“ *Československé vlastivědy*, který má letos vyjít (nakl. Horizont).²

² [Kniha nakonec vydána nebyla: více viz v Jan Svoboda. *Skladba a řád: Český teoretik
filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 259–264.]

Omezím se jen na strohé, a proto dílčí výsledky předchozí hlubší analýzy životního díla a umělecké osobnosti Otakara Vávry.

Vávra patří k té generaci (bylo by možná lépe říkat: k tomu druhu) filmařů, kteří nejsou především posedlí myšlenkou či myšlenkami, jež musí dodatečně umělecky vyjádřit právě filmem, nýbrž kteří jsou především posedlí filmováním. Pro uspokojení své vášně hledají dodatečně náměty a látky.

Tomuto typu umělců hrozí nebezpečí, že jejich dílo nebude mít ideovou a ani stylovou jednotu. Přesvědčivým dokladem je životní práce Martina Friče: je myšlenkově, názorově i stylově eklektická, ba kompilovaná.

Vávra této nástraze nepodleh. Pravda, jeho dílo se rozvětňuje do nejrozmanitějších žánrů. Vávra si však dovedl vždy zvolit námět z dobré literatury (s výjimkou *Dívky v modrém*) a vždy v něm dovedl najít a zdůraznit pokrokovou myšlenku. Ve zvlášť vypjatých dobách – v období ohrožení republiky před okupací a v roce 1948 – pak vytvořil díla otevřeně bojovná, revoluční. Lze tedy říci, že umělcovu filmovací vášně ovládá sice jedna jediná, nediferencovaná, nicméně neustálá snaha: být ideově progresivní.

Vávra má rovněž od začátku neustálou potřebu být formálně na světové úrovni. Lze říci, že věří víc světovému vývoji kinematografie než svému vlastnímu. Dílo významného cizího režiséra, jehož styl či rukopis Vávrovi osobně vyhovuje a jež považuje za objevný a nosný, pečlivě studuje. Všímá si struktury jeho práce, například prostorového řešení délky záběrů, syntaktických postupů, hustoty různých záběrových úhlů, frekvence dialogů ap. Vzpomínám si, že v mládí, na začátku své režisérské dráhy se učil skladbě některých svých oblíbených filmů (například filmů Pudovkinových) přímo nazpaměť.

Ve filmu, který po takovém studiu natočí, se skoro vždy setkáme se stopami stylu studovaného díla. Nové stylové a výrazové prvky však nejsou ve Vávrových filmech prostoduchými a heterogenními nápodobami. Hned od počátku dovedl Vávra nové poznatky organicky včleňovat mezi předešlé, obohacovat jimi svůj výrazový systém. Jeho osobní styl, osobní rukopis tedy nevyrůstal z jediného individuálního kmene. Byl a je stále se proměňujícím, stále se obohacujícím a zpevňujícím a zároveň stále úspornějším stylovým systémem.

Nejosobnějším a téměř neměnným rysem všech Vávrových prací je jeho přesná, čistá a pevná dramaturgická stavba. Jeho filmy jsou

kinematografickými architekturami: přísnými, sevřenými, aristotelsky čistými. Vávrovým filmům se často vytýká neosobnost, vypočítanost, chlad. Tyto rysy jsou jistě projevem jeho subjektivního založení. Jsou však zdůrazňovány hlavně onou pevnou, jadernou konstrukcí dramatu. Výhodou tohoto postupu je jednak srozumitelnost, sdělnost Vávrových prací a přesná „dráha letu“, jednak stálý podíl monumentalizujícího patosu.

Jiným významným znakem Vávrova umění je jeho služba české literatuře, především epické, tedy románu a novele. Jeho dramaturgické nadání a zkušenost mu dovolují proměnit epické vyprávění v drama. Přitom se však Vávra střeží porušit romanopiscovu myšlenku. Ctí autora až puntičkářsky, dává se do jeho služeb. Na tiskové konferenci při uvádění filmu *Noční host* to řekl veřejně: „Neměním autorovy záměry. Respektuji ho do podrobností.“ Zavattiniho překvapil, když na jeho otázku, jak pojme Čapkovu *První partu* (kterou právě tehdy připravoval), odpověděl: „No čapkovsky.“ Sledujete-li Vávrovo dílo podrobně, zdá se vám někdy, že se jeho oddanost autorům blíží sebeobětování. Je pak jen přirozené, že myšlenková zralost filmu i jeho vnitřní faktura závisejí do značné míry na kvalitách literární předlohy.

Kladivo na čarodějnice není po filmové stránce dílem formálně objevným. Ve srovnání s předposledními Vávrovými filmy *Zlatou renetou* a *Romanci pro křídlovku* působí až tradičně. Zdá se mi, že se v něm Vávra vrací stylově k *Nezbednému bakaláři* a *Rozině sebranci*. Dílo je značně vyrovnané, ve výrazových postupech zklidněné. Proto se na něm zvláště výrazně jeví rázovité rysy Vávrova uměleckého profilu, výhody i nevýhody jeho tvůrčích zásad.

Charakteristiky filmu *Kladivo na čarodějnice*

Film *Kladivo na čarodějnice* je rovněž zpracován podle románu. Kaplického román, značně poplatný jiráskovským postupům, dnes již málo účinným, však zřejmě nezískal u Vávry plnou autoritu. Proto se Vávra a jeho dramaturgická spolupracovnice Ester Krumbachová obrátili k původním dokumentům. Pro Vávruv poměr k autorovi literární předlohy však je příznačné, že ačkoli mohl s Krumbachovou na základě autentických svědectví vytvořit nejméně deset samostatných dějů, přidržel se nepřiliš vynalézavé dějové konstrukce Kaplického.