

**PRZEGLĄD ZACHODNIOPOMORSKI  
ROCZNIK XXX (LIX) ROK 2015 ZESZYT 3**

---

MARIUSZ GUZEK\*

**OTAKAR VÁVRA I KINO PROTEKTORATU CZECH I MORAW**

Słowa kluczowe: kino czeskie, Protektorat Czech i Moraw, Otakar Vávra, II wojna światowa, kolaboracja, ruch oporu

Keywords: the Czech cinema, the Protectorate of Bohemia and Moravia, Otakar Vávra, World War 2, collaboration, resistance movement

Przemysł filmowy tzw. pierwszej republiki, czyli Republiki Czechosłowackiej (1918–1938) był spójny, konsekwentny i nastawiony na strategię respektowania zarówno oczekiwań widzów, jak i kalkulacji ekonomicznej producentów<sup>1</sup>. Tworzył ponadto dynamicznie rozwijającą się dziedzinę sztuki, wyłonił twórców swobodnie poruszających się w europejskiej przestrzeni kulturowej (Gustav Machatý, Jiří Voskovec, Jan Werich, Karel Lamač) i wykreował styl, który uczynił kinematografię nadwełtawską liczącym się zjawiskiem w powszechnej historii kina<sup>2</sup>. Półroczna druga republika (październik 1938–marzec 1939) była tylko pomonachijskim interludium zapowiadającym sześćioletni okres rozdziału między Czechami i Słowakami, jak również wplątanie ich w orbitę polityki III Rzeszy. W Protektoracie Czech i Moraw (Protektorát Čechy a Morava 1939–1945) kinematografia pełniła funkcję przedziwną, choć ze swoimi odpowiednikami w in-

\* Mariusz Guzek, dr, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Humanistyczny, e-mail: mariusz.guzek@gmail.com.

<sup>1</sup> J. Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013, s. 17.

<sup>2</sup> G. Heiss, I. Klimeš, *Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*, w: *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit. Tschechischeer und österreichischer Film der 30er Jahre*, red. G. Heiss, I. Klimeš, Praha–Brno 2003, s. 12.

nych krajach Europy okupowanych przez Niemcy<sup>3</sup>. Przede wszystkim istniała w porządku narodowym i jakkolwiek miała swoich bohaterów, wśród nich: Karel Hašlera, Vladislava Vančurę czy Annę Letejską, i kolaborantów, takich jak Václav Binovec i Jan Svíták<sup>4</sup>, to przede wszystkim przejęła wszystkie aktywa kina pierwszej republiki (reżyserów, infrastrukturę, tematy, gatunki) i przekazała je kinu czechosłowackiemu w znacjonalizowanych warunkach po 1945 roku (zresztą koncepcja upaństwowienia kinematografii była autorskim pomysłem twórców działających podczas niemieckiej okupacji, w tym i Otakara Vávry). Nie było fizycznego zerwania – jak w Polsce. Zaangażowanie w tworzenie rodzimego repertuaru między 1939 a 1945 rokiem nie miało stygmatu kolaboracji, a przeciwnie – traktowano je w kategoriach patriotycznych deklaracji. Początki kina Protektoratu utrzymane były jednak w stylistyce operetkowej, na skutek zdarzenia wywołanego nie przez instalującą się w Pradze administrację Protektora, ale czeskich nacjonalistów. Nadzieje aktywistów profaszystowskiej Vlájki z gen. Radolą Gajdą (wł. Rudolf Geidl) – niegdysiejszą legendą Legionu Czechosłowackiego z okresu rosyjskiej wojny wewnętrznej – na czele, na opanowanie Barrandova zostały szybko rozwiane przez Konstantina von Neuratha, który objął urząd Protektora po krótkotrwałym sprawowaniu tej funkcji przez Johanesa Blaskowitza. Jak do tego doszło?

15 marca 1939 roku bojówki zakazanej w II republice faszystowskiej Vlájki wspólnie z aktywistami legalnej organizacji bojowej NOF (Národní obec fašistická) obsadziły parlament, a następnego dnia gen. Radola Gajda osobiście wydał rozkaz opanowania barrandowskich studiów. Grupa podległych mu działaczy,

---

<sup>3</sup> Pod wieloma względami status czeskiej kinematografii przypominał sytuację produkcji filmowej w Państwie Francuskim (État français) w latach 1941–1945, patrz: A. Riding, *A zabawa trwała w najlepsze. Życie kulturalne w okupowanym Paryżu*, tłum P. Tarczyński, Warszawa 2012, s. 220–240.

<sup>4</sup> Problem czeskiej kolaboracji stał się przedmiotem licznych analiz i opracowań. Niemiecki historyk Detlef Brandes sklasyfikował następujące jej warianty: z powodów ideologicznych – narodowo-socjalistycznych lub antysemickich; aktywistycznych – aby zająć w przypadku zwycięstwa nazistowskich Niemiec najbardziej dogodną społecznie i zawodowo pozycję i pragmatycznych – „ażeby się uchronić przed czymś jeszcze gorszym”. Zdaniem autora trzeci z wariantów nie wykluczał współpracy z ruchem oporu, patrz: D. Brandes, *Češi pod německým protektorátem*, Praha 2000, s. 62–65. Z kolei czeski historyk Tomáš Pasák napisał: „zwyczajny obywatel podczas okupacji uważał, że swej władzy, a przede wszystkim prezydentowi, należy dochować posłuszeństwa. Dlatego po zakończeniu wojny nie byli uznani za kolaborantów ci obywatele, którzy wykonywali swe obowiązki zawodowe – urzędnicy pracujący w administracji Protektoratu, rolnicy oddający kontyngenty, robotnicy zatrudnieni w zakładach zbrojeniowych czy innych fabrykach ważnych dla przemysłu wojennego Niemiec”. Patrz: T. Pasák, *Český fašismus a kolaborace*, Praha 1999, s. 389. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka czeskiego są mojego autorstwa – M.G.

mimo protestów personelu, zajęła jedną z kancelarii wytwórni. Trzymano część pracujących tam ekip pod bronią i wywieszono czarną flagę Czeskiego Obozu Narodowego Społecznego (Český národně socialistický tábor). Zapanował bałagan. Mimo że akcję Vlajkocůw poparli reżyserzy – Václav Binovec i Ladislav Brom, szefowi i założycielowi Barrandova Milošovi Havlovi udało się spacyfikować tę próbę przejścia filmowego przedsięwzięcia. Za gen. Gajdą i wykonawcą jego filmowych poleceń Zdenkiem Zástěrou nie stały władze niemieckie, które wobec nadwełtawskiego przemysłu filmowego miały własne plany i nie potrzebowały do ich realizacji czeskich faszystów<sup>5</sup>.

W jakim kierunku zatem poszły zmiany? Po pierwsze, instrumentarium filmowe zostało poddane mechanizmowi aryżacji, co oznaczało pozbawienie jakiegokolwiek majątku osoby pochodzenia żydowskiego. Proces aryżacji trwał kilkanaście miesięcy, a po jego zakończeniu ustanowiony został kierujący Barrandovem niemiecki treuhänder, którym mianowano Karla Schulza, wcześniej kierownika produkcji w monachijskiej wytwórni Bavaria<sup>6</sup>. Czy aryżacja była działaniem wymuszonym, implantowanym na poletko czeskiego liberalizmu politycznego jedynie na skutek rasistowskich koncepcji narodowego socjalizmu? I tak, i nie. Antysemityzm w Czechach, w przeciwieństwie do Słowacji, był zjawiskiem marginalnym, niemniej w drugiej połowie lat trzydziestych coraz bardziej intensywnym. Przejawiało się to w parytetach udziału Żydów w niektórych dziedzinach przemysłu, rozwojem tzw. nowej kultury przede wszystkim propagującej czeskie odrodzenie narodowe z takimi hasłami, jak czysta krew, miłość do boga, powrót do korzeni ludowej duchowości. Pod koniec lat trzydziestych działalność rozpoczęły jawnie antysemickie organizacje w rodzaju Narodowej Aryjskiej Wspólnoty Kulturowej (Národní árijská kulturní jednota) czy Frontu Aryjskiego (Árijská fronta), by wymienić tylko najważniejsze. Krótco po konferencji monachijskiej powstała nowa autorytarna, zdecydowanie nacjonalistyczna Partia Jedności Narodowej (Strana národní jednoty) kierowana przez Rudolfa Berana, której inicjatywy doprowadziły do zakazu eksploatawania takich filmów, jak *Bílá nemoc* (*Biała choroba*) według Karela Čapka w reż. Hugo Haasa i *Golem* (*Le Golem*) Juliána Duviviera. Sam Haas, wybitny czeski aktor, podkreślający w kreacjach filmowych swoje żydowskie pochodzenie, zmuszony został do opuszczenia zespołu Teatru Narodowego (Národní divadlo). Po ustanowie-

<sup>5</sup> P. Bednařík, *Arizace české kinematografie*, Praha 2003, s. 21–23.

<sup>6</sup> T. Dvořáková, I. Klimeš, *Prag-Film AD 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinematografie*, München 2008, s. 14–19.

niu Protektoratu Czech i Moraw, na początku kwietnia 1939 roku wraz z żoną, via Paryż i Lizbonę, udał się do Stanów Zjednoczonych<sup>7</sup>. Wyjechali wtedy także producenci filmowi, Josef Auerbach i Otto Kantůrek. Antysemitką retorykę zaczęły stosować liczące się i popularne czasopisma filmowe, a przede wszystkim „Filmový kurýr” („Kurier Filmowy”) oficjalny organ Unii Filmowej (Československá filmová unie) skupiającej radykalnie nacjonalistycznych ludzi filmu. W numerze z 21 października 1938 roku wspomniany Václav Binovec napisał:

Chcemy filmu naprawdę narodowego. Następnie musimy z grupy go tworzącej pozbyć się, bez zbędnego sentymentalizmu, żywiołów i osób, które są naszemu narodowi obce i wrogie. Powtarzam tylko swe stare przekonanie, że czeski film może tworzyć tylko czeski człowiek zrodzony z czeskiej gleby i przez czeskich rodziców, wychowany przez czeską szkołę i ukształtowany przez czeską tradycję, w którego piersi bije czeskie serce<sup>8</sup>.

A zatem grunt do przeprowadzenia aryżacji był. W wyniku działań podjętych między listopadem 1939 roku a czerwcem 1940 roku zlikwidowano wszystkie żydowskie wypożyczalnie filmów; kina, w wyniku tzw. planu Winklera, przejęła niemiecka UFA, a samodzielność straciły także studia na Barrandovie i Host w Hostivařu, stając się częścią wielkiej maszyny propagandowej III Rzeszy. To pierwsze było podporządkowane powstałej w listopadzie 1941 roku wytwórni „Prag-Film”, która rok później weszła, zachowując formalną autonomię, w skład UFA (Universum Film AG)<sup>9</sup>.

Mimo że „Prag Film”, od 1942 roku zarządzany przez Josefa Heina, był wyłącznym właścicielem Barrandova i Hostu, pozwolono na działanie czeskich podmiotów realizacyjnych. Były to wytwórnie „Elekta”, „Lucernafilm”, „Slavia-Film”, w których dyrekcję zachował Miloš Havel. Odbywały się także w Zlinie festiwale filmowe, podczas których nie tylko prezentowano filmy, ale także wręczano niemałe gratyfikacje finansowe twórcom zrealizowanych obrazów<sup>10</sup>. Była też druga strona medalu. Działająca, początkowo jako agenda ministerstwa spraw

<sup>7</sup> S. Motl, *Mrazy nad Barrandovem*, Praha 2006, s. 39.

<sup>8</sup> V. Binovec, *Prohlášení Čs. filmové unie*, „Filmový kurýr” 1938, nr 12, s. 2.

<sup>9</sup> L. Kašpar, *Český hraný film a filmaři za Protektorátu. Propaganda. Kolaborace. Rezistence*, Praha 2007, s. 240.

<sup>10</sup> T.C. Dvořáková, *Třináct minut protektorátní idyly. Reportáž z Filmových žni 1941 a co v ní není*, w: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a tí druzí – filmové obrazy zla*, red. P. Korpál, Praha 2009, s. 174.

wewnętrznych Protektoratu, a później gestapo, cenzura, będąca zresztą kontynuacją urzędu kontroli działającego w porządku pierwszej republiki, wycofała z obiegu 113 zrealizowanych przed 1939 rokiem czeskich filmów fabularnych. Były wśród nich dzieła jawnie antyfaszystowskie, antyniemieckie, obrazy o tematyce wojennej, filmy o studentach<sup>11</sup>, a także takie, które powstały pod kierownictwem lub z udziałem artystów przebywających na emigracji, jak Jan Werich i Jiří Voskovec, Hugo Haas czy Karel Lamač<sup>12</sup>. W rozmaity sposób życie stracili Vladislav Vančura, Karel Hašler, Josef Čapek, Julius Fučík, Karel Polaček, Josef Skřivan i Anna Letenská. Niektórzy z nich aktywnie działali w sekcji filmowej (odboje) czeskiego ruchu oporu (Vančura, Fučík), inni wykazywali raczej hart ducha niż prowadzili aktywną działalność przeciw okupantowi. Pierwszą ofiarą represji był wybitny aktor i pieśniarz Karel Hašler, który za wykonywanie satyrycznych piosenek na planie filmu realizowanego przez Binovca, na podstawie powieści Jana Drdy *Miasteczko na dłoni* (*Městečko na dlani*, 1941), został aresztowany i osadzony w Mauthausen, którego to pobytu nie przeżył. Byli też, jak wspomniałem wcześniej, kolaboranci, oczywiście Binovec, ulubieniec przywódcy Vlajki Radoli Gajdy, ale także Miloš Havel, Ladislav Brom, Čenek Šlégl (właśc. Vincenc Schlögl)<sup>13</sup>, František Čap<sup>14</sup>. Symbolem do tej pory budzą-

<sup>11</sup> Do tej kategorii filmów zaliczał się m.in. obraz Otakara Vávry z 1937 r. *Filosofská historie* nakręcony na podstawie równobrzmiącej powieści Aloisa Jiráska. Mimo że akcja toczyła się w połowie XIX w., to odwołania do udziału burszowskiego w praskich wydarzeniach Wiosny Ludów były dla przeczulonej cenzury nie do przyjęcia. Społeczność studencka po wydarzeniach 17.11.1938 r., kiedy to manifestacje antyniemieckie spowodowały osadzenie przywódców młodzieżowych w obozie Sachsenhausen, traktowana była jako potencjalna siła konspiracyjna (odboje), patrz: T. Pašák, *Emil Hacha (1938–1945)*, Praha 2007, s. 153.

<sup>12</sup> Karel Lamač zrealizował na emigracji w Wielkiej Brytanii film przeznaczony dla angielskiej publiczności i zatytułowany *Švejk bourá Německo* (*Szwejk burzy Niemcy*), w którym wystąpił m.in. Richard Attenborough. Sekwencją poprzedzającą filmowe perypetie głównego bohatera było wystąpienie Jana Masaryka, ministra spraw zagranicznych w emigracyjnym rządzie Eduarda Beneša, wyjaśniające cele wojny i nakreślające postawę, jaką Czesi powinni przyjmować wobec okupantów.

<sup>13</sup> Próbę wyjaśnienia i wytłumaczenia postawy Čenka Šlégla w okresie Protektoratu Czech i Moraw podjął w monografii mu poświęconej Václav Junek. Jego działania zarówno jako aktywisty Vlajki, jak i autora wymierzonych przeciwko londyńskim władzom okupacyjnym satyrycznych audycji radiowych przypisane zostały potrzebie ochrony własnej rodziny, szczególnie zięcia Arnošta Weissa, który był Żydem, patrz V. Junek, *Čenek Šlégl. Celoživotní jízda špatami vlaky*, Praha 2009.

<sup>14</sup> Podobne postawy jak w przemyśle filmowym charakteryzowały twórców kabaretowych występujących w praskiej rozgłośni radiowej, którą władze Protektoratu zainstalowały przy Schwerinovej třídě w dzielnicy Vinohradý. Twórcy satyrycznych audycji wymierzonych we władze emigracyjne i sojusznicze rządy, tacy jak Alois Křiž, Emil Straka czy nazywana czeską Mary Pickford – Zdena Kavková-Innemannová, której mąż, reżyser filmowy Svatopluk Zinnemann, był

cym kontrowersje i skrajne oceny była jednak Ludmila Babková, którą ówczesny świat, a przede wszystkim kierujący PROMI (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) Joseph Goebbels, podziwiali jako Lídę Baarovą. Tę samą Lídę Baarovą, która wystąpiła w kilku filmach jednego z najniezwyklejszych reżyserów minionego stulecia Otakara Vávry i nigdy nie zapomniała o relacjach, jakie ją z nim łączyły. Czy Vávře należy traktować jako kontestatora, czy jako kolaboranta? W zależności od przyjętej perspektywy i tak, i tak. To pozorny paradoks, odzwierciedlający sytuację kina czeskiego tamtych lat.

Otakar Vávra, przedwojenny komunista, przeżył nazistowską okupację w ten sposób, że kręcił jeden film za drugim, a kolaborancka władza Protektoratu obdarowywała go nagrodami i zaszczytami<sup>15</sup>

– tak scharakteryzował wojenny epizod w biografii twórcy *Krakatita* Josef Škvorecký – wyjątkowo bystry obserwator i uczestnik dziejów czechosłowackiego filmu, a ponadto jeden z czołowych powojennych nadweltańskich intelektualistów. To surowa, ale dość często spotykana opinia. Vávra głównie adaptował prozę należącą do narodowego kanonu literackiego<sup>16</sup>. Zaczął co prawda od dokumentów – eksperymentalnego *Światło przenika ciemność* (*Světlo proniká tomu*, 1930), filmowego eseju *Żyjemy w Pradze* (*Žijeme v Praze*, 1934) i fabularyzowanego *Listopada* (1935) oraz asystowania przy produkcji komedii klasyka tego gatunku Vladimira Slavinský'ego, ale już pierwsze samodzielne realizacje pełnometrażowe ukazały dość oryginalne podejście do opisywanych historii, a przede wszystkim traktowanie filmu jako sztuki wymagającej od reżysera tak technicznych umiejętności, jak i twórczej inwencji oraz oryginalnego sposobu wypowiedzi. Pierwszą kierowaną przez niego wspólnie z Hugo Haasem produkcją był *Wielbłąd w uchu igielnym* (*Velbloud uchem jehly*, 1937), remake zrealizowanego w 1926 roku filmu Karela Lamača, będącego ekranizacją scenicznej *veselohry* Františka

---

jednym z najgorliwszych współpracowników niemieckiej władzy Protektoratu, jednoznacznie definiowali byli jako kolaboranci i agenci gestapo, zaś Oldřich Šmatera czy Josef Bezdiček współpracowali z ruchem oporu. Swój niesławny epizod radiowy zapisał w tych latach także nadweltański król komików – Vlasta Burian, który z tego powodu przez kilka powojennych lat miał zakaz występów filmowych i scenicznych. Patrz R. Žitný, *Protektorátní rozhlasový skeč. Jak zlomit vaz (nejen) králi komiků*, Praha 2010.

<sup>15</sup> J. Škvorecký, *Jiří Menzel a historie Ostře sledovaných vlaků*, w: idem, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*, Praha 2010, s. 206.

<sup>16</sup> M. Guzek, *Krakatit i Ciemne słońce – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry*, w: *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013, s. 9.

Langer. Później nadeszła samodzielnie przygotowana adaptacja Aloisa Jiráska – pisarza, który dostarczył reżyserowi jeszcze niejednego ekranowego pomysłu – *Filozoficzna historia* (*Filosofská historie*, 1937). Z pewnością najdoskonalszym osiągnięciem Vávry z tego okresu był *Cech panien kutnohorskich* (*Cech panen kutnohorských*) z 1938 roku – obraz stylowy, krotochwilny, z dydaktycznym zakończeniem, ale także uniwersalnym, humanistycznym poczuciem humoru i umiłowaniem ekranowego piękna. Po ustanowieniu administracji Protektoratu Czech i Moraw film ten został także wycofany z ekranów kin. Nie do przyjęcia była bowiem w nowych totalitarnych warunkach opowieść o tym, jak czeski szlachcic Mikuláš Dačický z Heslova (w tej roli Zdeněk Štěpánek<sup>17</sup>) demaskuje oszustwa i ośmiesza niemieckiego alchemika Davida Wolframa, w którego wcielił się Bedřich Karen. Nie bez znaczenia było to, że projekcje tego filmu tuż po premierze zamieniały się w antyniemieckie manifestacje patriotyczne.

Bez wątpienia kino Protektoratu było fenomenem – szef nazistowskiej propagandy, który uważał film za jedno z najbardziej skutecznych narzędzi komunikacji społecznej i politycznej, Joseph Goebbels, chciał z Barrandova uczynić europejski Hollywood z szesnastoma studiami zorganizowanymi na wzór Paramountu<sup>18</sup>. Jakkolwiek oczekiwania władz były daleko idące, to jednak w tym okresie nie kręcono czeskich filmów jawnie propagujących nazistowską ideologię, choć oczywiście przejawy kolaboracji były widoczne i napiętnowane. Między 1939 a 1945 rokiem powstało w Pradze ponad sto fabularnych produkcji, z czego Otakar Vávra podpisał się pod dziesięcioma. Niemieckich filmów nakręcono około osiemdziesięciu, wśród nich *Złote miasto* (*Die goldene Stadt*, 1942)

---

<sup>17</sup> Współpraca Zdenka Štěpánka z Otakarem Vávrou, która rozpoczęła się w 1937 r. od filmu *Panenství*, trwała aż do 1962 r., kiedy to aktor zagrał rolę Jana Evangelisty Purkyně w obrazie *Horoucí srdce* (*Plonące serce*). Swoistym dowodem uznania reżysera była realizacja półgodzinnego, czarnobiałego dokumentu *Národní umělec Zdeněk Štěpánek* (*Narodowy artysta Zdeněk Štěpánek*) w 1960 r. Pisząc o wczesnej współpracy między dwoma artystami, Miloš Fikejz, jeden z najbardziej sumiennych czeskich filmografów zauważył: „Štěpánek pod reżyserską ręką Vávry pokazał na ekranie najbardziej przekonujące i najbardziej interesujące kreacje aktorskie w całej swojej karierze. Zniewalający był Mikuláš Dalčíský z Heslova w *Cechu panien kutnohorskich*. Ta postać pochodząca z teatralnych sztuk Stroupežnického, została przez niego [Štěpánka] na potrzeby scenariusza ponownie opracowana. Zawarł w niej cechy człowieka renesansu, ale i lekkoducha, pełnego fanfaronady opoja i awanturnika, a jednocześnie gorliwego patrioty i bojownika o społeczne prawa czeskiego narodu. W kontekście ówczesnym – premiera odbyła się zaledwie tydzień przed wrzesniową mobilizacją i Monachium – Dalčíský – jako bohater filmu broniący czeskiego narodowego interesu – okazał się figurą zaskakująco aktualną”. Patrz: M. Fikejz, *Český film. Herci a herečky/III. díl S–Ž*, Praha 2008, s. 403.

<sup>18</sup> T. Dvořáková, J. Horníček, *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*, w: *Panorama českého filmu*, oprac. Luboš Ptáček, Olomouc 2000, s. 67.

Veita Harlana, ukazujące niemieckie korzenie praskiej tradycji czy *Paracelsusa* Georga Wilhelma Pasta. Praga dostarczyła również plenerów do innego filmu Harlana, osławionego Żyda *Süssa* (*Jud Süß*, 1940)<sup>19</sup>. Część czeskich reżyserów, i to takich, którzy po wojnie nie musieli tłumaczyć się ze stygmatu kolaboracji, realizowała filmy dla Niemców. Na przykład Martin Frič w roku 1943 nakręcił melodramat na podstawie *Wystrzału* Puszkina *Der zweite Schuß* (*Drugi strzał*), a rok później komedię małżeńską *Dir Zuliebe* (*Z miłości do Ciebie*). Miroslav Cikán reżyserował pod pseudonimem Friedrich Zittau buduarowe opowieści: *Das schwarze Scharf* (*Czarna owca*) i *Glück unterwegs* (*Szczęśliwej podróży*); Vladimír Slavínský jako Otto Pittermann podpisał się pod komediami *Seine beste Rolle* (*Jego najlepsza rola*) i *Sieben Briefe* (*Siedem listów*). W przeciwieństwie do nich Vávra kręcił jedynie filmy czeskie. Oglądana po latach *Turbina* na podstawie modernistycznej prozy Karela Mateja Čapka-Choda jawi się jako metafora, swego rodzaju rozliczenie czeskiego losu. Opowieść o rozpadzie praskiej patrycjuszowskiej rodziny była dziełem odważnym i otwartym, pozwalającym na podjęcie przez widzów rozmaitych strategii interpretacyjnych. Przed ingerencjami politycznymi uchronił Vávře udział w tej produkcji Lidy Baarovej, będącej pod specjalnym, nomen omen, protektoratem władz niemieckich. W zrealizowanym przez Fero Feniča filmie dokumentalnym z cyklu *Inventura Febia* prezentującym największe osobistości czechosłowackiej kultury XX wieku, Baarová powiedziała, że wzięła udział w tym i innych filmach Vávry mimo wyraźnego zakazu władz niemieckich. Choć do tego, co mówiła Baarová po wojnie, historycy kina podchodzą z dużą ostrożnością, to te akurat słowa należy uznać za wiarygodne. Nie można jednak zapomnieć, że Vávra należał do najbardziej ówczesnie uprzywilejowanych reżyserów, również ze względu na uposażenie, jakie otrzymywał:

Reżyserzy byli odpłacani ryczałtowo za produkcję, ale bynajmniej nie w każdym miesiącu, Václav Krška, Přemysl Pražský i Jan Svoboda otrzymywali po 4000 niemieckich marek. Borský, Kmínek, Kubásek, Šlégl i Wassermann – 5000 marek. Binovec, Krňavský, Sviták, Brom, Gina Hašler, Jiří Slaviček i Karel Špelina – 6000

<sup>19</sup> Eugeniusz Cezary Król, omawiając realizację Veita Harlana z 1942 r. *Złota miasto* (*Die goldene Stadt*) napisał: „reżyser zaprezentował zręcznie powiązany splot kłopotów rodzinnych, fotografowanych w pięknej scenerii zabytkowej Pragi. Temperatura konfliktów gwałtownie wzrosła na skutek wprowadzenia do fabuły wątku narodowościowego. Czarne charaktery przypisano wyłącznie miejscowym Czechom, niemieccy osadnicy zostali przedstawieni jako ludzie bezpodstawnie skrzywdzeni, choć pracowici i uczciwi. Banalna w gruncie rzeczy fabuła o trudnościach w kontaktach damsko-męskich posłużyła za punkt wyjścia do kolejnej manipulacji heterostereotypami narodowymi”, E.C. Król, *Propaganda i indoktrynacja narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 1999, s. 356.



marek. Największe gwiazdy: Cikán, Čáp, Frič, Holman, Slavínský i Vávra [podkreślenie – M.G.] – 14 000 marek. Różnica jest aż nadto oczywista – napisał w swej monografii poświęconej wojennym kontekstom kina czeskiego Lukáš Kašpar<sup>20</sup>.

Dziesięć filmów Vavry to: *Kouzelný dům* (*Czarodziejski dom*), *Humoreska* i *Divka v modrem* (*Dziewczyna w niebieskim*) nakręcone w 1939 roku, o rok późniejsze *Pohádka máje* (*Majówkowa opowieść*), *Pacientka dr. Hegla* (*Pacjentka doktora Hegla*) i *Maskovaná milenka* (*Kochanka w masce*), w 1941 roku wyreżyserował wspomnianą *Turbinę*, w 1942 roku dwa filmy – *Přijdu hned* (*Zaraz przyjdę*) i *Okouzlená* (*Oczarowana*), w 1943 roku – *Šťastnou cestu* (*Szczęśliwej podróży*), a ostatnim jego filmem z tego okresu była *Rozina sebranec* (*Rozyna znajda*), którego premiera odbyła się już w wolnej Czechosłowacji 14 grudnia 1945 roku i była pierwszym tego typu wydarzeniem po zakończeniu wojny<sup>21</sup>. Ponadto Vávra wykonał dwa zlecenia krótkometrażowe – *Podvod s Rubensem* (*Oszustwo z Rubensem*, 1940) – dziewięćminutowy aktorski film reklamowy z siostrą Lídy Baarovej, Zorką Janů (właśc. Zora Babková) niedopuszczony na ekrany przez cenzurę<sup>22</sup> i 3-minutowkę *Pohřeb Joži Uprky* (*Pogrzeb Joži Uprky*, 1940). Joža Uprka (Úprka) był malarzem, przedstawicielem romantycznego historyzmu i secesyjnego dekoratywizmu, którego twórczość traktowana była jako narodowe świadectwo folkloru południowych Moraw. Rejestracja jego pochówku w rodzinnym Kneždubie świadczyła o tożsamościowej formacji Vávry.

W 1941 na łamach tygodnika „Kinorevue”, jeszcze zanim stał się on, po przejściu funkcji redaktora naczelnego przez Emila Quido Kujala, instrumentem w rękach niemieckiej propagandy<sup>23</sup>, ukazał się artykuł znamienne zatytułowany *Wyznanie wiary*, w którym Otakar Vávra pisał:

<sup>20</sup> L. Kašpar, *Český hraný film...*, s. 156.

<sup>21</sup> V. Brožová, *Zikmund Winter; velkofilm, a historický film*, „Iluminace 3”, 1991, nr 1, s. 94.

<sup>22</sup> Film ten był fabularną reklamówką fabryki butów – kryminalna intryga związana z fałszerstwem obrazu Rubensa zostaje rozwiązana dzięki przenikliwości i znajomości ludzkiej psychiki przez mistrza obuwniczego pracującego dla koncernu Baty. Oprócz Zorki Janů wystąpili w nim: Vladimír Řepa i Svatopluk Beneš – popularni aktorzy grający w największych produkcjach także w okresie powojennym. Zorka Janů, która nie podzielała nazistowskich fascynacji Lídy Baarovej, po wojnie została napiętnowana jako „siostra zdrajczyni” i pozbawiona możliwości grania w teatrze; w 1946 r. popełniła samobójstwo. Patrz A. Georgev, *Denik sestry Lídy Baarové*, Praha 1998, s. 267.

<sup>23</sup> M. Lošťáková, *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918–1938*, Příbram 2012, s. 94. Tygodnik „Kinorevue” istniejący od 1934 r. odważnie krytykował faszyzujących publicystów „Vlajki” i z tego powodu kierujący pismem Bedřich Rádl zmuszony został w maju 1942 r. do rezygnacji ze swej funkcji.

Dla normalnego śmiertelnika film jest fabryką snu, otoczoną mgłą niedostępności, która powoduje, że na każdych drzwiach widzimy tabliczkę z napisem nieupoważnionym wstęp wzbroniony. To tylko trik. Film jest przede wszystkim pracą. Film to bardzo złożony i pulsujący mechanizm, który spina ze sobą mnóstwo uszczelek, więcej niż jakakolwiek dziedzina sztuki, by posłużyć się słowami Miroslava Ruttego<sup>24</sup>.

Co miało być zatem uszczelką chroniącą twórczość Vávry przed nadmiernym zainteresowaniem ze strony okupacyjnego aparatu? Po pierwsze ostrożność. Śledząc 100-letni żywot i 80-letni dorobek filmowy Vávry nie sposób odmówić mu jako twórcy zdolności adaptacyjnych. Zmieniała się władza: demokratyczna pierwszej republiki, pomonachijska drugiej republiki, okupacyjna nazistowska, powojenna – totalitarna stalinowska, socjalistyczna z ludzką twarzą, normalizacyjna, demokratyczna po aksamitnej rewolucji, a Vávra zawsze był dostosowany do jej wymogów. W omawianym okresie jednak, mimo że chciał kręcić filmy w warunkach niemieckiego dyktatu na Barrandovie, bynajmniej nie miał najmniejszego zamiaru czynić tego w interesie III Rzeszy. Karl Schulz, pierwszy *kulturträger* praskich studiów filmowych i dyrektor „Prag-Filmu”, zwrócił się do Vávry jako do jednego z pierwszych czeskich reżyserów, których przewidział do współpracy. Vávra – o czym pisze w wydanych krótko przed śmiercią wspomnieniach *Paměti aneb moje filmové 100 letí* – doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że odmowa równałaby się wysłaniu go do obozu koncentracyjnego<sup>25</sup>. W tym czasie obozy takie, przeznaczone dla społecznych obywateli na terenie Protektoratu, utworzono w Letach koło Písku i Hodoninie, nieopodal Kunštatu. Stały się one później miejscem romskiej zagłady<sup>26</sup>. Vávra wywalczył sobie w rozmowach z Schulzem prawo do odrzucenia scenariusza ze względu na słabe walory artystyczne. Z tego prawa, jak wiemy, skutecznie przez lata wojny korzystał. Wspominając po latach w rozmowie z Janem Žalmanem (właśc. Antonín Novák) to

<sup>24</sup> O. Vávra, *Vyznání víry*, „Kinorevue” 1941 nr. 28, s. 22, za: *Otakar Vávra 100 let*, Praha 2011, s. 45. Wspomniany przez Vávřę Miloslav Rutte (1889–1954) był w okresie pierwszej republiki wpływowym krytykiem i dramaturgiem. Kierował m.in. rubryką teatralną w dzienniku „Národní listy” i redakcją antologii „Nové české divadlo”. Pisał także scenariusze filmowe, m.in. wspólnie z Karemlem Smrřem opracował w 1939 r. skrypt do filmu Ladislava Broma *Tulák Macoun*. Recenzje i eseje filmowe zamieszczał głównie na łamach miesięcznika „Přehled rozhlasu”, który od 1935 r. ukazywał się pod zmienionym tytułem „Svět! Mluví!”, patrz hasło: Miroslav Rutte, w: *Lexikon české literatury 3/II P–Ř, Osobnosti, díla, instituce*, red. Opelík Jiří, Praha 2000, s. 1346–1347.

<sup>25</sup> O. Vávra, *Paměti aneb moje filmové 100 letí*, Praha 2011, s. 92.

<sup>26</sup> M. Pape, *A nikdo vám nebude věřit. Dokument o táboře Lety u Písku*, Praha 1997.

właśnie wydarzenie, zaznaczył, że nie było to wcale takie łatwe – przynajmniej co dwa miesiące otrzymywał od dyrektora „Prag-Filmu” nowy skrypt, po którego lekturze musiał udowadniać, iż walory artystyczne tegoż są niewystarczające<sup>27</sup>. Coś musiało być na rzeczy, bowiem z tej mnogości przedstawianych scenariuszy zapamiętał tylko jeden i to tylko dlatego, że miał być kręcony w austriackiej Karyntii nad Worthersee. Cierpliwość Niemców skończyła się w 1944 roku, kiedy to Vávra został skreślony z Českomoravského filmového ústředí (Czesko-Morawskiego Centrum Filmowego), organu powołanego do życia na wzór niemieckiej Izby Filmowej (Reichsfilmkammer), będącej czymś w rodzaju obowiązkowej korporacji ludzi kina. Był w trakcie kręcenia *Roziny sebranec* (*Rozyny znajdują*) według historycznej powieści Zikmunda Wintera, osnutej wokół wydarzeń wojny trzydziestoletniej w XVII wieku. Decyzja o skreśleniu Vávry z ČMFU była równoznaczna z pozbawieniem go prawa do realizacji filmów i być może z represjami policyjnymi. Miloš Havel pozwolił mu dokończyć projekt – trwało to kilkanaście miesięcy. Ostatecznie dziewięćdziesięciminutowa *Rozyna najda* została zaprezentowana jako pierwszy film czechosłowackiej powojennej kinematografii 14 grudnia 1945 roku<sup>28</sup>. Było to największe przedsięwzięcie Miloša Havla jako producenta i Otakara Vávry jako reżysera. Latem 1944 roku budżet filmu wstępnie szacowano na 13 mln koron, z czego 6 mln „Lucernafilm” miała otrzymać z rezerwy ministerstwa finansów Protektoratu jako bezzwrotną pożyczkę. Okazało się to sumą niewystarczającą i w grudniu Havel poinformował resort, że koszt produkcji osiągnął już 22 mln koron<sup>29</sup>. W marcu 1945 roku odbyła się pierwsza projekcja zorganizowana w Pałacu Czernińskim (Čerinský palác), będącym ówczesną siedzibą urzędu Protektora. Uczestniczyli w niej wpływowi urzędnicy niemieccy – Anton Zankel i Wilhelm Söhnle. Ich uwagi, które Havel przekazał Vávrze, okazały się zadziwiająco trafne – postulowali m.in. skrócenie niepotrzebnych scen, zmiany w partyturze ścieżki dźwiękowej, a także wyeliminowanie niezrozumiałych dialogów. W rozmowie z Havlem Vávra domagał się

---

<sup>27</sup> *Jak byl znárodněn československý film. Rozhovor z časopisu Film a doba (1965), za: Otakar Vávra 100 let..., s. 67.*

<sup>28</sup> rek (Vítězslav Kocourek), *Rozina sebranec – první český film po revoluci*, „Rudé Právo” 1945, nr 186, s. 3. Zgromadzeni na premierze widzowie zobaczyli w czołówce następujący napis: „Czechosłowacki Film Państwowy przedstawia historyczną epopeję (velkofilm) Otakara Vávry – *Rozyna najda*”. Zabrakło informacji o wytwórni, która film wyprodukowała.

<sup>29</sup> K. Wanatowiczová, *Miloš Havel. Český filmový magnát*, Praha 2013, s. 203.

także, aby jego nazwisko umieścić przed tytułem filmu, ale był to postulat nie do zaakceptowania przez producenta<sup>30</sup>.

Vávra w czasie protektoratu nakręcił dwie komedie – pierwsza *Divka v modrem* według pomysłu Felixa Achille de la Cámary (właśc. Felix Emil Josef Karel Cammra), wykorzystywała popularność Oldřicha Nový’ego (film z nim w roli tytułowej – *Krystian* w reż. Martina Friča jest jednym z największych sukcesów kasowych nadwęltawskiego kina) i Lídy Baarovej. Druga komedia, *Přijdu hned*, według pomysłu aktora Sašy Rašilova, o ironio, przypomina, jak napisali autorzy książki *Barandov pod vlajkou hákového kříže* Miloš Fiala i Miloš Heyduk – jedną z najokrutniejszych okupacyjnych tragedii<sup>31</sup>. Rolę dozorczeni Koukalovej powierzono Annie Letenskej, która grała ze świadomością losu, jaki ją czeka – jej mąż, inżynier Vladimír Čaloun, aresztowany został podczas heynrichiady za to, że udzielił schronienia Františce Lyčkovéj, żonie Břetislava Lyčki – lekarza, który opatrzył ranę jednemu z uczestników zamachu, cichociemnemu Janowi Kubišowi<sup>32</sup>. Miloš Havel interweniował w sprawie aktorki u szefa wydziału kulturalno-politycznego Urzędu Protektora Martina Wolfa, ale wywalczył jedynie to, że Letenská mogła dokończyć zdjęcia na planie filmu Vávry. Codziennie dowożona była z siedziby nadwęltawskiego gestapo (Pečkárna) i nikt z ekipy nie zdawał sobie sprawy z jej sytuacji. Havel był jedynym Czechem, który wiedział, jaki los spotka aktorkę. Po zakończeniu etapu produkcyjnego przewieziono ją do „małej twierdzy” obozu w Terezynie, a następnie do Mauthausen, gdzie 24 października 1942 roku została rozstrzelana<sup>33</sup>. Uroczysta premiera *Prijdu hned* w kinie „Lucerna” była, jak napisał po latach w swej książce o nieznanym bohaterach drugiej wojny światowej Pavel Taussig, „wydarzeniem niepojętym i cynicznym, jako że zgromadzeni na niej wszyscy aktorzy filmu bawili się i świętowali”<sup>34</sup>. Anna Letenská była jedyną czeską aktorką, która zginęła w obozie koncentracyjnym. Wiadomość o jej śmierci wywołała powszechny smutek w społeczeństwie, ale pamięć o niej przetrwała czas Protektoratu – jej imieniem nazwano ulicę w Pradze, położoną nieopodal Divadla na Vinohradech, na którego deskach

<sup>30</sup> Ibidem, s. 204.

<sup>31</sup> M. Heyduk, M. Fiala, *Barandov pod vlajkou hákového kříže*, Praha 2007, s. 92.

<sup>32</sup> P. Taussig, *Neznámi hrdinové pochnuté osudy*, Praha 2013, s. 99.

<sup>33</sup> J. Čvančara, *Z jeviště na popraviště. Příběh herečky Anny Čalounové-Letenské*, „Paměť a dějiny” 2009, nr 2, s. 107–108.

<sup>34</sup> Pavel Taussig, *Neznámi hrdinové...*, s. 110.

stworzyła swoje najlepsze sceniczne kreacje<sup>35</sup>, a także jedną z ulic w Ostrawie. Tragiczny los aktorki stał się kanwą opowiadania Norberta Frýda *Kat nepočká* (*Kat nie będzie czekać*), które w 1971 roku przeniósł na ekran František Filip, obsadzając w roli głównej Jiřiną Bohdalovą<sup>36</sup>. Film *Přidu hned* pokazywany jest do dzisiaj i tylko znajomość pozaekranowych uwarunkowań jego produkcji daje prawdziwy obraz zjawiska. Projekcję poprzedza napis wprowadzony po wojnie:

Film *Zaraz przyjdę* powstał w roku 1942, w czasie szczególnie nasilonych represji nazistowskich. Jego autorzy starali się z historii malostranskego domu stworzyć filmową idyllę, która dałaby widzom dwie godziny dobrego nastroju, spokoju, która przypominałaby piękno zakątków Malej Strany i prawość prostych ludzi, gdy koło nich toczy się ożywiona akcja.

Chyba tylko w czeskim kinie taka okoliczność traktowana była jako działanie niekolaboracyjne. Film kręcony był w Hostivařskim atelier. Główną rolę grała Adina Mandlová, której wielbicielem (a może i kochankiem) był szef niemieckiej Filmprüfstelle dr Hermann Glessgen, dzięki któremu aktorka miała ochronę, ale i ta okoliczność mogła okazać się przyczyną katastrofy. Zazdrosny nazistowski urzędnik podejrzewał bowiem aktorkę o romans ze scenografem Janem Zázvorką i zagroził nie tylko zerwaniem zdjęć, ale także represjami wobec całego kierownictwa ekipy realizacyjnej. Udało się jednak to niebezpieczeństwo zażegnać<sup>37</sup>. W swej pierwszej autobiografii, *Podivný život režiséra*, Vávra wspomina o jeszcze jednej ciekawej okoliczności. Otóż niemal wszystkie plakaty do filmu *Přidu hned*, jakie rozwieszono zostały na praskich słupach, opatrzone zo-

<sup>35</sup> Michaela Košťalová, *Hlášky herců První republiky*, Praha 2011, s. 92.

<sup>36</sup> Akcję filmu osadzono w 1944 r., a jego bohaterka nosi nazwisko Hlínová, ale pozostałe komponenty scenariusza dość wiernie odtwarzały sprawę Anny Letenskej. Warto dodać, że jako pierwszy kilkakrotnie, acz bezskutecznie, próbował przenieść na ekran opowiadanie Norberta Frýda na początku lat 70. Jiří Menzel, który podczas studiów na FAMU dowiedział się o sprawie Letenskej właśnie od prowadzącego jego grupę absolutorijną Otakara Vávry. Zainteresowanie tematem wyraził producent francuski Jérôme Kanapa, który chciał w roli głównej obsadzić Marlène Jobert, a także Amerykanin David Puttnam. Ten drugi w 1985 r. odkupił od spadkobierców Norberta Fryda prawa do ekranizacji noweli, ale ostatecznie nigdy nie doszło do sfinalizowania projektu. Sam Menzel tak skonkludował ten przypadek – „szkoda, mógł to być piękny film”. Patrz: J. Menzel, *Rožmerná léta*, Praha 2013, s. 295. O Menzlowych pomysłach patrz także: V. Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha 1996, s. 336.

<sup>37</sup> O. Vávra, *Paměti aneb...*, s. 104.

stały wielce profetycznym, acz, jak się na przełomie późniejszych dekad okazało, złowieszczym podpisem – Józef Stalin<sup>38</sup>.

Otakar Vávra miał dwadzieścia osiem lat, gdy rozpadła się po raz pierwszy Czechosłowacja. Był jednym z młodszych ludzi kina, którzy liczyli się na Barrandovie. Realizowana w okresie pierwszej republiki formuła twórcza, polegająca na adaptowaniu narodowej literatury wpisała się w możliwości kina lat 1939–1945 i szerszy kontekst kulturowy, którego postulatem były słowa Mileny Jesenskiej, napisane krótko po wkroczeniu niemieckich wojsk do Pragi wiosną 1939 roku:

Gest, który mogli wykonać czescy mężczyźni 15 marca 1939 roku, byłby jedynie gestem samobójczym. Być może pięknie jest przelać krew za swoją ojczyznę, czyniąc bohaterski gest. Myślę, że nie jest to nawet specjalnie trudne. My jednak musimy robić coś całkiem innego. My musimy żyć<sup>39</sup>.

„Szło przede wszystkim o to, aby nasz film nie przestał mówić po czesku” – powiedział Vávra w 1965 roku na łamach kwartalnika „Film a doba” („Film i czas”)<sup>40</sup>. Tylko jeden raz posłużył się tekstem francuskim, realizując *Maskovaná milenka* na podstawie opowiadania Honoriusza Balzaka, tworzywa do pozostałych filmów dostarczyły utwory Karela Mateja Čapka-Choda, Karela Beneša, Vilema Mrštika, Marii Pujmanovej czy Zikmunda Wintera. Nie unikał pokazywania w swoich filmach urody czeskiej stolicy: Malej Strany, Hradčan, Noveho Města, budynku Národní divadla czy wyspy Kampa nad Čertovką. Nie wszystkie jego projekty adaptacyjne mogły jednak trafić na ekran. Nie pozwolono mu nakręcić *Nocy na Karlštejnie* (*Noc na Karlštejně*) według Jaroslava Vrchlický’ego (właśc. Emil Frída). Karol IV, bohater tej urokliwej śpiewogry, którą przed wojną w 1919 roku przeniósł na ekran Olaf Larus-Racek (właśc. František Racek), a po wojnie w roku 1974 – Zdeněk Podskalský, nie mógł być pokazany jako król czeski, bowiem naziści widzieli w nim jedynie władcę Rzeszy Niemieckiej. Ponadto Vávra uczestniczył w spotkaniach czeskich intelektualistów, nierzadko związanych z przedsięwzięciami nielegalnymi, na których omawiano koncepcje powojennej kinematografii. Filmowcy skupieni od 1936 roku w Czechosłowackim Towarzystwie Filmowym (*Československá filmová společnost*) – obok Vávry dr František

<sup>38</sup> O. Vávra, *Podivný život režiséra*, Praha 1997, s. 143.

<sup>39</sup> M. Jesenska, *Ponad nasze síly. Czesi, Żydzi i Niemcy. Wybór publicystyki z lat 1937–1939*, wybór V. Burian, L. Engelking, Wołowiec 2003, s. 177.

<sup>40</sup> *Jak byl znárodněn...*, s. 68.

Papoušek, inż. Jaroslav Brož, Elmar Klos, znakomity producent Ladislav Kolda, który pracował dla zlińskiej wytwórni rodziny Batów, a także Jan Mukařovský i Vladimír Vančura<sup>41</sup>, spotykali się, najpierw w prywatnych mieszkaniach, później w praskiej kawiarni Slavia.

Miał 34 lata, kiedy kończył swój niechlubny żywot Protektorat Czech i Moraw, za sobą niespełna 20 zrealizowanych filmów, a przed sobą nie tylko kilkadziesiąt nowych, ale także reformę szkolnictwa – projekt, dzięki któremu możliwy był czechosłowacki cud filmowy, czyli nowa fala lat sześćdziesiątych, i... kontrowersyjną opinię. Lata okupacji wspominał bardzo często, niczego się nie wypierał, a swój nieklamany podziw dla Lidy Baarovéj manifestował, kiedy tylko mógł. W swojej opinii i opinii części historyków kina w okresie wojny (za valký) pomógł zachować linearną ciągłość kinematografii czechosłowackiej. Kiedy w 2011 roku po krótkim pobycie w szpitalu na Homolce zmarł w wyniku komplikacji pooperacyjnych – niemal wszystkie doniesienia podkreślały, że nie można jego biografii oceniać jednoznacznie.

Vávra podczas swej kariery trwającej więcej niż pół stulecia nakręcił pięćdziesiąt filmów i napisał osiemdziesiąt scenariuszy. Jest powszechnie uważany za najbardziej kontrowersyjnego reżysera w historii czeskiego filmu, który tworzył za każdego reżimu i służył lojalnie każdej ideologii jedynie po to, by mógł kręcić filmy. W pewnym sensie był ucieleśnieniem najnowszych dziejów swojego narodu<sup>42</sup>.

Dla jednego ze swych najwybitniejszych uczniów z pierwszej grupy absolutoryjnej na FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzyckých umění v Praze), Jiříego Menzla, był symbolem profesjonalizmu i niezapomnianym nauczycielem, zaś dla aktora Jana Rejžeka był jedynie łajdakiem bez moralne-

---

<sup>41</sup> Szczególnie interesujące wydają się w tym środowisku pozycja i poglądy Vladislava Vančury, jednego z najwybitniejszych czeskich humanistów okresu pierwszej republiki – pisarza, scenarzysty i reżysera – przewodniczącego Czechosłowackiego Towarzystwa Filmowego, który w 1942 r. podczas heydrichiady został rozstrzelany przez Niemców na praskich Kobylisach. Jego pisma filmowe zostały wydane w 1972 r. i są świadectwem niezwykle wnikliwego spojrzenia na funkcje i perspektywy narodowej kinematografii. Patrz: V. Vančura, *Řád nové tvorby*, Praha 1972. O filmowej twórczości Vančury, również w kontekście jego podziemnej działalności, pisała M. Walczak, *Wkład Vladislava Vančury w rozwój czeskiej kinematografii*, „Bohemistyka” 2011, nr 2, s. 139.

<sup>42</sup> K. Fila, *Zemřel Otakar Vávra, nejkontroverznější filmař historie*, <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zemrel-otakar-vavra-nejkontroverznejsi-filmar-historie/r~i:article:714398> (23.12.2012).

go kręgosłupa<sup>43</sup>. Interesujące jest to, że jego twórczość z lat Protektoratu Czech i Moraw mogłaby posłużyć zarówno dla zilustrowania pierwszego, jak i drugiego poglądu.

### Bibliografia

- Bednařík P., *Arizace české kinematografie*, Praha 2003.
- Blažejovský J., *Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry*, Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, „Moravia” 2008, nr 6 2008.
- Brandes D., *Češi pod německým protektorátem*, Praha 2000.
- Březina V., *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha 1996.
- Brožová V., Winter Z., *Velkofilm, a historický film*, „Iluminace 3”, 1991, nr 1.
- Čvančara J., *Z jeviště na popraviště. Příběh herečky Anny Čalounové-Letenské*, „Paměť a dějiny” 2009, č. 2.
- Dvořáková T., Horníček J., *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*, w: *Panorama českého filmu*, oprac. L. Ptáček, Olomouc 2000.
- Dvořáková T., Klimeš I., *Prag-Film AD 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats – und Reichs Kinematografie*, München 2008.
- Fikejz M., *Český film. Herci a herečky/III. díl S–Ž*, Praha 2008.
- Fila K., *Zemřel Otakar Vávra, nejkontroverznější filmař historie*, <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/zemrel-otakar-vavra-nejkontroverznejši-filmar-historie/r~i:article:714398/> (23.12.2012).
- Georgev A., *Denik sestry Lídy Baarové*, Praha 1998.
- Guzek M., *Krakatit i Ciemne słońce – adaptacje prozy Karela Čapka autorstwa Otakara Vávry*, w: *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, red. E. Ciszewska, E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 2013.
- Heiss G., Klimeš I., *Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*, w: *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit. Tschechischeer und österreichischer Film der 30er Jahre*, red. G. Heiss, I. Klimeš, Praha–Brno 2003.
- Heyduk M., Fiala M., *Barandov pod vlajkou hakového kříže*, Praha 2007.
- Jesenska M., *Ponad nasze siły. Czesi, Żydzi i Niemcy. Wybór publicystyki z lat 1937–1939*, wybór V. Burian, L. Engelking, Wołowiec 2003.
- Junek V., *Čeněk Šlégl. Celoživotní jízda špatami vlaky*, Praha 2009.

---

<sup>43</sup> J. Blažejovský, *Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry*, Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, „Moravia” 2008, nr 6, s. 230.



- Kašpar L., *Český hraný film a filmaři za Protektorátu. Propaganda. Kolaborace. Rezistence*, Praha 2007.
- Košťalová M., *Hlášky herců První republiky*, Praha 2011.
- Król E.C., *Propaganda i indoktrynacja narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 1999.
- Lexikon české literatury 3/II P–Ř, Osobností, díla, instituce*, red. J. Opelík, Praha 2000.
- Lošťáková M., *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918–1938*, Příbram 2012.
- Lukeš J., *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013.
- Menzel J., *Rozměrná léta*, Praha 2013.
- Motl S., *Mraky nad Barrandovem*, Praha 2006.
- Otakar Vávra 100 let*, Praha 2011.
- Pape M., *A nikdo vám nebude věřit. Dokument o táboře Lety u Písku*, Praha 1997.
- Pasák T., *Český fašismus a kolaborace*, Praha 1999.
- Pasák T., *Emil Hacha (1938–1945)*, Praha 2007.
- rek (Vítězslav Kocourek), *Rozina sebranec – první český film po rezoluci*, „Rudé Právo” 1945, nr 186.
- Riding A., *A zabawa trwała w najlepsze. Życie kulturalne w okupowanym Paryżu*, z j. ang. tłum. P. Tarczyński, Warszawa 2012.
- Škvorecký J., *Jiří Menzel a historie Ostře sledovaných vlaků*, w: idem, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*, Praha 2010.
- Taussig P., *Neznámi hrdinové pochnuté osudy*, Praha 2013.
- Tereza C. Dvořáková, *Třináct minut protektorátní idyll. Reportáž z Filmových žni 1941 a co v ní není*, w: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a tí druzí – filmové obrazy zla*, red. P. Korpál, Praha 2009.
- Vančura V., *Řád nové tvorby*, Praha 1972.
- Vávra O., *Paměti aneb moje filmové 100 letí*, Praha 2011.
- Vávra O., *Podivný život režiséra*, Praha 1997.
- Walczak M., *Wkład Vladislava Vančury w rozwój czeskiej kinematografii*, „Bohemistka” 2011.
- Wanatowiczová K., *Miloš Havel. Český filmový magnát*, Praha 2013.
- Žitný R., *Protektorátní rozhlasový skeč. Jak zlomit vaz (nejen) králi komiků*, Praha 2010.

**OTAKAR VÁVRA I KINO PROTEKTORATU CZECH I MORAW****STRESZCZENIE**

Otakar Vávra jest jednym z najciekawszych reżyserów kina europejskiego i to nie tylko z uwagi na trwającą ponad osiemdziesiąt lat aktywność zawodową. Jego formuła twórcza polegała na adaptowaniu rodzimej literatury, wykorzystaniu medium filmowego dla odautorskiego, artystycznego komentowania świata, traktowaniu kina jako segmentu kultury, a nie jej wyłącznego centrum. Reżyserski projekt zatem musiał uwzględniać XX-wieczną politykę, która miotła Czechosłowacją od porządków demokratycznych po totalitarne. Wśród tych ostatnich szczególnie jest okres od marca 1939 do maja 1945 roku, kiedy to po dyktacie monachijskim rozpadła się Czechosłowacja, a w jej miejsce powstało Państwo Słowackie i Protektorat Czech i Moraw. Czeska kinematografia narodowa stała się wtedy swoistą szachownicą, na której ścierały się ambicje poszczególnych reżyserów i producentów, dyrektywy Urzędu Protektora, rozbudzone oczekiwania czeskich kolaborujących z Niemcami aktywistów, odwaga i podłość poszczególnych ludzi. W takich warunkach Otakar Vávra nakręcił 12 filmów, miał kontakt zarówno z konspiracyjnymi branzystami tworzącymi podwaliny przyszłej powojennej kinematografii (Vladislav Vančura), jak i kolaborującymi dyktatorami Barrandova (Miloš Havel). W jego filmach grały ulubienice niemieckich dygnitarzy (Lída Baarová, Adina Mandlová) a także ofiary hitlerowskiego terroru (Anna Letenská). Filmy Vávry z okresu Protektoratu oglądane po latach (a zachowały się wszystkie) mogą być traktowane jak tworzywo dla rozmaitych strategii interpretacyjnych, z których ważna, ale nie jedyna, jest perspektywa biograficzna dotycząca reżysera.

**OTAKAR VÁVRA AND THE CINEMA OF THE PROTECTORATE  
OF BOHEMIA AND MORAVIA****SUMMARY**

Otakar Vávra is one of the most interesting directors of the European cinema, and not only because of his perennial professional activity that lasted over 80 years. His formula for creativity consisted in adapting the native literature, in using films to artistically comment on the world, in treating the cinema as a segment of the whole culture, and not as its exclusive centre. The director's project had to include the 20th-century politics, which

---

tossed Czechoslovakia back and forth from democracy to totalitarianism. After the Munich Agreement or Munich Diktat (September, 1938) Czechoslovakia broke up and what was left was transformed into the Protectorate of Bohemia and Moravia and the Slovak Republic. The Czech cinematography became then a kind of chessboard, a confrontation area for various film directors' and producers' ambitions, for directives of the Protector's Office (*Reichsprotector*), for the expectations of the Czechs who collaborated with the Germans, for the courage and meanness of different people. Such were the circumstances under which Otakar Vávra made 12 films; and he was in touch both with conspiring professionals who were building the foundations for the future post-war cinematography (Vladislav Vančura) and with collaborating Barandov dictators (Miloš Havel). In his films appeared German dignitaries' favourites (Lída Baarová, Adina Mandlová) and victims of the Nazi terror (Anna Letenská). Vávra's films made during the Protectorate (and all of them have survived) and watched now may be interpreted in numerous ways; one of them is the biographical perspective.

