

Filmová hvězda: Jiří Vala (1926–2003)

Vladimíra Chytilová

Tato kapitola se věnuje fenoménu filmové hvězdy v období přelomu 50. a 60. let, kdy byl Král Šumavy uváděn v kinech, a to na příkladu herce Jiřího Valy, který ve filmu vytvořil hlavní roli strážmistra Karla Zemana. Konec 50. a první polovina 60. let představují období, kdy filmová kariéra Jiřího Valy vrcholila (pokud bereme v potaz pouze jeho role v celovečerních filmech, nikoli v televizi), zároveň se však jednalo o velmi specifické období z hlediska fenoménu filmových hvězd. Nejprve je tedy nutné definovat pojem filmové hvězdy jako takové a objasnit specifický kontext v Československu daného období.

Filmová hvězda a systém filmových hvězd

Ve světovém kontextu je za přelomovou knihu v oblasti výzkumu filmových hvězd považována kniha Richarda Dyera *Stars* (Hvězdy) z roku 1979, jež kombinuje sémiotický a sociologický přístup. Dyer v ní definoval, samozřejmě v kontextu hvězdného systému klasického Hollywoodu, obraz hvězdy jako „strukturovanou polysémii“, kterou vytvářejí čtyři typy textů: propagace hvězdy a jejích filmů samotným studiem (*promotion*), publicita zahrnující rozhovory a články vycházející o dané hvězdě, alespoň zdánlivě nezávisle na oficiální propagaci studia (*publicity*), filmy samotné a kritika a komentáře hodnotící herecké výkony hvězdy.⁴⁵² V Hollywoodu klasického období byl tedy obraz hvězd vytvářen především velkými studii, která kontrolovala nejen vlastní propagaci a produkováné filmy (a díky dlouhodobým kontraktům zpravidla i typy rolí, do kterých budou hvězdy obsazovány), ale do značné míry i publicitu svých hvězd v tisku.

V oblasti diskurzivních praktik filmovou hvězdu jiným způsobem definoval Richard DeCordova v knize *Picture Personalities* (Osobnosti filmového plátna). Ten rozlišuje tři úrovně identity hereckého subjektu (nebo též stupně regulace vědění o tomto subjektu): herec (*actor*), chápaný v rámci své specifické funkce při vytváření fikce a definovaný pomocí technik a procesů, které při tomto úkolu používá; další úrovní je osobnost filmového plátna (*picture personality*), kdy již hercova identita představuje jedinečný obraz přesahující jeden určitý film a je tvořena intertextuálním polem asociací; poslední úrovní je pak hvězda (*star*), kdy je hercova identita dále rozšířena

⁴⁵² Richard DYER, *Stars*. London 1998 (2. rozšířené vydání).

o jeho „skutečnou“ lidskou identitu mimo plátno, je odhalena jeho osobnost, milostný život a další aspekty jeho soukromí.⁴⁵³ Hvězdu tedy v DeCordovově pojetí definuje až přítomnost diskurzu věnovaného jejím soukromému životu.

Odlišné fungování hvězdného systému ve Francii v knize *Stars and Stardom in French Cinema* (Hvězdy a hvězdný systém ve francouzském filmu) popsala Ginette Vincendeauová. Podle ní ve Francii nikdy neexistoval hvězdný systém ve formě vysoce organizovaného „managementu“ hvězd (tak jako v klasickém Hollywoodu), což kromě kulturních důvodů souvisí především s odlišnou organizací produkce: ta je roztržena mezi mnoho malých produkčních společností, které nemají ekonomický zájem na tom propagovat herce jako hvězdy, protože je (na rozdíl od velkých hollywoodských studií v klasickém období) „nevlastní“. O hvězdném systému se dá hovořit pouze v tom smyslu, že i ve Francii hvězdy představují klíčový ekonomický aspekt národní kinematografie a jejich přítomnost organizuje narativní hierarchii a publicitu daného filmu. Velký význam při vytváření obrazu hvězd má diskurz v tisku a sebezprezentace samotných hvězd, které mohou oproti Hollywoodu svůj vlastní obraz mnohem lépe kontrolovat.⁴⁵⁴

Také Joseph Garncarz ve své studii „Hvězdný systém ve výmarské kinematografii“ poukazuje na rozdíly mezi hollywoodským a evropským systémem produkce, zároveň však tvrdí, že kulturní specifčnost výmarského hvězdného systému vychází i z hlubších odlišností mezi Německem (potažmo Evropou) a Amerikou, daných rozdílnou kulturní a náboženskou tradicí. Zatímco americký systém hvězd je založen na puritánské tradici, ve které dohled nad morálním chováním úspěšných členů společnosti vykonává veřejnost (důsledkem čehož je i zvýšený výskyt diskurzu o soukromém životě hvězd), v Německu chování jednotlivce trestala církev a hříchy byly považovány za soukromou věc (a proto i výmarské filmové hvězdy odmítaly zveřejňování svých soukromých záležitostí). V náboženských tradicích je podle něj zakotvena i tendence výmarských hvězd definovat sebe samé především jako umělce: američtí puritáni umění zatracovali, v německé kultuře naopak mělo umění vždy vysoké postavení.⁴⁵⁵

Bývalý socialistický blok je v rámci snah o popis alternativního fungování hvězdných systémů v národních kinematografiích spíše výjimkou. Jedinou prací většího rozsahu je disertační práce Claudie Fellmerové *Stars in East German Cinema* (Hvězdy ve východoněmeckém filmu) z roku 2002, věnovaná historickému přehledu vývoje kultu filmových hvězd ve východním Německu v období 1945 až 1992, diskurzu o východoněmeckých hvězdách a ekonomickým aspektům produkce a konzumpce.⁴⁵⁶ Filmovými hvězdami v Sovětském svazu se pak velmi stručně zabývali Richard Taylor ve

453 Richard DECORDOVA, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana – Chicago 2001, s. 20–21.

454 Ginette VINCENDEAU, *Stars and Stardom in French Cinema*. London 2000, s. 1–41.

455 Joseph GARNCARZ, Hvězdný systém ve výmarské kinematografii. *Iluminace*, 24, 2012, č. 1, s. 31–43.

456 Claudia H. L. FELLMER, *Stars in East German Cinema*. Disertační práce obhájená na University of Southampton. Southampton 2002.

studii „Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults“ (Rudé hvězdy, kladní hrdinové a kultury osobností)⁴⁵⁷ a Kristin Roth-Eyová v knize *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War* (Moskevský primetime. Jak Sovětský svaz budoval mediální říši, která prohrála kulturní studenou válku).⁴⁵⁸

Filmové hvězdy v Československu 50. a 60. let

V Československu byla situace filmových hvězd v tomto období specifická, podobně jako v celém socialistickém bloku. Již s koncem druhé světové války došlo nejen v československé kinematografii obecně, ale i v oblasti filmových hvězd k význačným změnám. Rok 1945 znamenal konec německé kontroly nad filmovým průmyslem, zestátnění kinematografie a s ním související proměnu vnímání role filmu, jenž nadále měl být především uměním. Zároveň však také představoval zlom v kariéře několika významných filmových hvězd, které s koncem války musely čelit obviněním z kolaborace s německými okupanty a štvavé kampani v českém tisku. Nejprůzračnějším příkladem je Vlasta Burian, jenž byl zatčen již 24. května 1945, tři měsíce vězněn a v letech 1945–1947 celkem třikrát souzen nejprve podle tzv. velkého dekretu (retribuční zákon č. 22/1945 Sb) postihujícího těžká provinění proti národní cti a poté i podle tzv. malého dekretu (retribuční dekret č. 138/1945 Sb). Teprve při třetím, zmanipulovaném procesu iniciovaném na popud StB těsně před koncem platnosti retribučních dekretů byl odsouzen ke třem měsícům vězení a pokutě půl milionu Kčs.⁴⁵⁹ Uvězněny byly i Adina Mandlová a Lída Baarová, po únoru 1948 pak emigrovaly na Západ a už se nikdy neobjevily v žádném českém filmu. Další herci, jež patřili mezi předválečné a protektorátní hvězdy, po roce 1945 ve filmu hráli pouze sporadicky. To se týká především ženských hvězd, jako byly Nataša Gollová, Hana Vítová, Zita Kabátová či Věra Ferbasová.

Po komunistickém převratu a zvláště od roku 1949 bylo pak vnímání herců jako filmových hvězd (i hvězdného systému v jeho původní hollywoodské podobě i v jeho předválečné lokální české variantě) ostře odmítáno jako kapitalistický přežitek vlastní buržoazní třídy a jejímu pohledu na umění. Stejně jako měl film sloužit coby prostředek k masovému působení na filmové diváky a pomoci k jejich proměně v nového, uvědomělého člověka a budovatele socialismu, také filmoví herci již neměli být vnímáni jako filmové hvězdy, ale jako vážní tvůrčí pracovníci vytvářející ve filmu ty, kdo „ostatním dávají příklad svým životem a svou prací“.⁴⁶⁰ Podle dobového diskurzu byl herec „pracující člověk jako kterýkoli z nás, jenž má svou odpovědnost k práci tak jako dělník v továrně“.⁴⁶¹ Podobně byly odsuzovány západní filmové magazíny a bulvární

⁴⁵⁷ Richard TAYLOR, *Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults*. In: Richard Taylor – Derek Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*. London 1993, s. 69–89.

⁴⁵⁸ Kristin ROTH-EY, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*. Ithaca 2011, s. 98–106.

⁴⁵⁹ Vladimír JUST, *Věc: Vlasta Burian. Rehabilitace krále komiků*. Praha 1991.

⁴⁶⁰ Přemysl FREIMAN, *Starý a nový názor na herce. Haló – Nedělní noviny*, 27. 3. 1949, s. 5.

⁴⁶¹ Tamtéž.

tisk zaměřující se pouze na půvabný zevnějšek a soukromý život hvězd a povrchní obdivování hvězd filmovými fanoušky. To ilustruje i úvod článku z roku 1956 v časopise *Kino*, kde jeho autor říká: „V našem předválečném filmu byl zaveden systém hvězd podobně jako ve filmovém průmyslu ostatních kapitalistických zemí. Tento systém jsme ve znárodněné kinematografii pochopitelně vymýtili.“ To bylo podle něj správné, „neboť filmové umění má u nás zcela jiný úkol, jiné poslání, zaměření i cíl než ve filmu měšťáckém“.⁴⁶² Také článek v *Rudém právu* z roku 1958 prohlašuje, že „slepé obdivování filmových ‚hvězd‘“ je „dávno to tam“. Autor tento konec „starého fanouškování“ vysvětluje především tím, že se „změnili naši diváci“, a definuje nový vztah diváků k filmovým hercům jako „upřimný zájem o jejich práci“, který vychází z pokrokového chápání filmového umění – film už není pouze únikovou zábavou, ale jedním „z důležitých prostředků vzájemného poznávání národů“.⁴⁶³

Samotný pojem „hvězda“ byl v poulnorovém období vnímán silně pejorativně a používán pouze v souvislosti s „měšťáckým“ filmem západních kapitalistických zemí (s výjimkou Jany Brejchové, jež bude zmíněna později). Tyto negativní konotace pojmu „hvězda“ přetrvávaly i v první polovině 60. let, přestože herci a filmové herectví byli předmětem teoretického i diváckého zájmu. Na přelomu 50. a 60. let vyšlo několik publikací přímo věnovaných filmovým hercům, například *Znáte je z plátna* Jaroslava Bočka (stručné životopisy a profily domácích i zahraničních filmových herců),⁴⁶⁴ *Muž mnoha tváří* (fotografická publikace dokumentující herecké mistrovství sovětského herce Arkadije Rajkina během jeho návštěvy v Praze)⁴⁶⁵ či *S maskou a bez masky* Richarda Blecha (profily a rozhovory s herci).⁴⁶⁶ Teoretická reflexe filmového herectví byla na přelomu let 1962–1963 tématem série článků ve *Filmu a době*.⁴⁶⁷ Na konci 50. let bylo také započato s otiskováním hereckých medailonků,⁴⁶⁸ ve stejném období se objevují i první oficiálně organizované ankety diváků o nejoblíbenější herce a herečky (anketa bratislavského mládežnického deníku *Smena*, uspořádaná v rámci Měsíce československo-sovětského přátelství a oslav 60. výročí československé kinematografie v roce 1958⁴⁶⁹ či celostátní anketa *Cena československého filmového diváka*, vyhlášená v rámci I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici v únoru 1959⁴⁷⁰). Ve filmovém tisku pravidelně vycházely portréty a rozhovory s herci doprovázené fotografiemi, které se však zabývaly téměř výhradně jejich hereckou prací (opakujícími se tématy bylo herecké umění daného herce, role, které vytvořil, a popis jeho hereckých

462 Jiří HRBAS, Umíme využívat hereckých objevů?. *Kino* 11, 1956, č. 2, s. 26.

463 Karel VANĚK, Nejde o hvězdy. *Rudé právo*, 12. 8. 1958, s. 2.

464 Jaroslav BOČEK, *Znáte je z plátna*. Praha 1959.

465 Karel ŠEBÍK, *Muž mnoha tváří*. Praha 1959.

466 Richard BLECH, *S maskou a bez masky*. Bratislava 1962.

467 Drahomíra NOVOTNÁ, Herec je mrtev, ať žije herec!. *Film a doba* 8, 1962, č. 12, s. 626–629; Otakar BLANDA, Herec je živ!. *Film a doba* 9, 1963, č. 5, s. 243–247; O herci ve filmu. *Film a doba* 9, 1963, č. 6, s. 314–319.

468 Hbs, Herecké medailónky. *Kino* 13, 1958, č. 8, s. 117.

469 Jštch, Zajímavá anketa a její výsledek. *Kino* 14, 1959, č. 2, s. 20.

470 I. FČSF 1959: Ceny, diplomy a čestná uznání. *Kino* 14, 1959, č. 6, s. 82.

začátků či způsobu, jak se dostal k filmu). Tento diskurz věnovaný pouze hereckým výkonům a profesionálnímu životu tedy v praxi odrážel proklamovaný nový vztah diváků (a tedy i autorů článků ve filmovém tisku) k hercům. Pokud se v portrétech či rozhovorech vůbec objevily zmínky o soukromí, sloužily především k tomu, aby byl herec připodobněn ke všem ostatním pracujícím lidem s jejich problémy, což je v rozporu s obvyklým hvězdným diskurzem zdůrazňujícím luxus a bohatství, ve kterém filmové hvězdy žijí.⁴⁷¹ U západních herců byl sice v člancích často zmiňován hvězdný systém (a to s velmi pejorativním nádechem),⁴⁷² oproti povrchní popularitě, kterou přináší status „hvězdy“, však bylo zdůrazňováno jejich herecké umění a „pocitivá“ tvůrčí práce, příp. „pokrokový“ postoj při výběru rolí.⁴⁷³ Pokud byl pojem „hvězda“ používán v souvislosti s některými herečkami z Československa či jiných lidovědemokratických států, byl podobně jako v případech západních herců spojován s negativními konotacemi „povrchní“ popularity a stavěn do protikladu s pojmy „herec“ či „umělec“, které měly naopak evokovat herecké nadání a vážnou uměleckou tvorbu. To se týkalo především Jany Brejchové, která již od konce 50. let zaujímala v československém filmu zvláštní postavení.⁴⁷⁴ Jana Brejchová jako největší filmová hvězda daného období také nejlépe ilustruje to, jak byl obraz hvězdy i při částečném uvolnění na konci 50. let a v první polovině 60. let stále přizpůsobován požadavkům pounorové kulturní politiky. Přes její obrovskou popularitu (již dokazuje např. vítězství ve dvou již zmíněných po sobě následujících anketách o nejoblíbenější herečku v deníku *Smena* a při Cenách československého filmového diváka) a označení „malá česká hvězda“, jež se jí dostalo už v roce 1958,⁴⁷⁵ byl její obraz v tisku budován jako obraz „obyčejné“, skromné a plaché dívky, která je „jako jedna z nás“. Byl zdůrazňován její skromný původ, současné nelehké životní podmínky i její kladný vztah k obyčejným lidem. O jejím fyzickém původu a soukromém životě (především o manželství s Milošem Formanem a později s Vlastimilem Brodským) nalezneme v daném období pouze velmi stručné zmínky a i ty jsou většinou uváděny do souvislosti s její filmovou prací, jež tvoří hlavní téma všech článků a rozhovorů.⁴⁷⁶

471 Např. článek „V roli nejkrásnější“ sice přináší sérii soukromých fotografií hereček s jejich potomky, ale v textu líčí problémy, které musí řešit každá pracující žena, tedy mnohdy obtížné sladování rodinného života s povinnostmi v zaměstnání. *pe*, V roli nejkrásnější. *Kino* 15, 1960, č. 6, s. 90–91.

472 Viz formulace typu „psychóza hvězdného kultu“ (Lydie TARANTOVÁ, Nový Mastroianni. *Kino* 15, 1960, č. 20, s. 316–317), „povrchní lesk hvězdné aureoly“ (Jaroslav BROŽ, Spencer Tracy. Herec, jenž „neztratil tvář“. *Kino* 15, 1960, č. 12, s. 189) či „omračování veřejnosti, narkotizované kultem“ (Lydie TARANTOVÁ, Herečka hledá pravdu. *Kino* 15, 1960, č. 9, s. 140–141).

473 Např. Jaroslav BROŽ, Tři nové podoby Jeana Gabina. *Kino* 15, 1960, č. 6, s. 86–87; TÝŽ, Spencer Tracy, s. 189.

474 Viz např. Jaroslav BOČEK, Herečka. *Divadelní noviny* 6, 1962, č. 10–11, s. 2; Vladimír BYSTROV, Kdo je to Jana Brejchová?. *Kino* 17, 1962, č. 10, s. 12–13; Géza BARÓTI, Mari Töröcsiková. *Kino* 15, 1960, č. 3, s. 42–43.

475 Vladimír BYSTROV, Rendez-vous s poválečnou hereckou generací (II.). Poznámky k deseti studiím. *Rendez-vous* č. 9: malá česká hvězda. *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 396.

476 Tyto závěry vycházejí z analýzy přibližně 30 článků věnujících se Janě Brejchové vydaných v letech 1958–1970 ve filmových i nefilmových časopisech a denících. Články byly vyhledány na základě bibliogra-