

Články

HUSITSKÁ TEMATIKA V ČESKÉM FILMU (1953–1968) VKONTEXTU DOBOVÉHO NAZÍRÁNÍ NA DĚJINY*

Petr Čornej

6.

Zatímco v případě první části husitské revoluční trilogie, filmu *Jan Hus*, je možné vzhledem k existenci románových předloh poměrně dobře určit zdroje, o něž se opíral scénář, a tudíž i míru fikce, u filmu *Jan Žižka* naráží badání na složitější problémy. Film samotný se vyznačuje ještě chudší kompozicí, měnící se, zvláště v závěru, v sled víceméně nesourodých scén ilustrujících dějinné události od jara roku 1419 do 25. 3. 1420. To ale nesmí svádět k domněnce o pouhém převedení pramenů či příslušných pasáží vědeckých prací na filmový pásek. Fikce se zde uplatňuje snad ještě výrazněji než v předchozím díle, a to z jednoduchého důvodu. Autoři libreta hodlali ve snímku zachytit výbuch revolučního husitství a jeho první fázi až po založení Tábora, leč prameny pro toto relativně krátké období jsou více než skoupé a o vůdčích dějinných protagonistech zachovali minimum zpráv. Tzv. Husitská kronika Vavřince z Březové, dílo nejpodrobněji popisující počátky husitské revoluce, zmiňuje v uvedeném časovém úseku Žižku jenom pětkrát, známý kronikářský svod Staré letopisy české pak čtyřikrát.¹⁾ Jan Želivský, vlastní původce revolučního převratu na Novém Městě pražském, dopadl ještě hůře (pouhé dvě krátké pasáže u Vavřince z Březové), ale k poznání jeho profilu přispívá alespoň soubor dochovaných konceptů kázání.²⁾

Tvůrcům scénáře tak nezbylo nic jiného než si vypomoci domýšlením a dobásněním dějinné skutečnosti. Na takovém postupu by nebylo nic zvláštního, kdyby se autoři neholedbali snahou o věrnou rekonstrukci minulosti a nezaklínali se heslem o realismu jako závazné umělecké metodě. Výsledek měl totiž na řadě míst mnohem blíže k histo-

*) První část studie viz „Iluminace“ 7, 1995, č. 3, s. 13–43.

1) Viz Vavřinec z Březové, *Husitská kronika*. In: *Fontes rerum Bohemicarum V.* (Ed. Jaroslav Goll) Praha 1893, s. 327–534 (novočeský překlad Františka Heřmanského vyšel poprvé roku 1954, podruhé v roce 1979 s cennými poznámkami Marie Bláhové); *Staré letopisy české z vratislavského rukopisu*. (Ed. František Šimek) Praha 1937.

2) *Dochovaná kázání Jana Želivského z roku 1419*. (Ed. Amedeo Molnár) Praha 1953; novočeský výbor pod názvem *Výzva Jana Želivského*. (Ed. a překlad Amedeo Molnár) Praha 1954.

rické pověsti než k hranému dokumentu, poněvadž otesával vzdálenou minulost do podoby, která byla ve shodě s vládnoucími ideologickými schématy.

Také ve filmu *Jan Žižka*, stejně jako v *Janu Husovi*, máme před očima dvě dějová pásma. Spojníci s první částí předrevoluční trilogie představuje pokračování Johančina příběhu, tentokrát již bez opory v románové předloze. Johanka je i nadále zosobněním všech ctností prostého husitského lidu. Zúčastňuje se poutí na hory, pomáhá pronásledovaným (cvičené psy svede ze stopy vyčerpávající chůzí v potoce), pečuje o venkovské husity v Praze a zachovává věrnost popravenému Martinovi, bez ohledu na vážný zájem synů sezimoústického pekaře Johy. Zahyne, úkladně postřelena, v bitvě u Sudoměře přesně ve chvíli, kdy film *Jan Žižka* končí a Kratochvíl s Vávrou už Johanku nepotřebují. V závěrečném díle trilogie, v *Proti všem*, se totiž stává nosnou ženskou postavou Zdena z Hvozdna. Nezasvěcení diváci o záměrech tvůrců ale nic nevěděli, takže mnozí z nich zaslzeli nad smutným Johančiným osudem. V této souvislosti je však nutné přiznat, že autoři scénáře prokázali bezpečnou znalost žánru i filmového řemesla, vyšli vstříc očekávání publika a v podání Johančina příběhu balancovali přesně na pomezí kýče.

Pomineme-li krátké epizody volně navazující na film o Husovi (poslední dny Václava IV., osamělost královny Žofie, mizející náhle a bez jakéhokoli vysvětlení z plátna), probíhá drama bývalé sloužky Johanky paralelně s příběhem „zrození“ husitského vojévůdce. Ani v tomto případě nemuseli autoři svou fantazii příliš krotit, poněvadž Žižkův předrevoluční život je namnoze anonymní a lze jej rekonstruovat pouze v mlhavých náznacích.³⁾ Historikové se až donedávna vášnivě přeli, jak byl Žižka stár, když vstoupil na jeviště „velkých“ dějin a jak si počínal v mládí a dospělém věku. Ovšem až výzkumy posledního dvacetiletí vnesly do těchto problémů alespoň trochu světla.⁴⁾ Teprve od 30. 7. 1419, kdy se pozdější husitský hejtman zúčastnil novoměstské defenestrace, prvního aktu revoluční bouře, se jeho jméno vyskytuje v pramenech častěji, systematictěji však až od dubna 1420.

Jak již bylo uvedeno, odpovídá filmové pojetí Jana Žižky více interpretaci Aloise Jiráska a V. V. Tomka než Františka Palackého. Ovšem s jednou podstatnou výjimkou. Tomkův i Štěpánkův Žižka se chová jako rozvážný státník, těšící se mezi husity přirozené úctě a autoritě. Avšak zatímco Tomkův Žižka vede husitská vojska coby statný padesátník, přidrželi se Kratochvíl s Vávrou názoru (zastávaného kupř. Josefem Šoustou a Josefem Pekařem), že jednookému válečníkovi bylo roku 1420 asi šedesát let. Ve shodě s tím je i Žižkova filmová podoba. Šedý vlas i vous, který mu propůjčili už umělci 19. století, zvyšují jeho důstojnost a vážnost, stejně jako uvážlivý (v případě nezbytí ale rázný) způsob mluvy.⁵⁾ Štěpánkův Žižka přechází z uklidňujícího tónu, tišícího vášně

3) Dosud nejpodrobněji Josef Pekař, *Žižka a jeho doba II*. Praha 1928, s. 1–58.

4) František Šmahel, *Záhady dvou Žižků a Žižkova věku*. „Husitský Tábor“ (dále jen HT) 3, 1980, s. 5–50; František Hoffman, *Bojové družiny před husitskou revolucí na západní Moravě*. In: Moravský historický sborník (Historica Moravica), Brno 1986, zvláště s. 83.

5) Režisér Vávra výslovně říká, že Žižkovu podobu volil ve shodě s historickými obrazy Mikoláše Alše a nedbal příliš nejstarších, beztak fiktivních, ilustrací a plastik. Naproti tomu v Husově případě postupoval opatrněji a volil kompromis mezi nejstaršími Husovými zpodobeními (bezvousý kněz střední postavy) a vžitou představou asketicky vyhlížejícího muže s vousatou bradou, stvořenou v německém luteránském prostředí po roce 1530 a zpopularizovanou v 19. století Mikolášem Alšem. Vávra ovšem věděl i to, že

jednotlivců (ať již zoufalého krále Václava či nezkrutného bouřliváka Želivského) i davů, do vojácky úderné řeči nepřipouštějící žádné pochybnosti. Všimněme si, jak drsně jedná stárnoucí hejtman se zbabělými staroměstskými konšely nebo s radikálními táborskými knězi. Z otcovsky laděných příkazů pak zřetelně probleskuje vojevůdcův vnitřně laskavý poměr k husitským bojovníkům. V bitvě u Sudoměře vydává rozkaz „*Hr na ně, děti!*“, použitý obdobně již v básních Svatopluka Čecha a J. S. Machara.⁶⁾ Před bojem na Vítkově se zase starostlivě ptá: „*Bratři jedli?*“ Tento vztah platí i obráceně. Jeden z filmových vyšehradských ozbrojenců při spatření trocnovského zemana radostně zvolá: „*Tatík Žižka!*“

Tradiční jiráskovský přístup k osobnosti Jana Žižky obsahoval v první polovině padesátých let ještě jednu dimenzi. V podstatě ignoroval názor Josefa Macka, který slavného vojevůdce prohlašoval za reprezentanta měšťansko-šlechtické opozice a proti Žižkovi vyzdvihoval význam jiného nižšího šlechtice, Mikuláše z Husi, v němž spatřoval zastánce zájmů radikálního husitského křídla, tvořeného převážně chudinou. Tento výklad, víceméně hypotetický, se ale do filmu nepromítl a roli moudrého husitského revolucionáře si uchoval trocnovský zeman. Jinak to ani nebylo možné, neboť Žižka byl již po desítky let symbolem bojovného husitství i jeho úspěchů a publikum ani jiné pojetí neočekávalo.

Stejně jako filmový Hus má i Žižka za všech okolností pravdu – při rozpravě s panovníkem, na bojišti i při komentování společenského pohybu. Vždy rovněž drží dané slovo. Také on zaváhá pouze jedinkrát a to v situaci, kdy řeší rozpor mezi královým příkazem, který musí jako voják splnit, a vlastním svědomím. I zde si ví ovšem rady. Oba titulní hrdinové prvních dvou částí trilogie tak postrádají vnitřní vývoj, působí poněkud plakátově a slouží spíše jako lakmusový papírek k rozpoznání vlastností a záměrů ostatních postav. V tomto směru se filmová trilogie nelišila od tří Jiráskových „husitských“ dramat⁷⁾ a zároveň naplňovala dobový socrealistický model kladného historického hrdiny.

Upevňuje-li samotný Žižkův vzhled (úspěšný hejtman je, bez ohledu na roční období, oděn stále stejně, pouze v bitevní vřavě vymění kožešinovou čepici za přílbu) tradiční představy, plní tuto funkci i jednotlivé epizody, mnohdy ale za cenu částečného či úplného rozchodu s historickou skutečností.

Jednooký válečník sice v předrevolučních letech pobýval na královském dvoře, není však doložen ve funkci hejtmana a (byť osobně znal řadu významných politických osobností) do nejbližšího okolí krále Václava zřejmě nepronikl. Filmová scéna, v níž se k Žižkovi obrací s žádostí o radu sám Václav IV. („*Milý Jene, co dělat?*“), čerpá z pověstí zrozených

první obraz Husa s náznakem vousu obsahuje Jenský kodex. Viz Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha 1982, s. 221–222. Naposledy k Husovým vyobrazením Zdeněk Házlbauer, *Renesanční reliéfní kachle se zobrazením Jana Husa*. „Muzejní a vlastivědná práce–Časopis Společnosti přátel starožitností“ 103, 1995, s. 65–77. Tam uvedena i příslušná odborná literatura. S podobou Václava IV. filmoví tvůrci problémy neměli, převzali ji z králových pověstných Bible a známé sochy umístěné na Staroměstské mostecké věži.

6) Blíže k tomu Petr Čornej, *Sakrální a úsměvné podoby husitské tradice*. In: *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Smích a umění*. Praha 1991, s. 126 a 138.

7) Tamtéž, s. 131.

na počátku 16. století a parafrázovaných Jiráskem.⁸⁾ Zemanovými ústy však, s jasným ideovým podtextem, promlouvá autor scénáře: „... *jednáš proti svému lidu, králi!... Vydáváš svou moc do rukou církve a pánů proti lidu. A brzy poznáš, co z toho vzejde!*“.

Volné zacházení s historickými fakty dokládá i epizoda s ovládnutím Vyšehradu pražskými husity. Žižka byl přítelem vyšehradského purkrabího (a pozdějšího táborského hejtmana) Jana Řitky z Bezdědic a sám nejspíš patřil do okruhu vyšehradských manů.⁹⁾ Dobrácký monolog, kterým trocnovský šlechtic přesvědčí ve filmu posádku pevnosti (s upozorněním na vesnický původ většiny žoldnéřů), na jakou stranu se má přidat, je však zcela vymyšlen. Totéž se týká osudu vyšehradského purkrabího, jehož ve filmovém zpracování vsadí bývalí podřízení do vězení. Tradiční ztvárnění Jana Žižky se tak prolíná s průhledným uplatňováním třídního přístupu v duchu marxistického chápání husitství.

V daném kontextu nechybí ani propagace slovanské spolupráce, rovněž využívající manipulace s dějinnými fakty. Filmový Žižka vzpomíná, jak ze služeb řádu německých rytířů přešel „*k polským bratrům*“, když viděl, kterak „*Němci polskou zem hubí...*“ Ve skutečnosti Žižka na straně řádu zřejmě nebojoval (jde tu o záměnu s jiným Čechem či Moravanem, uváděným v pramenech jako *Siska z Lakemichu*) a do Polska se vydal v oddíle najatém pro krále Vladislava Jagiella.

To vše jsou ale drobnosti, nad nimiž se dá, bez ohledu na jejich účelovost, mávnout rukou, neboť režisér a scénárista, jakkoli se zapřísahali tvrzením o dokumentárnosti svého přístupu, nemohli pouze převádět řeč historických pramenů na filmový pás, nýbrž museli fakta přizpůsobovat svým ideovým a estetickým záměrům. O vytváření cíleně zkresleného, ne-li přímo falešného obrazu dějin lze hovořit tam, kde autoři známé a prameny i vědeckým bádáním osvětlené události vědomě podali v rozporu se skutečností, již leckdy deformovali ad absurdum. Ve filmu *Jan Žižka* je takových míst víc.

Například krátce před revolučním vystoupením novoměstských přívrženců Jana Želivského, tj. v druhé polovině července 1419, si čeští aristokraté stěžují králi Václavovi na venkovské husity, že vrchnostenská „*pole jsou neoseta*“ (v době, kdy začínaly žně, navíc natolik vydatné, že země vydržela bez větších problémů příští, již válkou poznamenané měsíce) a „*hlad bude v celé zemi*“. Pokud bystřejší divák tuto nelogičnost přehlédl, musel se vyrovnat s vylíčením novoměstské defenestrace 30. 7. 1419. Ozbrojený husitský průvod od chrámu Panny Marie Sněžné k novoměstské radnici je sice ve filmu pojat jako připravená akce,¹⁰⁾ leč oficiálnímu dobovému nazírání nevyhovovalo, aby husité sami programově zúčtovali s konšely a ujali se řízení města. Útok na radnici proto ve

8) Podrobně kupř. u Martina Kuthena ze Šprinsberka, *Kronika o založení země české a prvních obyvatelích jejích*. Praha 1539, s. 79; Václava Hájka z Libočan, *Kronika česká*. Praha 1541, fol. 374; Alois Jirásek, *Staré pověsti české*. Praha 1959, s. 185–186.

9) Naposledy Petr Čornej, *Vojevůdcovy osobní styky: improvizace nebo záměr? Otázky a otazníky kolem Jana Žižky II.* „Dějiny a současnost“ 15, 1993, č. 3, s. 21–25; též, *Jan Žižka a východočeské husitství*. In: *Východočeské husitství 1412–1471*, v tisku.

10) Definitivní rozřešení odborné diskuse, zda šlo o připravený nebo spontánní čin, přinesl až americký historik Howard Kaminsky, *The Prague Insurrection of 30 July 1419*. „Medievalia et Humanistica“ 17, 1966, s. 106–126. Jeho přesvědčivou rekonstrukci o připravenosti závažného kroku podpořila naposledy Božena Kopiczková, *Jan Želivský*. Praha 1990, s. 53–58 a 224–225. Film tak anticipoval výsledek vědecké debaty.

filmu předchází nejen zajetí několika husitských radikálů (což odpovídá realitě), ale i (smyšlené) shazování obrovských balvanů z pudy a střechy radničního objektu do shromážděných zástupů. Teprve smrt několika druhů přiměje spravedlivě rozhořčený husitský dav (charakterizovaný ústy jeho protivníků substantivy *chudina* a *buřiči*) k ataku a odvetě. Radniční vrata povolují právě včas, aby Želivského (hrál jej František Horák) a Žižkovi stoupenci zachránili před popravou své druhy. Skonu jednoho z nich přesto nezabrání. Nešťastníková matka potom lká nad mrtvým synovým tělem, přičemž tvůrcům pranic nevadilo, že stejný motiv použili již v *Janu Husovi*. Revoluční výbuch se tak ve filmu jeví jako důsledek nesnesitelného persekvování husitů ze strany mocenských orgánů, snažících se potlačit sílící nespokojenost obyvatelstva nejdrastičtějšími prostředky. Několikrát zmíněná marxistická poučka o vzniku revoluce, která je reakcí vykořisťovaných vrstev na zhoršující se poměry, přišla Kratochvílovi s Vávrou vhod, aby znásobili dramatickosti defenestrační scény. Přitom Kratochvíl věděl, že zprávy o vhození kusu dřeva či kamene (o balvanech není nikde řeč) obsahují až pozdní verze události, zatímco soudobí kronikáři evidují pouze slovní přestřelky mezi radnicí a husity. Slova pramenů v zásadě respektoval i Josef Macek, byť i on se pokusil vylepšit obraz husitského zástupu a Jana Želivského.¹¹⁾

K historickým nonsensům náleží též Žižkův zásah na staroměstské radnici v prospěch Želivského, jehož hodlají kolísaví husitští konšelé, myslící toliko na své měšce, věrolomně zavraždit. K žádné takové události na podzim 1419 nedošlo a scénář v tomto bodě úmyslně předjal okolnosti Želivského smrti 9. 3. 1422. Jen na okraj poznamenávám, že ani bouřlivá vědecká diskuse definitivně nevyjasnila, zda tehdy k pádu strhujícího kazatele nepřispěl i Žižka.¹²⁾ V druhém a třetím dílu husitské trilogie představují ovšem Žižka a Želivský úzce spolupracující dvojici, v níž kazatel supljuje, někdy až groteskně, úlohu komentátora zobrazovaného dění. Kupř. po defenestraci prohlásí, že „*svatý soud lidu smetl zrádce*,“ (ač zabití konšelé byli otevřenými protivníky radikálních novoměstských husitů) a před bitvou na Vítkově prvoplánově vykládá o nutnosti „*boje s celým světem bohatých a mocných*“ a zdůrazňuje svým posluchačům, že „*nás panstvo opustilo*,“ ale „*tím více jsme se sjednotili – městský i selský lid*.“ Odkaz na aktuální komunistické heslo o jednotné frontě pracujících měst a venkova proti zrádné buržoazii už nemůže být srozumitelnější.¹³⁾

11) Podle Macka Želivský „odešel do radní síně, kde právě zasedali konšelé, a žádal osvobození vězňů.“ Teprve poté prý došlo k útoku na radnici. Viz Josef Macek, *Tábor v husitském revolučním hnutí I*. Praha 1952, s. 201. Tento výklad, který nemá žádnou oporu v pramenech, film plným právem ignoroval.

12) Naposledy k tomu F. Šmahel, *Husitská revoluce III*. Praha 1994, s. 112–113. Jeho tezi o Žižkově blízkém vztahu k Želivskému v březnu 1422 nutno ovšem brát s rezervou vzhledem k tomu, co víme o vojevůdcových odmítavých postojích ke kněžím, zasahujícím do světských záležitostí.

13) Kratochvíl se tedy nepoučil z výtek marxistických kritiků, jimž už ve spisovatelových románech o Husovi vadilo, že reformátor je „jakýmsi automatem na přednášení různých kázání a popisů.“ Viz Jiří Hájek, *Literatura a život*. Praha 1955, s. 235. Obdobné námitky vznesl František Burianek, *O jiráskovskou tradici v novém českém románu historickém. Na okraj románu „Pochodeň“ od M. V. Kratochvíla*. In: *Nový svět* 3, 1951, s. 447–455. Zde mnohé styčné body s výše uvedenou recenzí Josefa Macka. Také jinému marxistickému literárnímu historikovi a kritikovi se Husova postava jevila schematická. Nejlépe prý autorovi v románu *Mistr Jan vyšel král Václav* (k tomu i dále v textu). Viz Josef Hrabák, *M. V. Kratochvíl*. Praha 1979, s. 105.

Vůči historii se scénář vážně provinil i na jiném místě. Byť Žižka na nově založený Tábor odtáhl z Plzně, ve filmu se na pochod do jižních Čech vydává z Prahy. Zjednodušení bylo samozřejmě podmíněno potřebami filmového díla, ale autoři libreta v této souvislosti znásilnili dějiny i jinak, když nápad založit na ostrožně nad Lužnicí vzornou obec bratří a sester víceméně vkládají do úst jednookému hejtmanovi. Nadšení husité poté vyzývají Žižku: „*Pojď s námi, bratře, ty znáš válečné umění, ved' nás!*“ Na cestě k mýtizaci Žižkovy osobnosti zde Vávra s Kratochvílem paradoxně využili práce Historia Bohemica známého italského humanisty Aenea Silvia Piccolominiho (1405–1464), vášnivého odpůrce husitství, jemuž Žižka ztělesňoval nejhorší kacířství. Poněvadž v humanistickém pojetí jsou dějiny především dílem velkých osobností, ať již hodnocených kladně či záporně, připisal Aeneas husitskému hejtmanovi též činy, které nevykonával, mimo jiné i založení Tábora.¹⁴⁾ V očích katolických čtenářů 15. století, jimž byla kniha původně adresována, tak Žižka získával rysy arcibířka, zatímco v českém filmu sloužil stejný motiv k zdůraznění vojevůdcovy moudrosti a prozíravosti.

7.

Schematicky podané portréty husitských protagonistů přispívaly k vytvoření zřetelného a divákům lehce srozumitelného obrazu vzdálené minulosti, která se (přes zdůrazňovanou barevnost filmu) jevila černobíle jako dialektický svár pokrokových a reakčních sil, nepřipouštějící možnost kompromisu. Echo marxistických pouček, přenášených do uměnovědy i tvůrčích postupů,¹⁵⁾ pak logicky přerůstalo v nehistorickou absolutizaci osob i jevů. Ve filmu *Jan Žižka* se to ukazuje zvláště silně.

Na straně pokroku stojí Žižka, Želivský, městská chudina a Husovu učení oddaní vesničané. Rovněž venkovští husité jsou charakterizováni prostřednictvím vžitých topoi, přejímaných z beletrie 19. století. Statný mladý venkovan jediným rázným pohybem přiměje k útěku „dekadentně“ vyhlížející opilé pražské mladíky (scéna ilustruje mravní převahu české vesnice nad úpadkovým městem) a zajistí tak klid nejen vlastní rodině, nýbrž i stařence, čtoucí odpočívajícím husitům Bibli. Zprofanovaná věta Aenea Silvia Piccolominiho, pozdějšího papeže Pia II., o českých selkách znajících Písmo svaté lépe než italští kněží, zde plní roli důkazu o vzdělanosti širokých českých vrstev a kulturním významu husitství. A to bez ohledu na fakt, že Silvius míní svůj výrok jako nadsázku, v níž si renesanční humanismus tolik liboval.¹⁶⁾ Těžko však chtít po scénáristech, aby provedli kritiku slov, o jejichž pravdivosti nepochybovali čeští vědci 19. a první poloviny 20. století a kterou v uvedeném období zpopularizovaly

14) „A ježto neměl k obývání města hrozeného zdí, vybral si při téže řece místo od přírody opevněné... A opevnil je hradbami nakázav, aby vystavěl každý svůj dům tak, jak rozbil svůj stan, městu dal jméno Tábor...“ Aeneas Silvius Piccolomini, *Historie česká*. (Překlad Jiří Vičar) Praha, b. d., s. 98.

15) S odvoláním na sovětské autority prohlašoval M. V. Kratochvíl tento přístup za závazný i pro české filmaře. Viz František Daniel – M. V. Kratochvíl, *Cesty za filmovým dramatem*. Praha 1956, s. 106–107.

16) Viz P. Čornej, *Tajemství českých kronik* (dále *Tajemství...*). Praha 1988, s. 63–64.



Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955)

generace českých umělců. Otakar Vávra Silviovu tvrzení ovšem upřímně věřil i po letech.¹⁷⁾

Zato pro nepřátele revolučních husitů nesmělo publikum pocítit ani minimální sympatie. V porovnání s filmem *Jan Hus* ustupují sice v *Žižkovi* do pozadí představitelé katolické církve, tím odpudivěji je však vykreslen římský král Zikmund Lucemburský (ve všech částech trilogie mylně obdařený titulem *císař*, jímž se stal až 31. 5.1433). Zatímco na kostnickém koncilu působí spíše dojmem renesančního požitkáře, který ve svém zaujetí světskými záležitostmi nechápe plně rozměr Husovy pře a klidně proto vydá českého kazatele na smrt, ve druhém i třetím díle trilogie vyniká jeho krutost, doložená brutálním zavražďováním osmanského vyslance a urážlivým jednáním s poselstvem husitské Prahy. Při koncipování Zikmundova portrétu se scénáristé přidrželi působivých charakteristik husitských manifestů, skladeb Budyšínského rukopisu i kronikáře Vavřínce z Březové, v jehož podání propadá římský a uherský panovník záchvatům vzteku a jedná jako smyslů zbavený. Využili ale též invectiv, které na panovníkovu adresu vyslal Aeneas Silvius, nenávidějící celou lucemburskou dynastii.¹⁸⁾ Naznačené líčení přejala

17) „Už sám fakt, že mistr Jan Hus a jeho žáci prakticky odstranili na počátku patnáctého století negramotnost tak, že i nejprostší žena na vesnici uměla číst, aby sama dovedla porovnat podle bible, co je dobré a co zlé a nemusela věřit častým lžím jednotlivých kněží. Sám tento fakt uvádí ještě dnes v úžas každého cizince a svědčí o vysoké úrovni našeho lidu ve středověku.“ Viz O. Vávra, c. d., s. 216.

18) Blíže k tomu P. Čornej, *Tajemství...*, s. 292.



Proti všem (Otakar Vávra, 1956)

v 19. a 20. století většina českých historiků i beletristů, jimž kontrast zlotřilého vládce a mravních i statečných husitů podvědomě vyhovoval. Toto kliše obohatili marxisté už jen o přímý citát Karla Marxe, který si o Zikmundovi poznamenal: „... *politovánthodný parazit, darmožrout, loudil, hýřil, opilec, šasek, zbabělec a kejklář*.“

Tradiční české představy se přitom vůbec neohlížely na zajímavou skutečnost, že ryšavý Lucemburk v maďarském a německém historickém povědomí figuroval již za svého života jako vynikající panovník, projevující porozumění pro potřeby měšťanstva a snažící se o nezbytnou nápravu církve podporou konciliarismu. Negativní charakteristiku Zikmunda Lucemburského, v němž již husitská propaganda účelově spatřovala kvintescenci všech špatných rysů němectví (což je paradoxní v případě muže, žijícího až do roku 1410 převážně v Uhrách), české nacionálně vyhraněné vnímání minulosti znásobilo a v průběhu 2. světové války i bezprostředně po ní ještě přibarvilo.¹⁹⁾ Teprve v posledních letech, po některých dřívějších nábězích, přistoupila česká historiografie k Zikmundově osobnosti nepředpojatě a usiluje (podobně jako dějepisci němečtí, rakouští, maďarští a polští) podat její vyvážený obraz se všemi klady i stíny. Potvrá ovšem desítky let, než se podaří přesvědčit laickou veřejnost, že Zikmund Lucemburský nebyl ničema, nýbrž pragmatický dědic politických schopností svého otce Karla IV. a jeden z největ-

19) Podrobněji k této otázce P. Čornej, *Zikmund, šelma ryšavá aneb Kdy v českém dějepisectví končí 19. století*. „Tvar“ 3, 1992, č. 18, s. 1, 4–5.

ších vládců pozdně středověké Evropy.²⁰⁾ Skutečnost, že v závěru života husitům ustoupil, dokládá, jak dalece změnil své původní stanovisko.

Stejně odporně jako Zikmund, ne-li ještě odporněji, vystupuje v *Janu Žižkovi* i v *Proti všem* české panstvo. Když jeho kališnické předáky pražský arcibiskup Konrád z Vechty v přítomnosti Václava IV. vyzývá, aby vrátili katolické církvi zabraný majetek a dosadili vyhnané, Římu věrné kněze zpět na fary, odpoví mu nejvyšší purkrabí Čeněk z Vartenberka: „*Žádná hrozba nás nezastaví! Zůstaneme kalichu věrni!*“ Následná slovní přestřelka pak divákovi demonstruje platnost Engelsovy poučky (aplikované Josefem Mackem na husitství), že náboženské zájmy zakrývaly v případě vysoké šlechty pouze její třídní a materiální zájmy. Katolický pán Petr ze Šternberka (v podání Miloše Kopeckého) Vartenberkovi (představovanému Václavem Voskou) v tomto duchu replikuje: „*My rozumíme vaší věrnosti, zastáváte kalich, protože jste si zabrali církevní statky...*“ A nejvyšší purkrabí náležitě kontruje: „*Katoličtí páni, pokud vím, si také pospíšili.*“ Katolík Václav z Dubé pak vše upřesní: „*Ale my jsme vzali církevní zboží jen pod svou ochranu.*“

Aniž bych zastíral, že u řady příslušníků vysoké šlechty (a nejen u nich) rozhodovalo o příklonu ke kalichu, resp. o setrvání u katolicismu přihlédnutí k majetkovému a politickému prospěchu, bylo přímočaré převádění náboženského přesvědčení na úzce hmotnou základnu vulgarizací dějinné reality. Víra totiž prostupovala jako latentní sociálně psychologický faktor životem všech obyvatel pozdně středověké Evropy a byla hodnotou, jejíž důležitost programoví ateisté a materialisté neumějí či nechťejí pochopit. Od tvůrců filmu, v němž každá významnější postava reprezentovala zájmy konkrétní společenské vrstvy, by bylo asi pošetilé požadovat, aby alespoň naznačili, že při úvahách, na jakou stranu se v převratné revoluční době přidat, hrálo roli především psychické založení jednotlivce a jím vyznávaný hodnotový kodex. Pozdější výzkumy také usvědčily marxistickou historiografii a její popularizátory z nemístného zjednodušování, když pregnantně ukázaly, že kupř. Čeněk z Vartenberka nevyužil častých přechodů z jedné strany na druhou k rozmnožení svých statků.²¹⁾

Ve filmu je však Vartenberk prototypem prospěchářského feudálního politika, opovrhujícího sice pražskými měšťany, ale neváhajícího se s nimi spojit, jde-li o oslabení husitských radikálů. Schvalování úkladných vražd a pohotovost ke zradě i dohodě s neméně proradným Lucemburkem pouze dokresluje jeho charakter jako reprezentanta reakčních kruhů. Upozorníme zde na okázalost, s níž pan Čeněk vystavuje na odiv Zikmundem udělený slavný dračí řád, mimo jiné zdařilou napodobeninu exempláře uloženého ve vídeňském Hofburgu. Další prototyp mravně zkaženého šlechtice představuje ve snímku *Proti všem* Oldřich z Rožmberka, který se v Zikmundově přítomnosti zavazuje zajímat a topit husitské kacíře i oblehnout Tábor. Jeho ztvárnění Václavem Špidlou jakoby jen naplňovalo Nejedlého charakteristiku rožmberského vladaře: „*Je mladý, ale vybavený již*

20) Z novější literatury o Zikmundovi uvádím Elemér Málý u s z, *Kaiser Sigismund in Ungarn 1387–1437*. Budapest 1990; Wilhelm Baum, *Kaiser Sigismund. Konstanz, Hus und Türkenkriege*. Graz–Wien–Köln 1993; *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437*. (Red. Josef Macek – Ernő Márosi – Ferdinand Seibt) Warendorf 1993.

21) Viz Ivana Raková, *Čeněk z Vartenberka (1400–1425). Příspěvek k úloze panstva v husitské revoluci*. „Sborník historický“ 28, 1981, s. 57–99.

špatnostmi onoho starého světa. A zejména nemá kousek přesvědčení...²²⁾ Na potvrzení těchto slov pan Oldřich (a ve shodě s textem Vavřince z Březové) kulhá na duchu i na těle.²³⁾ Neméně odsouzeníhodně si počínají bohatí pražští měšťané, usedlí na Starém Městě. Ke kalichu se přiklonili z touhy získat výhody a příliv venkovských husitů do Prahy v listopadu 1419 je jim trnem v oku stejně jako obliba Želivského mezi pražskou chudinou. Ani oni nezaprou své materiální zájmy, které je vedou do tábora reakčních sil. „*Sotva jsme vyhnali ty římské papežence a dostali do rukou radnici a obchod, přijde několik štváčů a zničí všechno..., toho Želivského tak dostat do rukou ..., ten zrádce se bratříčkuje i s německou chátrou... Lepší Zikmund než Želivský*“, medituji staroměstští konšelé na tajné schůzce. Logickým důsledkem je pak jejich spolčení se zrádným Vartenberkem. Ukrývání drahých suken před případným rabováním lůzy, tj. skutečných revolucionářů, zvýrazňují mravní profil této společenské vrstvy, neštítící se ani nejhnusnějších skutků (zavraždění mladého Jíry, blízkého Janu Želivskému).

Ve shodě s dobovými marx-leninskými schématy dopadla špatně též inteligence. Oč bližší měl být divákovi kupř. Želivský než Husův nástupce v Betlémě Jakoubek ze Stříbra, preferující učené bádání v tichu pracovny a univerzitní diskuse před službou lidu. „*Lid chodí vždy tam, kde se věci nazývají prameny jmény*“, říká Želivský zaskočenému Jakoubkovi. Odhlédnuto od skutečnosti, že mistr Jakoubek byl spolutvůrcem husitského programu a autoritou dlouho ctěnou i tábořskými radikály, vypovídá fiktivní dialog mezi Želivským a Husovým následovníkem především o nazírání komunistického režimu v padesátých letech na společenské postavení tvůrčí inteligence. Od ní vyžadovali komunističtí předáci ztotožnění s marxistickou ideologií i se zájmy „pracujícího lidu měst a venkova“. Kabinetní pěstování „vědy pro vědu“ pokládali za samoučelnou záležitost, za projev odtrženosti od života, za neužitečnou, zbytečnou, ne-li zavádějící činnost, škodící ve svých důsledcích pokrokovému vývoji. Ne náhodou film ukazuje, že Jakoubek nepochopil revoluční dosah Husova díla, což jej má v očích diváků diskvalifikovat. „*Ale varuji tě, mistře Jakoubku*“, prohlašuje bývalý mnich Želivský, „*takovou učeností zahubit národ!*“ V mysli primitivů, nechápajících podstatu badatelské a výzkumné práce, nalézaly a nalézají (bez ohledu na politickou situaci a státní hranice) podobné útoky vůči inteligenci vždy úrodnou půdu.

Jak pozitivně se na rozdíl od starého světa králů, vysoké šlechty, zbohatlých pražských měšťánek a lavírujících učenců jeví Tábor, revoluční obec bratří a sester (ve filmu *Proti všem* několikrát chybně nazvaná město), v marxistickém výkladu velkolepý dějinný pokus o uskutečnění beztrždní společnosti! Mýtus Tábora, živý v české společnosti od poloviny 19. století (stačí připomenout Smetanovu symfonickou báseň), byl tak opětovně umocněn. Ve filmu záběry na pověstné kádě, do nichž stařícká žena hází několik mincí, a na čínorodou práci všech, kdo sem přišli budovat „*věk nový, spravedlivý*“.

Černobílé pojetí doby i postav odpovídalo schematickým přístupům tehdejší marxistické historiografie a nepřálo zařazení komplikovanějších, nejednoznačných a psychologických

22) Zdeněk Nejedlý, *Proti všem*. In: Alois Jirásek, *Proti všem*. Praha 1950, s. 457.

23) „...odhaliv tím nestálost neupřímné mysli, jejímž vnějším znamením byla kulhavost jeho nohou.“ Viz Vavřinec z Březové, *Husitská kronika. Píseň o vítězství u Domažlic*. (Překlad František Heřmanský) Praha 1979 (2. vydání), s. 76.

ky náročnějších charakterů. V celé trilogii nacházíme pouze dvě takové osoby. V prvních dvou částech krále Václava, v jádru dobrého, ale cholerického a slabošského muže, je muž pod tlakem překotných událostí pozvolna padají otěže vlády z rukou, v *Proti všem* pak Zdena z Hvozdna. Zatímco Václavovu postavu přizpůsobili autoři scénáře romantickému podání,²⁴⁾ v případě paní Zdeny se neodvážili narušit Jiráskovu předlohu, již víceméně kopírovali. Ač obě osoby mohou a mají vzbudit sympatie publika, jejich osudy plní úlohu exempla. Král umírá zklamán a osamocen, poněvadž se „*odcizil své zemi*“ a nedokázal se postavit na stranu svého lidu, Zdena proto, že šla bezhlavě za svou láskou a vyřadila se tak z husitského kolektivu. Obě poučení byla však již zakódována v literárních předlohách, v Husitské kronice Vavřince z Březové, resp. v Jiráskově románu, který v polovině 90. let minulého století, kdy se česká společnost začala štěpit do mnoha názorových proudů, zdůrazňoval myšlenku národní svornosti jako podmínku dosažení politické svébytnosti. Nezbyvá tedy než opětovně konstatovat, že i v tomto směru upevňovala filmová trilogie existující stereotypy.

Černobílé nazírání na jednotlivé postavy zvýrazňuje užívaný slovník, který méně vnímavému divákovi vše přesně pojmenovává a víceméně supluje učebnici dějepisu. Ve filmu *Jan Hus* patří ke klíčovým slovům substantiva *lid*, *pravda*, *vrchnost* a *církev*, sama o sobě naznačující třídní interpretaci historických událostí. Ve snímku *Jan Žižka* k nim přistupují ještě pojmy *páni* (přírozený důsledek toho, že se odpor proti zkažené církvi, typický pro Husovu dobu, na počátku revoluce rozšířil i v zápas proti bohaté šlechtě) a *zrada*, resp. *zrádci*, přičemž výraz *lid* dosahuje ještě vyšší frekvence. Celkem se v *Žižkovi* objeví substantivum *lid* v důležitých dialozích dvanáctkrát, vždy ve významu prohusitsky smýšlejících a zároveň sociálně slabých vrstev Prahy i venkova (pouze jednou jsou do této kategorie zahrnuti studenti). Výrazy *zrada*, *zradit* a *zrádci* („*král Václav zradil zemi*“, říká Želivský; „*Zrádci!*“ křičí na Vartenberka Žižka, aby totéž vmetl do tváří staroměstských konšelů; „*Vy zrádci ničemní!*“ volá Jíra na staroměstské měšťany atd.) přispívají, až na jedinou výjimku, k charakteristice příslušníků vykořisťovatelských vrstev, opustivších pro osobní prospěch dočasné spojenectví se skutečnými silami dějinného pokroku. Kromě marxistického vidění dějin se v užití slova *zrada* reflektovalo též soudobé klima, posedlé vyhledáváním nepřátel ve vlastních řadách a ovlivněné direktivním názorem, že o revolučním přesvědčení rozhoduje především třídní původ každého jedince.²⁵⁾ Ozvuky tohoto mínění slyšíme i v některých proklamativních výrocích husitských revolucionářů ve filmu *Proti všem*.

Víme již, že scénáře filmů *Jan Hus* a *Proti všem* vycházely z románových předloh, v prvním případě z knih M. V. Kratochvíla, v případě druhém z Jiráskova díla *Proti všem*. Naopak filmové libreto Jana Žižky Kratochvíl beletristicky upravil po dokončení filmu.

24) Podle Vávry tvůrci programově „spojili legendu s historickou pravdou,“ nicméně režisér díla sám pokládal leckterou pověst (kupř. Václavovy vztahy k lazebnicím) za prokázanou dějinnou skutečnost. Podobně se mýlil i v tvrzení, že Václav ztratil „císařskou korunu“ (císařem nikdy nebyl, pouze králem Svaté říše římské) a že ani jeho bratři neměli potomky (Zikmundovi se narodila dcera Alžběta, Janu Zhořeleckému dcera Eliška). Viz O. V á v r a, c. d., s. 219.

25) Bylo to zcela v souladu s dobovým názorem, že při sledování dramatického konfliktu nesmí mít divák pochyby o „věku hrdiny, o jeho společenském a třídním zařazení...“ Viz F. D a n i e l – M. V. K r a t o c h v í l, c. d., s. 107.

Nepřemoženému válečníkovi však nevěnoval samostatnou publikaci, nýbrž jednotlivé části scénáře začlenil do knížky *Husitská kronika*, vydané roku 1956 a určené zejména čtenářům ve věku 10–12 let.²⁶⁾ Práce, v jejímž textu se mísí řeč autentických pramenů s dějepisnými výklady a uměleckou fikcí, zachycuje husitské období od Husova mládí až do sjednání tzv. Chebského soudce roku 1432. První kapitola ovšem jen ve stručné zkratce rekapituluje Husovo působení, hlavní pozornost se soustřeďuje na velké válečné události dvacátých a třicátých let, přičemž kapitoly II.–V. (Bouře se blíží, Bouře propuká, „Kterak se jest válka počala“, Tábor) prozrazují zřejmou souvislost se scénářem *Jana Žižky*.

Většina pasáží popisuje prostředí ve shodě s filmovým libretem, ať již v případě (výše citované) diskuse kališnických a katolických šlechticů před králem Václavem („*Kolem arcibiskupa stálo několik Římu věrných šlechticů, kteří ho sem doprovodili; nejvíce z nich vynikal pan Šternberk, napůl v brnění, s bohatým ryšavým vlasem, který mu v kadeřavých vlnách splýval kolem masitých ruměných tváří na límec nádherného sametového pláště. Proti nim, na druhé straně síně, stála skupina předních kališnických pánů...*“),²⁷⁾ kázání na horách, tajné schůzky staroměstských měšťanů či bitvy u Sudoměře. Až na detaily se neliší ani dialogy, které jsou ovšem ve filmu obvykle hutnější a údernější.²⁸⁾ Bylo by ovšem možné v uvádění obdobných případů (rozhovor Václava IV. se šaškem Miserere, dialog Vartenberka a královny Žofie o mrtvém králi, rozmluva kališnických šlechticů se Žižkou, výměna názorů mezi přestrojeným Vartenberkem a staroměstskými měšťany, dialog Želivského s Jakoubkem, Žižkovy výroky před bitvou u Sudoměře, dokonce i zařazení shodných písňových textů) pokračovat.²⁹⁾

I další kapitoly *Husitské kroniky*, ač se natočení nedočkaly, nezapřou autorovo filmové vidění. Kratochvíl se v nich zároveň projevil i jako obratný kompilátor, montující dovedně nejen úryvky z pramenů a prací moderních historiků (kupř. Františka Palackého), nýbrž i ze svých starších publikací. Tak líčení bitvy na Vítkově zcela přejal (pomineme-li drobné záměny slov) z Památných bitev našich dějin a do textu včlenil též pasáže (kupř. založení Tábora) z právě dokončené učebnice *Obrázky z našich dějin*.³⁰⁾

26) M. V. Kratochvíl, *Husitská kronika*. Praha 1956.

27) Tamtéž, s. 36.

28) Pro ilustraci uvádím výše uvedenou scénu s debatou kališnických a katolických pánů v přítomnosti Václava IV.:

„My všichni,“ připojil se k němu další kališnický pán, „stojíme a budeme věrně stát za kalichem až do těch hrdel!“

Arcibiskup se nepěkně pousmál:

„Mluvíte o kalichu a zatím myslíte na církevní statky, které jste nám zabrali.“

Ale Vartenberk se nedal:

„Pokud vím,“ dodal jedovatě, „katoličtí páni si také pospíšili a zabrali klášterům kdeco.“

„My jsme vzali klášterní zboží jen pod svou ochranu,“ odsekl Šternberk, ale neodvážil se při tom pohlédnout Vartenberkovi do očí.“ Tamtéž, s. 36–37.

29) Tamtéž, s. 39, 43–44, 64–65, 66–68, 70–73, 74–75 a 80.

30) M. V. Kratochvíl – V. Dřevo, *Obrázky z našich dějin pro 5. postupný ročník všeobecně vzdělávacích škol*. Praha 1955, s. 42–45. Také podání o bitvě u Sudoměře a Janu Husovi (včetně tesaře Jíry, jeho zabavené sekery a „tisíců hadovějících nezaměstnaných“) prozrazují souvislost s filmovou trilogií i s Kratochvílovými dřívějšími publikacemi, zvláště s *Mistrem Janem* a *Památnými bitvami našich dějin*. Pro úplnost dodávám, že řadu motivů z filmu o Husovi začlenil spisovatel do knížky *Jan Hus – muž a doba*. Praha 1955.

Tento postup do jisté míry vysvětluje mimořádnou Kratochvílovu tvůrčí plodnost. Film *Jan Žižka* ovlivnil také výtvarnou stránku knihy. Ilustrátoru Gustavu Krumovi posloužil snímek spíše jako instrukce než jako inspirace. Podoba Žižky, Čenka z Vartenberka i celé výjevy (příchod poddaných na Tábor, porada staroměstských měšťanů, bitva na Vítkově, Žižka v čele vojska) se až pozoruhodně shodují s filmovým podáním.

8.

Kratochvílova Husitská kronika končí tzv. Chebským soudcem, dohodou, která stanovila podmínky účasti a vystoupení husitské delegace na basilejském koncilu. Tento dokument prohlašovala marxistická historiografie za největší mezinárodní úspěch revolučního husitství,³¹⁾ ač starší (i nynější) bádání zaujalo rezervovanější postoj. Porážku husitských radikálů u Lipan přešel Kratochvíl dvěma větami v doslovu.³²⁾ Čtenářům se husitství mělo vtisknout do mysli ve svých vrcholných chvílích, nikoli ve svých porážkách a problémech. Nebyl to přístup nový. Už dříve jej důsledně uplatňoval Alois Jirásek, v jehož pracích bychom zobrazení porážek revolučních husitských vojsk (trilogie *Bratrstvo* zpracovává již jiný jev) marně hledali.³³⁾

Shodný princip vyznačuje rovněž všechny tři části filmové husitské trilogie. Snímek *Jan Hus* se neuzavírá kazatelovou smrtí na hranici, nýbrž fiktivní scénou, kdy husitský dav, shromážděný v Betlémské kapli, přísahá Žižkovými ústy věrnost Mistrovu učení. Tasený meč, svíraný rukou jednookého vojáka, se spolu s melodií chorálu *Ktož jsú boží bojovníci* stává symbolem nadcházející revoluce i jejích budoucích vítězství a zároveň mostem vedoucím k druhému dílu trilogie.³⁴⁾ Film *Jan Žižka* končí bitvou u Sutoměře, natočenou v souladu s požadavky realismu v autentickém prostředí, které režisér respektoval natolik, že si vynutil vypuštění rybníka Škaredého.³⁵⁾ Rekonstrukce prvního velkého Žižkova vojenského úspěchu byla i efektní podívanou pro filmové publikum. Výsledek střetnutí zároveň Žižkovi otevřel cestu k Táboru, novému revolučnímu centru, jehož první měsíce existence líčí film *Proti všem*.

31) „Poprvé v dějinách se nejvyšší orgány katolické zavázaly diskutovat o náboženských a společenských problémech na podkladě individuálního výkladu bible. Chebský soudce byl obrovským průlomem do hradby katolické dogmatiky... V tom byla dějinná velikost Soudce chebského, v tom bylo i další skvělé vítězství Prokopa Holého...“ hodnotil úmluvu J. M a c e k, *Husitské revoluční hnutí*. Praha 1952, s. 139.

32) M. V. K r a t o c h v í l, *Husitská kronika*, s. 249.

33) Blíže P. Č o r n e j, *Lipanské ozvěny*. Praha 1995.

34) O závěru filmu O. V á v r a, c. d., s. 225. Smuteční shromáždění se po Husově smrti opravdu v Betlémské kapli konalo, prameny však nezachytily jeho průběh.

35) „Poprvé jsem se chystal ve filmu režirovat bitvu. Vojenští historici mi připravili celý plán bitvy u Sutoměře s přesným historickým a věcným výkladem... Ještě než jsme začali psát režiséřský scénář, hledal jsem místa, kde by se tato bitva mohla natáčet. Nešlo to nikde jinde než právě tam, kde se ve skutečnosti bitva u Sutoměře před pěti sty léty odehrála. Krajina byla celkem nezměněná, jen příslušný rybník jsme si dali vypustit.“ Tamtéž, s. 241–242. Vávra tu potvrzuje i svůj zájem o atmosféru krajiny, umocněnou mraky a barvou oblohy. Naproti tomu scény v Betlémské kapli jsou ateliérové, neboť rekonstruovaný historický objekt byl teprve 5. 7. 1954 slavnostně odevzdán veřejnosti po projevu Zdeňka Nejedlého. Viz Z. N e j e d l ý, *Husův Betlém a náš dnešek*, Praha 1954.

Ani závěrečný díl trilogie se nevymyká z tohoto modelu. Ztvárnění boje na Vítkově, kde „boží bojovníci“ přemáhají vojska první křížové výpravy, tvoří velkolepé finále celého filmového cyklu a současně utvrzuje publikum v přesvědčení, že odhodlání husitských zástupců, bijících se za naplnění vznešených ideálů, neodolá sebevětší síla. Při pohledu na masu skvěle vyzbrojených křížáků, prchajících ve zmatku před husitskými cepy, se takřka v každém českém divákovi probouzela národní hrdost a posilovalo vědomí sounáležitosti s hrdinnými předky, před nimiž se trásla Evropa a hlavně její německé oblasti. Do této základní a svým způsobem tradiční linie vnímání husitských vítězství vstupovaly ještě další významové vrstvy, zakódované v podtextu filmového příběhu. Publikum mělo vycítit, že skvělý husitský úspěch byl dílem semknutého kolektivu prostých lidí, bojujících – pod vedením vynikajícího vůdce – proti spojeným silám domácí a zahraniční reakce. Bitva na Vítkově tak v pojetí tvůrců filmu přerůstala v předobraz grandiózního zápasu mezi komunismem a kapitalismem, zápasu, v němž český lid stanul na pokrokové straně a, byv povzbuzován i zavazován husitským příkladem,³⁶⁾ smete všechny, kdo se mu postaví do cesty. Husitské i přítomné úsilí spojovalo i samo místo boje, Vítkov, kde nově upravený a vyzdobený Národní památník plnil též funkci mauzolea Klementa Gottwalda.³⁷⁾

Aby film *Proti všem* mohl opravdu vyznít v duchu dějinného optimismu a patřičně výchovně působit, museli libretisté porušit pietní vztah k Jiráskově románové předloze, považované za skvost realistického umění a předstupeň realismu socialistického. Sám název Jiráskova díla v sobě skrývá přinejmenším tři významové roviny. Zdaleka totiž nevystihuje pouze husitský zápas proti domácím a zahraničním protivníkům. Proti všem se staví i Kánišovi pikarti, kteří se ve své zaslepenosti sami vyloučí z tábořské (resp. husitské) pospolitosti, stejně jako Zdena, u níž náboženské vytržení splývá s milostným vztahem ke knězi Bydlínskému. Varoval-li svého času Jirásek před rozštěpením, a tím i oslabením národních sil, převedla padesátá léta jeho výzvu do poněkud jiné polohy: Špatně skončí každý, kdo oslabuje, ať již z jakýchkoli pohnutek, jednotu revolučních sil.

Dle soudobých pouček však historických úspěchů mohly dosáhnout jen dobře organizované a pevné vedení nepostrádající revoluční masy, které se zbavily kolísavých živlů, frakcí, oportunistů i zrádců. S touto ideou Jiráskův román nekorespondoval, neboť ve shodě s historickou skutečností klade vítězství na Vítkově a porážku kruciáty před likvidaci Kánišových sektářů, k níž došlo až na jaře 1421. Samo dílo pak končí idyllicky. Očištění husitských sil od nebezpečné a jednotu hnutí ohrožující frakce vytváří předpoklad pro další úspěchy „božích bojovníků“ i pro naplnění čisté lásky Marty-Jany a Ondřeje z Hvozdna. Poslední dvě věty románu („*Jasný její pohled setkal se se zrakem Ondřejovým. A ten zazářil.*“)³⁸⁾ pak zdůrazňují privátní štěstí na pozadí již poněkud zklidněných událostí po překonání pikartsko-adamitské krize. Tento chronologic-

36) Macek charakterizoval bitvu na Vítkově jako „prvé velké vítězství revolučních sil nad hlavními oporami starého vykořisťovatelského řádu“, jež „se stalo vítězstvím vskutku všeho našeho lidu, stalo se zdrojem mocného vlasteneckého nadšení.“ Viz J. M a c e k, *Husitské revoluční hnutí*, s. 87–88.

37) Oldřich M a h l e r, *Vítkov 1420 – Žižkov dnes*. „Staletá Praha“ XIV, 1984, s. 53–54.

38) A. J i r á s e k, *Proti všem*, s. 452.

ký sled se filmovým tvůrcům ideově ani z kompozičního hlediska nehodil. Gradace příběhu s velkou závěrečnou bitevní scénou byla divácky atraktivnější. Proto pořadí událostí záměrně narušili. Odchod sektářů z Tábora a Zdenina smrt předchází ve filmu boji na Vítkově. Po jeho slavném završení si v rumraji radujících se husitských zástupů mohou Jana-Marta a Ondřej pohlédnout do očí. Jejich štěstí nestojí po porážce křižáků už nic v cestě. Diváci si přišli na své a politicko-výchovné hledisko zůstalo zachováno.

Důležitost ideového vyznění však po roce 1956 ustupovala poněkud do pozadí. Politické změny, které narušily stalinistický dogmatismus, se rychle projeví zejména v kulturní a vědecké sféře. Sám Josef Macek se hned po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu distancoval od vulgárního zjednodušování dějin a filmová kritika, chválící svého času první díly husitské trilogie, neplýtvala nad filmem *Proti všem* nadšením.

Filmová husitská trilogie se v dalších letech pozvolna měnila v pozoruhodný pramen pro poznání dobové aktualizace husitské tradice, ale zároveň zůstávala (díky nespornému zvládnutí filmového řemesla) vděčnou podívanou především pro mladé diváky, přitahované rychlým spádem děje, evokováním pozdně středověké atmosféry a bojovými scénami. Prvoplánová linie jednoduchých, přehledných příběhů, nepostrádajících patos a v podstatě rezignujících na psychologické prokreslení postav, překryla postupem času většinu publika původní ideově politický záměr. Mladší generace už jej v těchto Vávrových snímcích nijak zvlášť nepociťuje. Ačkoli svým pojetím husitské látky trilogie oscilovala mezi postobrozenským nazíráním a pohledy marxistických historiků i komunistických ideologů, víceméně utvrdila tradiční chápání husitství a zvýraznila letité stereotypy, byť je oděla do historicko-materialistického hávu a dobových klišé. Právě zřetel k tradici zřejmě způsobil, že silný politický podtext, příznačný pro léta stalinismu, ustupoval pozvolna do pozadí. Jeho přítomnost si dnešní divák (není-li zrovna poučeným odborníkem) už příliš neuvědomuje.

Tato okolnost pak v dalších desetiletích umožnila aktualizaci Vávrových a Kratochvílových husitských filmů v pozoruhodných kontextech. Ukázalo to kupř. zařazení snímku *Proti všem* do vysílání Československé televize bezprostředně po invazi vojsk pěti států Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968. Duchem stalinistického marxismu ovlivněný film tehdy paradoxně, leč jednoznačně upevňoval vědomí odporu proti okupantům a víru v konečné vítězství demokratických ideálů, hájených většinou Čechů a Slováků. I v období po listopadu 1989 neváhají české televizní stanice uvádět u příležitosti velkých výročí husitské epochy (zvláště v souvislosti s výročím Husovy smrti slaveným jako státní svátek) jednotlivé části Vávrovy trilogie, eventuálně přímo celý cyklus. Zaznívají-li přitom slova o programovém navazování obou autorů scénáře na dílo Františka Palackého,³⁹⁾ jehož myšlenek je v snímcích pramálo, svědčí to o obecně slabé znalosti díla velkého historika, novodobého českého dějepisce i situace, v níž trilogie vznikala. Tyto a podobné názory vlastně jen opakuji úvahy stárnoucího Otakara Vávry,

39) Kupř. Ivana Benešová, *Filmový obraz českých dějin*. „TV Duha-programový týdeník“ 3, 1995, č. 27, s. 23.

který dobový kontext zrodu svých „husitských“ snímků opomněl a takticky zdůraznil jejich profesionální úroveň.⁴⁰⁾

II. POKUS O NEKONVENČNÍ POHLED NA HUSITSTVÍ V 60. LETECH

1.

Se sklonkem padesátých let se husitská tematika z českého umění pomalu vytratila.⁴¹⁾ Byla to přirozená reakce na předcházející vlnu oficiálně podporovaného historismu. Na hraný film s husitským námětem se proto čekalo šest let. Snímek *Spanilá jízda*, dokončený v roce 1963, nebyl tedy opožděným dítětem konjunkturální pozornosti věnované husitské epoše, nýbrž souvisel s nově se hlásícím zájmem o existenciální a mravní otázky, zvláště o problém jednotlivce ocitnuvšího se v mezní situaci.

Jakkoli šlo o téma frekventované v tehdejší evropské myšlení, v českých podmínkách získávalo, již vzhledem k čerstvým zkušenostem s životem v totalitním režimu (nacistickém i stalinistickém), mimořádnou naléhavost. Limity individua ve vztahu k „velkým“ dějinám, bezohledně zasahujícím i do ryze privátní sféry, se proto staly častým námětem beletristů a filmových tvůrců. V důsledku generačního prožitku (v šedesátých letech stanuli na vrcholu sil umělci dospívající za protektorátu) i trvajících cenzurního

40) „V době, kdy jsme nastoupili cestu k socialismu, jsem chtěl svými filmy připomenout revoluční tradici českého národa, citlivého na spravedlnost národní a sociální... Se spoluautorem M. V. Kratochvílem jsme pojali celou trilogii jako společenské drama v celé šíři problematiky oné doby. Dívali jsme se dnešními očima, ale nic jsme násilně neaktualizovali.“ Viz O. Vávra, c. d., s. 102 a 244. Tato slova nepotřebují komentář. Zajímavé je, že první scénář filmu o Husovi vypracovali Vávra s Kratochvílem roku 1949 (tamtéž, s. 316). Bylo by jistě přínosné porovnat jej s Kratochvílovými historickými romány a povídkami.

41) Ústup historismu a pokles zájmu o husitskou tematiku se v souvislosti s filmem projevil i jinak, totiž zastavením přílivu námětů nabízených k filmovému zpracování. V Národním filmovém archívu v Praze je jich uloženo několik, vesměs z první poloviny padesátých let. V roce 1950 uvažoval režisér Karel Steklý o realizaci snímku *Mezi proudy* (podle stejnojmenné románové trilogie Aloise Jiráska). Sám také zpracoval scénář, přidržující se věrně beletristické předlohy, tj. první části, nazvané *Dvojtáhir* a podávající obraz společenského napětí na konci 14. věku. Lektorské posudky marxistického historika Arnošta Klímy (znalce 18. a 19. století) a zvláště spisovatele Donáta Šajnera sice nevznely námitky proti látce, požadovaly však vyhraněnější třídní přístup, ba dokonce zastoupení městské chudiny, která v Jiráskově práci chybí. Šajner přímo napsal: „My dnes známe mnohem lépe než tehdy Jirásek tehdejší sociální prostředí. A toto je nutno dokreslit. O pražské chudině tam nic není... Musí tam být zastoupen lid!“ Pouze ve stadiu námětu zůstal návrh Jiřího Maška na film *Rok 1419* (s podtitulem *Hořící keř*), zaměřený na vznik Tábora a první velké vítězství husitských zbraní u Sudoměře. Přes vypjaté třídní hledisko nepřicházel podnět v úvahu pro zpracování, neboť se zaměřoval na stejné události jako Vávra v *Jan Žižka*. Táž slova platí i o libretu *Práčata* od Zdeňka Endrise, jenž centrem své proponované filmové povídky „pro mládež“ učinil obranu Tábora proti Oldřichovi z Rožmberka v červnu 1420, tedy událost obsaženou i ve scénáři filmu *Proti všem*. Přesto na možnost natočit dílko v kulisách Vávrovy trilogie vážně pomýšlel režisér Vladimír Čech.

dohledu, nedovolujícího naplno pojmenovat nedávnou minulost, se dané téma uplatnilo především v sérii uměleckých děl, námětově vycházejících z okupačního období (Kunderovo drama *Majitelé klíčů*, prózy Škvoreckého, Očenáškovy, Fuksovy, Hrabalovy, Mňačkovy, z nichž byla celá řada zfilmována – *Romeo, Julie a tma*, *Smrt si říká Engelchen*, o něco později *Spalovač mrtvol*, *Ostře sledované vlaky* aj.). Starší české dějiny, poněkud zdiskreditované v padesátých letech a doplácující i na módní programový antihistorismus (patrný po roce 1960 i v mezinárodním měřítku), stály na okraji zájmu.⁴²⁾ Film *Spanilá jízda* představoval v dobovém kontextu naprostou výjimku. Tu však vysvětluje osoba autora námětu i scenáristy Oldřicha Daňka (narozen 1927), který se také ujal režie díla. Dramatika a spisovatele Daňka starší i novější historie láká, ba přímo vzrušuje, poněvadž ji skvěle zná. Jeho vztah k dějinám však přesto není vztahem antikváře či staromilce. Prostřednictvím historických témat se Daněk vyjadřuje k obecně lidským a nadčasovým problémům. Otázka, do jaké míry individuum spoluvytváří dějiny a v jaké míře je jejich pasivním účastníkem, ne-li přímo obětí, tu představuje problém závažný, nikoliv však jediný.

Daněk rád staví své hrdiny, ať již historicky doložené či fiktivní, do vypjatých situací, umocněných faktem, že se v dané chvíli rozhoduje nejen o budoucnosti jednotlivce, ale i širšího společenství lidí. Je si přitom vědom rozmanitosti i proměnlivosti pohledů na jeden a týž historický jev, a tudíž také příčin jeho různých, ba často protikladných hodnotení. Žádný úhel pohledu však nezatrácuje, klade je vedle sebe, přiznává jim oprávněnost a na publiku nechává, aby si učinilo vlastní závěr. Ve své podstatě je takový přístup k minulosti projevem nedůvěry k velkým dějinným koncepcím, zvláště tváří-li se jako definitivní. Naopak relativita, nezavršenost a nedostatečnost historického poznání představují jeden z nosných pilířů autorových záměrů. Nejednou se mění i v prostředek pohrávání si s adresátem, nuceným k permanentní konfrontaci vyslovených soudů a znovu a znovu překvapovaným nezvykle uplatňovanou optikou, přibližující mnohobarevnost dějin i jedinečnost lidských osudů. Z toho logicky vyplývá, že Daněk programově a rád využívá historický nadhled. Do jeho četných prací proniká, obvykle záměrně, vědomí dějinného odstupu, projevující se hořkou i shovívavou ironií.

Svůj charakteristický přístup k historickým tématům využil Daněk jak v dramatické tvorbě (kupř. Vévodkyně valdštejnských vojsk, Jak snadné je vládnout atd.), tak v próze, především v románové trilogii věnované přelomu 13.–14. věku (*Král utíká z boje*, *Král bez přílby*, *Vražda v Olomouci*; knihy vyšly v letech 1967, 1971 a 1972), ale i v krátkých povídkách.

Film *Spanilá jízda* stojí vlastně na počátku této řady. Překvapení, že Daněk sáhl na prahu šedesátých let po námětu z husitské doby není až tak velké, známe-li jeho dílo. Vždyť husitství nesporně náleží k převratným obdobím, jež s dychtivostí vyhledává.⁴³⁾ Ostatně autor se k této epoše později znovu vracel, kupř. v dramatu *Vy jste Jan* (1987),

42) K problematice antihistorismu a tzv. krize historismu v šedesátých letech viz sborník *Naše živá i mrtvá minulost*. (Red. František Graus) Praha 1967. Zde je otištěna i významná esej Františka Šmahela, *Vzdálená minulost husitství*, s. 44–71.

43) Ještě jako začínající režisér napsal hru *Nad Orebem kalich*, uvedenou Krajským oblastním divadlem v Hradci Králové roku 1953.

zobrazujícím originálním způsobem husovské téma. Betlémský kazatel se po celou dobu neobjeví na scéně; snad jako důsledek souhlasu s výše uvedeným Nerudovým názorem o nemožnosti Husovu osobu jevištně ztvárnit. Za pozornost stojí i povídka (ale též televizní inscenace a divadelní hra) *Zdaleka ne tak ošklivá*, jak se původně zdálo.⁴⁴⁾ Jejím obsahem je fiktivní rozhovor Prokopa Holého s chudou nevěstkou v noci před lipanskou bitvou.

Hlavním hrdinou filmu *Spanilá jízda* však není vynikající historická osobnost, nýbrž zeman Ondřej Keřský, u Daňka pouhý pěšák dějin, jeden z galerie outsiderů, které autor rád konfrontuje s mocnými tohoto světa. Ondřej Keřský z Římovic však opravdu žil a prodělal zajímavé osudy, byť jiné než ve filmu. Na dějinné scéně se objevuje roku 1428 již jako hejtman domácí obce tábořské, kterým zůstal až do června 1434. Z lipanského bojiště se spasil útekem do Kolína, kde byl jeho bratr Matěj ze Zibohlav členem městské rady. Nepokojná krev mu ale nedopřála klidu. Jeho porevoluční činy rychle nabývaly kriminální charakter, takže proti němu roku 1446 zasáhla vojenská hotovost Čáslavského kraje. Jí sice Ondráček (jak mu říkají prameny) statečně vzdoroval, leč nakonec dokonal své žití na čáslavském popravišti jako zemský škůdce.⁴⁵⁾

Ze skutečného příběhu hejtmána a desperáta Ondřeje Keřského nepoužil Daněk kromě jména nic. Snad jen motiv vypálené tvrze. Vesnice Kří, která zanikla i s tvrzí někdy za husitských válek, možná již v roce 1420 po nájezdu Zikmundových Uhrů, ležela ovšem 9 kilometrů od Nymburka.⁴⁶⁾ Římovice, po nichž se Ondřej rovněž psal a které drsnou dobu přečkaly bez větší úhony, se pak nacházejí na Čáslavsku.⁴⁷⁾ Filmový Ondřej ale pochází z Tachovska, kam v létě 1427 směřoval úder čtvrté protihusitské křížové výpravy. Snímek také příznačně začíná zpěvem pochodujících křížáků. Melodie, navozující asociaci s pochody a přehlídkami nacistických vojenských oddílů, podmalovává titulky, v jejichž závěru přechází v tichou, latinsky pronášenou modlitbu.

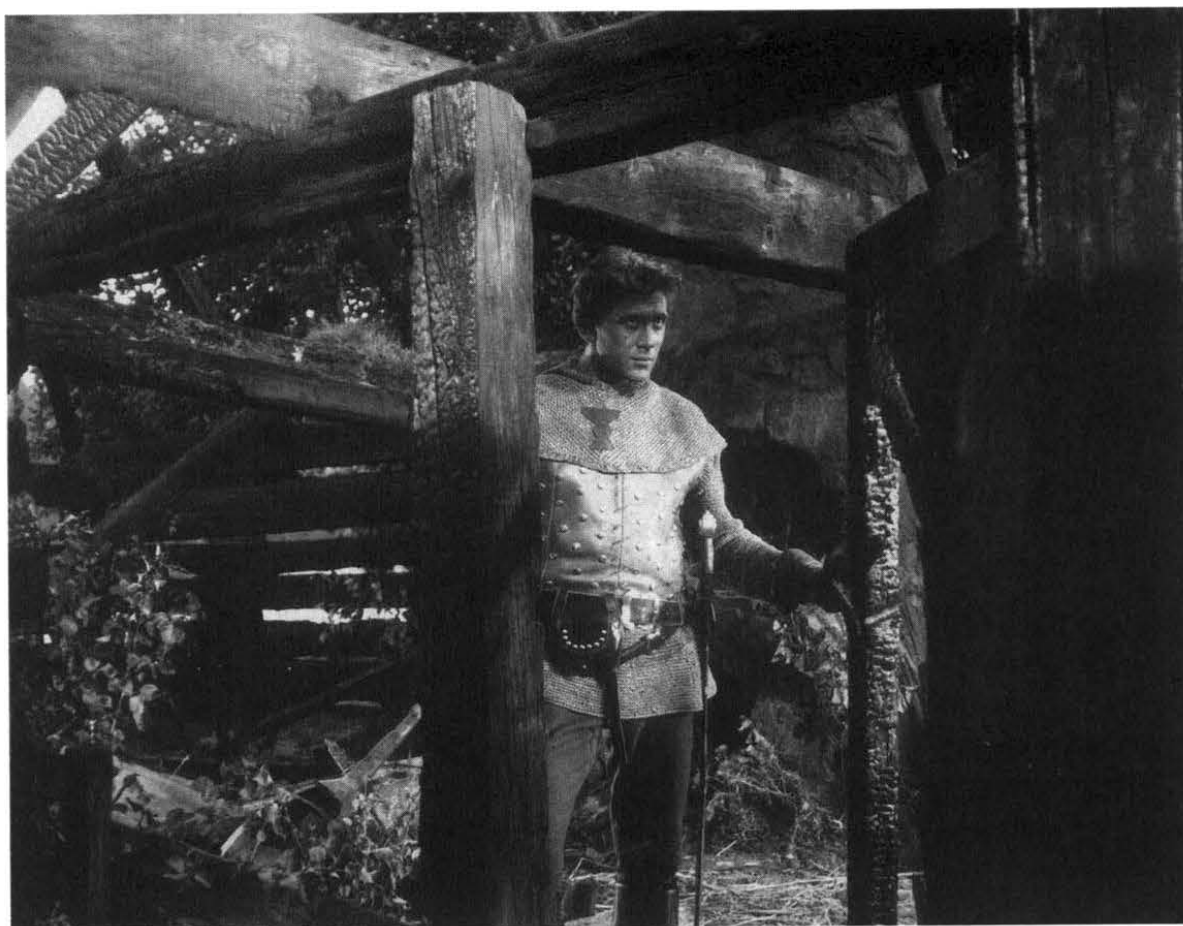
Děj filmu je v podstatě jednoduchý, i když předchází Ondřejovy osudy se vyjevují prostřednictvím retrospektivních vložek, rozrušujících rytmus vlastního příběhu. Křížáci zničí Ondřejovu tvrz a jejich hejtman Eschweiller z Hohenbachu s sebou odvede zemanovu nevěstu. Římovický šlechtic vstupuje do řad husitských bojovníků s cílem najít Eschweillera a pomstít se mu za bolest a utrpení, které způsobil. „Velké dějiny“ zasáhly brutálně do Ondřejova života, daly mu jiný, nečekaný směr, vykořenily jej a přiměly ho ke krokům, o nichž dříve neuvažoval. Keřský jedná pod vlivem osobního neštěstí, ovšem v souladu se svým psychickým založením i mravním kodexem šlechty. Veškeré své konání podřizuje touze dopadnout a zabít Eschweillera, vyřídit si účty s mužem, který se stává denní i noční můrou jeho mysli a zároveň personifikací hrůz páchaných křížáky na nevinném českém obyvatelstvu. Subjektivní prožitky a pocity vtáhnou Ondřeje do dějin a učiní z něj spolutvůrce historie.

44) Divadelní verzi rozmnožila Dilia v roce 1984, prozaickou obsahuje soubor povídek Oldřicha Daňka, *Nedávno... Útržky z běhu času*. Praha 1985, s. 99–109.

45) K osobě Ondřeje Keřského viz Rudolf Urbánek, *Věk poděbradský. České dějiny III/2*. Praha 1918, s. 88–89; Amedeo Molnár, *Na rozhraní věků. Cesty reformace*. Praha 1985, s. 42, 55, 71 a 90; základní data u F. Šmahela, *Dějiny Tábora II/2*. České Budějovice 1990, s. 618–619.

46) Viz *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VI. Východní Čechy*. Praha 1989, s. 230.

47) Tamtéž, s. 435. Též August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého XII*. Praha 1936, s. 274.



Spanilá jízda (Oldřich Daněk, 1963)

Platí-li pro zápas křižáků s husity výrok, který ve filmu pronáší kardinál-legát Henry Beaufort („pro nás a pro ně není místa na této zemi“), platí ještě vyhraněněji pro vztah mezi Ondřejem a Eschweillerem. Jejich vzájemné potýkání je konkrétním projevem nesmiřitelnosti obou zneprátených stran, v obecné rovině však demonstruje správnost postřehu, že střety ideologií a systémů, zaštiťujících se vznešenými hodnotami, ničí konkrétní lidské životy.

Daňkův nadhled nad krutým a bezohledným zápasem, pohlcujícím původně nezúčastněné jednotlivce, je smutně ironický. I když nelze zůstat stranou, zapomenout na prožité neštěstí a oprostít se od nenávisti, vyvstává otázka, zda grandiózní válečné soupeření, ať již zvítězí kdokoli, přinese aktérům střetnutí úlevu či štěstí. Obsedantním pocitem pomsty štvaný Ondřej se za každou cenu snaží dostat s husitskými oddíly na válečné tažení, které mu dává naději na Eschweillerovo dopadení. Snáší kvůli tomu i potupný trest, určený samotným Prokopem Holým. V domnění, že nalezne unesenou nevěstu, odmítá lásku sličné Katruše, před výpravou za hranice posiluje touhu po odvetě návštěvou své zničené tvrze a v Němcích zatvrzele hledá Hohenbach, zapadlou vísku, jejíž jméno nikdo neslyšel. Najde ji teprve ve chvíli, kdy již ve funkci hejtmana odpovídá za bezpečnost významného husitského poselstva, složeného především ze čtyř kněží a pověřeného klíčovým jednáním v Norimberku. A v této vypjaté situaci dá před splněním rozkazu přednost naplnění pomsty.



Spanilá jízda (Oldřich Daněk, 1963)

Jaká je konečná cena osudového rozhodnutí? V Hohenbachu najde zničenou tvrz (vypálili ji nikoli husité, nýbrž křižáci prchající od Tachova), v jejích rozbořených zdech Eschweillera, ne již obávaného křižáka, nýbrž zhrouceného člověka, který nedávno pochoval svou manželku, bývalou Ondřejovu nevěstu, a podle jejího přání umístil na náhrobní kříž kalich. V kolébce zůstává jako důkaz Eschweillerovy a nebožčiny lásky plačící nemluvně... Historie se zrcadlově převrátila. To však Ondřeje nezastaví. Spatření křižáckého pláště, který by mohl obléci Eschweillerův syn, ho rozběsí natolik, že svého soka zabije. Cesta pomsty se dovršila. Ale pouze na chvíli. Na hradbách polorozbořené hohenbašské tvrze musí Ondřej spolu se zbytkem poselstva a Katruší, ujímající se péče o osiřelé nemluvně, čelit převaze německých ozbrojenců, neprodyšně obkličujících ubohou pevností...

Zde film končí psaným sdělením, naznačujícím osud obležených i hlavního hrdiny, jemuž se Hohenbach stal smyslem života a posléze i hrobem: „*Není historicky doloženo, zda čtyři kněží opravdu tenkrát vyrazili do Norimberka. Je však zcela jisté, že tam nikdy nedojeli.*“

Fiktivní příběh se uzavírá. Husitská delegace zadaný úkol nesplnila. Nejen kvůli nesmiřitelnosti nepřátel, nýbrž zejména v důsledku Ondřejových rozhodnutí, preferujících individuální zájem nad prospěchem celku a neváhajících riskovat životy jiných

lidí, kteří nemají s jeho mstou nic společného. Jaká ale je skutečná míra Ondřejovy individuální odpovědnosti? Vždyť každý člověk se v mezní situaci musí často rozhodovat rychle, aniž by mohl plně zvážit všechny následky svého kroku. I hodnocení Ondřejova činu, jakkoli snad z etického hlediska odsouzeníhodného, zůstává proto otevřené. Jako zůstávají otevřené i obecnější otázky. Lze vůbec v dějinách rozlišovat mezi osobní motivací, kterou obvykle neznáme, od tzv. vyšších cílů? Nejsou snad dějiny neustálým prolínáním osobní a obecné roviny a nespoluvytvářejí právě individuální rozhodnutí jejich výslednou podobu? V tomto kontextu se pak Ondřejův konec nejeví jako zákonitý trest, nýbrž jako výsledek střetávání a prolínání individuálních cílů a nadosobních dějinných sil.

Myšlenkově náročný film se nesetkal se spontánním diváckým ohlasem. Husitské téma si publikum spojovalo s výpravným pojetím, dynamickým spádem děje a bitevními scénami. Ničeho takového se nedočkal, ačkoli herecké obsazení podobné naděje vzbuzovalo. Ondřeje Keřského představoval mladý a úspěšný Petr Kostka (měl již za sebou role ve filmech *Probuzení*, *Vyšší princip*, *Zelené obzory*), Eschweillera tehdy populární Jiří Vala (*Žižkovská romance*, *Král Šumavy*), kardinála-legáta Karel Höger, husitského kněze Jíru Jiří Holý a Katruši Michaela Lohniská. Místo toho viděli diváci příběh vyžadující soustředěnou pozornost a zanechávající neklid v duši.

Od husitské trilogie, ilustrující, rekonstruující a interpretující historii s jasným ideově politickým cílem, i od oblíbených francouzských filmů „pláště a dýky“, situovaných do 17. století (*Hrbáč*, *Tři mušketýři*), se *Spanilá jízda* lišila zcela zásadně. Byla natočena na černobílý materiál (daný zřejmě i finančními limity), adekvátní zamýšlené náročnosti i ponuré dobové atmosféře, v níž se děj odehrává. Daňkův film vykazuje spíše jistou souvislost se slavnou *Sedmou pečetí* Ingmara Bergmana, který existenciální téma rovněž zasadil do středověké reality, z českých snímků pak především s později natočeným *Údolím včel*, resp. *Marketou Lazarovou*, ač jejich umělecké síly nedosahuje. S uvedenými snímky *Spanilou jízdu* spojuje nejen středověké téma, pojednané syrově a bez příkras, ale i zjevná snaha po uplatnění svébytné filmové řeči.

V porovnání s husitskou trilogií až nápadně vyniká omezení mluveného slova na nejnutnější míru. Zatímco v trilogii sloužily dialogy a monology jak k rozvíjení děje, tak k ideovému „školení“ publika, Daněk se snažil vyjadřovat především obrazem (kameramanem *Spanilé jízdy* byl Josef Illík). Místy zdařile a působivě (kupř. Ondřejovo zoufalé úsilí získat koně, končící rezignací pod kopyty husitské jízdy, řítící se na nepřítele), jindy nenápaditě (rozhovor Fridricha Hohenzollernského, představovaného Václavem Špidlou, s manželkou, hranou Vlastou Fialovou), až konvenčně (Ondřejovo bloumání po vypálené rodné tvrzi). V každém případě to však byl nekompromisní rozchod s ilustrativním a „polopatickým“ ztvárněním historické (a nadto husitské) látky.

V husitské trilogii si výtvarník Jiří Trnka doslova vyhrál s kostýmy a barevným odstíněním jednotlivých sociálních prostředí. Černobílý film podobná „kouzla“ neumožňoval, což však neznamená, že by se *Spanilá jízda* nějak výrazně provinila vůči reáliím 15. století. Odborným poradcem filmu byl tehdy mladý historik Rostislav Nový, zabývající se problematikou společenské krize na přelomu 14. a 15. století. A Daněk sám ctil časové souřadnice. Od neslavného konce křížácké výpravy do západních Čech k velké husitské výpravě do Němec, pojmenované pamětníkem „spanilou jízdu“, opravdu uplynu-

lo dva a půl roku, v křižáckém vojsku skutečně propukl spor o korouhev a kardinál-legát Henry se, jak dokládají prameny, marně snažil zastavit prchající vojáky. Na rozdíl od náčelníků kruciaty jsou postavy na husitské straně, s výjimkou Prokopa Holého, převážně fiktivní. Uvedl jsem již, že fikcí je i závěr filmu. Bylo by však zajímavé zjistit, zda tu Daněk nečerpal inspiraci ze známého listu, který Zikmund Lucemburský odeslal Oldřichovi z Rožmberka 9. 4. 1434. Tehdy se do Norimberka a dále směrem k Basileji mělo vydat reprezentativní husitské poselstvo (jeho členem byl jmenován i Ondřej Keřský) k jednání s císařem.⁴⁸⁾ Do jihoněmeckého města však nikdy nedojelo. Nikoli ale proto, že by bylo pobito. Události v Čechách se vyvíjely rychleji a vyústily v lipanskou bitvu...

Jakkoli bylo Daňkovo dílo odvážným pokusem vyrovnat se nekonvenčně se sakralizovanou, monumentalizovanou a stereotypně pojímanou historickou epochou, zůstalo v polovině cesty. Náročné téma, vyžadující divákovu spolupráci, ještě podtrhl způsob zpracování, rozvolňující spád děje, místy přecházející do křeče a neoslovující většinu publika. Autor sám tento problém rychle postřehl a ve svých dalších dílech s historickými náměty (ať již prozaických, dramatických či filmových) spojil myšlenkovou hloubku s atraktivním a sdělným podáním.

Daňkův netradiční přístup k husitské tematice měl své klady i své meze. Zrelativizování a zproblematizování kladného obrazu husitské doby nesporně vyžadovalo jistou dávku odvahy. Už samotný název filmu, zdánlivě slavnostně vzrušený a evokující úspěchy husitských vojsk (jejich tzv. spanilé jízdy za hranice vyzdvihovala česká historiografie i publicistika již od počátků národního obrození), vyznívá, vzhledem k závěru filmu, smutně ironicky. Spanilá jízda nekončí triumfem husitského oddílu, ale jeho tragédií. Rovněž charaktery husitských protagonistů (včetně Prokopa Holého) mají daleko k projasněným portrétům „božích bojovníků“ z Vávrovy trilogie. Daněk pregnantně upozornil i na problematičnost šíření husitského programu na cizím území vojenskou hrozbou kombinovanou s propagandistickým působením. Zpochybnil tak oficiálně prosazovaný výklad o mezinárodním ohlasu husitství (v roce 1958 vyšel k tomuto tématu dokonce vědecký sborník).⁴⁹⁾ Pozorný divák se mohl tázat, jak dalece se liší „vývoz revoluce“ a hlásání (údajně) univerzálních pravd od počínání křižáckých hord, vnucujících husitským Čechům jediné závazné pojetí křesťanské víry.

48) *Listář a listinář Oldřicha z Rožmberka I.* (Ed. Blažena Rynešová) Praha 1929, s. 170.

49) Viz *Mezinárodní ohlas husitství*, Praha 1958. Velkou stať *Ohlasy husitského revolučního hnutí v Německu* sem napsal východoněmecký historik Horst Köpstein, který kupř. říká: „Patnácté století je v Německu poznamenáno množstvím revolučních zápasů. Vždy znovu a znovu povstává venkovský lid a městská chudina – občas ve spojení s měšťanstvem – proti třídě feudálů a proti městskému patriciátu. Tyto zápasy byly podníceny českým lidem, který v husitské době stál v popředí boje proti feudálnímu a národnostnímu útlaču. I daleko za hranicemi země si získalo husitské hnutí velký význam. To platí i pro Německo. Ukázalo se totiž, že husitské revoluční hnutí mělo u lidových mas v Německu značný ohlas a že se jim stalo vzorem a zdrojem jejich vlastního boje. Můžeme dokonce tvrdit, že český lid přispěl svými činy a svým aktivním vlivem k přípravě revoluce v Německu v letech 1517–1525.“ Tamtéž, s. 223. Podobně se vyjadřoval i Josef Macek: „Ještě mocnějšími a působivějšími prostředky k získání spojenců za hranicemi byly tzv. spanilé jízdy. Jistě bylo jejich přední funkcí potrestat okolní feudály, rozrazit jejich vojenské základny. Prokop Veliký a ostatní kazatelé však s nimi záměrně spojovali i pokusy o dorozumění a sblížení s lidem okolních zemí.“ Tamtéž, s. 21.

Poukaz na složitost husitské doby však neznamenal, že by autor hodlal zpochybnit husitství jako pozitivní hodnotu. I ve *Spanilé jízdě* si husité uchovávají nad svými protivníky zřejmou mravní převahu. V porovnání s věrolomnými nepřáteli (norimberský purkrabí Fridrich Hohenzollernský) drží dané slovo a jejich zápas je prezentován jako historicky progresivní. Umělecky přesvědčivější postižení husitství (při všem respektu k jeho velikosti) ovšem vyžadovalo důslednější rozchod s reziduem šablonovitých pohledů, jichž se Daněk nedokázal zcela zbavit.

2.

Jinam zamířilo poslední větší filmové zpracování husitského námětu, dílo režiséra Milana Vošmika *Na Žižkově válečném voze*. Černobílý film, dokončený v roce 1968, byl pozoruhodný hned z několika důvodů. Předně se obracel k dětským divákům ve věku 10–12 let a dále si jeho tvůrci zvolili husitské téma v čase, kdy již leželo na periférii společenského zájmu. Poslední velká výročí husitského zápasu odezněla v roce 1964 (500 let od zveřejnění mírového projektu Jiřího z Poděbrad) a 1965 (550. výročí Husova upálení). Další akce měly spíše spektakulární ráz či přímo obsahovaly prvky recese (kupř. vysokoškoláky organizovaná výprava husitského bojového vozu do Tachova v roce 1967). Kromě vědeckých konferencí, pořádaných u příležitosti velkých výročí, se husitská epocha poněkud vytratila i ze zorného úhlu českého historického bádání.

Generace historiků a filozofů, prosadivší v padesátých letech marxistické pojetí husitství, přesunula svou pozornost k jiným tématům. Josef Macek (pomineme-li čistě příležitostnou a populárně koncipovanou monografii o Husovi a pěknou knížku o Jiřím Poděbradském)⁵⁰⁾ k italské renesanci, František Graus k srovnávacímu výzkumu historických tradic, František Kavka k předbělohorské epoše, Robert Kalivoda se vyjadřoval k aktuálním kuturním problémům a Milan Machovec se zabýval filozofickým dílem T. G. Masaryka. Z badatelů dospívajících za okupace zůstávali husitské době alespoň částečně věrni Jiří Kejř a Amedeo Molnár. Celkové politické oteplení umožnilo vydat dvojdílnou Husitskou revoluci,⁵¹⁾ již stárnoucí F. M. Bartoš v podstatě dopsal už během padesátých let, ale její náklad (1 500 exemplářů) byl v porovnání s dřívějším počtem výtisků Mackových prací nesrovnatelně nižší.

Z mladších vědců se husitologii na špičkové úrovni věnovali pouze dva muži, František Šmahel (narozen 1934) a Jaroslav Mezník (narozen 1928), vedení snahou demýtizovat obraz husitské epochy a zbavit ji nánosů romantických, nacionálních a dogmaticky marxistických výkladů.⁵²⁾ Tím větší pozornost budilo husitství v zahraničí, kde vznikly základní práce amerického historika Howarda Kaminského a německého badatele

50) J. Macek, *Jan Hus*. Praha 1961; *Týž, Jiří z Poděbrad*. Praha 1967.

51) F. M. Bartoš, *Husitská revoluce (I. Doba Žižkova 1415–1426; II. Vláda bratrstev a její pád 1426–1437)*. Praha 1965–1966.

52) Z Šmahelových prací uveďme knihy *Jeronym Pražský*. Praha 1966; *Jan Žižka z Trocnova*. Praha 1969 a *Idea národa v husitských Čechách*. České Budějovice 1971. Zásadní Mezníkovým dílem je kniha *Praha před husitskou revolucí*, mimo jiné noblesní polemika s rigidně marxistickým pojetím husitství. Na své vydání však čekala až do roku 1990, tedy plných dvacet let.

Ferdinanda Seibta,⁵³⁾ v českém prostředí však přístupné pouze několika odborníkům. Přesto se s časovým odstupem jeví druhá půlka šedesátých let jako jedna z nejpłodnějších a nejprínosnějších period husitologického bádání, což bezprostředně souviselo s uvolněním politického tlaku, celkovým ovzduším ve společnosti i rozšířených možností mezinárodní vědecké spolupráce.

Širší veřejnost ale změnu optiky v nazírání na husitství ani nové vědecké výsledky, až na výjimky, nezaznamenala. Přestala se totiž o tuto dobu zajímat. Časy, kdy Palackého, Tomkovy, Pekařovy, ale i Nejedlého, Grausovy a Mackovy interpretace prostřednictvím publicistiky, politických projevů i uměleckých prací vstupovaly do obecného historického povědomí, byly pryč. Historiografie (především její větev, zabývající se staršími dějiny) přišla o své výsadní postavení, které zaujímala od obrození a měnila se v specializovanou vědu, srozumitelnou stále více jen odborníkům. V povědomí české společnosti proto nadále žilo jiráskovské pojetí husitství, poněkud modifikované marxistickými výklady. Na tomto trendu v podstatě nic nezměnily ani reminiscence na Husovo sebeobětování a husitskou statečnost, aktualizované v srpnu 1968 a brzy poté sebeupálením Jana Palacha a Jana Zajíce v první polovině roku 1969.

V situaci, kdy česká společnost o husitství a husitské tradice příliš nedbala a kdy žáci navštěvující základní a střední školy téměř ignorovali četbu Jiráskových prací, které jim z ideového i uměleckého hlediska mnoho neříkaly, byl film *Na Žižkově válečném voze* netradičním pokusem přiblížit vzdalující se epochu mladému publiku.

Tvůrci si uvědomovali, že pouhým zábavnějším převyprávěním příslušných kapitol dějepisných učebnic nejmladší diváky nestrhnou. Jak by mohli! V roce 1965 a krátce poté slavila největší úspěchy filmová přetlumočení „mayovek“, ale i další „indiánky“ a dobrodružné snímky vůbec. To zřejmě předurčilo ráz Vošmikova snímku, který chtěl být pro dětské publikum co nejstravitelnější, aniž však rezignoval na kultivovanost projevu. Film *Na Žižkově válečném voze*, jehož scénář vycházel z původní stejnojmenné povídky pro mládež J. F. Karase z roku 1919, převedl historický námět do polohy dobrodružného žánru, jehož přitažlivost pro děti ještě zvýšili dva klukovští hrdinové – zemanský synek Ondra a jeho kamarád, sirotek Sulík (v podání Josefa Filipa a Jana Krause).

Příběh samotný je adekvátní věku diváků. Působivý a poněkud tajemný úvod, v němž kamera Jana Nováka snímá tryskem uhánějícího jezdce, obratně se proplétajícího lesem a skalními útvary, podmalovává hudba Svatopluka Havelky. Teprve poté začíná vlastní zápleтка. Jedenáctiletý či dvanáctiletý Ondra sní na rodné tvrzi o válečných dobrodružstvích, která na husitské straně prožívá jeho otec, onen záhadný jezdec z expozice. Do této role obsadil režisér Vladimíra Ráže, jenž tehdy daboval Old Shatterhanda. Přes přísný zákaz se Ondra pokusí vydat za ním, což je, jak se později ukáže, velké štěstí. Po nebezpečných peripetiích nalezne útulek u starého protihusitsky smýšlejícího Němce, který využívá k nejružnějším pracím sirotek Sulíka. S ním se Ondřej brzy skamarádí. Oba chlupci pak prchají z dosahu zlého starce, ale Ondřejovu tvrz mezitím vypálili katolíci a jeho otec padl do zajetí. Hoši se proto vydávají k Žižkovu vojsku, kde se jich ujme dobrácký hejtman Vít Pračka (představovaný Františkem Hanusem). Stanou se svědky

53) Viz H. Kaminsky, *A History of the Hussite Revolution*. Berkeley and Los Angeles 1967; F. Seibt, *Hussitica. Zur Struktur einer Revolution*. Köln-Graz 1965.



Na Žižkově válečném voze (Milan Vošmik, 1968)

Žižkovy bitvy s oddíly pana Švamberka, nicméně neztrácejí ze zřetele svůj hlavní cíl – osvobození Ondřejova táty. Ondra se dokonce ocitá v rukou samotného Švamberka (Martin Růžek), nakonec ale vše dobře dopadne. Kluci s Pračkovou pomocí překazí Švamberkovu léčku, Ondra se setkává s otcem a Sulík nachází nového tátu v upřímném Pračkovi, který si občas s chutí přihne.

Zasazení příběhu do husitské doby dává sice snímku neobvyklý ráz, avšak jen velmi povrchnímu pozorovateli unikne, že tvůrci filmu přísně ctí pravidla dobrodružného žánru. Dílo v tomto ohledu nepostrádá téměř nic. Jsou tu jasně rozvržené síly dobra (tj. husité) a zla (jejich protivníci), počínání mladých hrdinů vedou ušlechtilé pohnutky, nechybějí honičky, přepady ze zálohy, velká bitva a posléze ani šťastný závěr. Se změněným dobovým koloritem si lze příběh docela dobře představit jako „indiánku“. Úzké sepětí s tímto typem filmů se projevuje i v zdánlivě podružných detailech (jednoho z chlapců přikáže Švambrek připoutat ke kůlu).

Z toho všeho je patrné, že režisérovi a scénáristovi na respektování historické reality příliš nezáleželo. Kdybychom se chtěli tázat, kdy se děj odehrává, tonuli bychom v rozpacích. V úvahu by nejspíše připadal časový úsek od podzimu 1419 do jara 1421, ale ne později. Žižka totiž ve filmu vystupuje jako jednooký (o druhé oko přišel v červnu 1421), kutnohorští katolíci zde pronásledují kouřimské husity (k vpádu kutnohorských Němců do Kouřimi došlo v listopadu 1419, v dubnu 1421 se Kutná Hora poddala pražskému husitskému svazu) a v roli nenávislného odpůrce kalicha vystupuje pan ze Švamberka,

zřejmě Bohuslav, jenž už v lednu 1421 padl do husitského zajetí a v následujícím roce se definitivně připojil k táboritům.⁵⁴⁾ Jeho bratr Hynek Krušina ze Švamberka, který po Bohuslavovi převzal vedení katolického plzeňského landfrýdu, je pro širší veřejnost postavou méně známou i méně důležitou.

Ani lokalizace děje není jednoduchá. Začíná v kraji mezi Kouřimí a Kutnou Horou, odkud oba chlapci putují za Žižkou, svádějícím boje se Švamberkem. Dějištěm potyček a střetnutí mezi jednookým hejtmanem a Bohuslavem ze Švamberka byly od konce roku 1419 do ledna 1421 západní (Plzeňsko), jižní (Sudoměř), jihozápadní (Horažďovicko) a opětovně západní Čechy (Stříbrsko). Menší střety s oddíly Hynka Krušiny ze Švamberka lze předpokládat v únoru 1421, kdy Žižka operoval na Rokycansku a bez úspěchu oblehl samotnou Plzeň.

Vzhledem k volnosti v práci s časovými a místními údaji je zbytečné vyslovovat podiv nad tím, že ve filmové bitvě se Švamberkem rozkazuje Žižka spouštět do řad útočících nepřátel vozy naplněné kamením, jak dle pozdního a nespolehlivého podání učinil u Malešova dne 7. 6. 1424.⁵⁵⁾ Tvůrcům filmu šlo o to přiblížit dětským divákům husitskou dobu pouze v základních obrysech, nikoli o učenlivý výklad.⁵⁶⁾ Tomu ostatně odpovídal název filmu, míněný metaforicky, neboť Ondra a Sulík se na bojovém voze téměř nevyskytují.

O poznání věrněji, i díky předchozím barrandovským zkušenostem s „husitskými“ filmy, se podařilo představit dobové oděvy, zbraně a zbroj. Bitevní scény jsou ovšem i skromnější než v husitské trilogii a pojednány spíše v náznaku. Černobílý materiál a limit financí jiný přístup nedovolovaly. Tím více režisér usiloval o navození působivé atmosféry, zpočátku tajemné až děsivé, pozvolna však vtahující publikum do primitivního a drsného středověku. Příšeří se projasní teprve ve chvíli útěku malých hrdinů k husitům. Rozložení světla a stínu sloužilo zároveň k hodnotící charakteristice prostředí i postav. Kupř. přítomí hradního sálu koresponduje s černými Švamberkovými úmysly.

Obvyklé schéma dobrodružného filmu se zřetelným rozlišením kladných a záporných osob se ve filmu *Na Žižkově válečném voze* ocitlo v souladu s tradičním českým vnímáním husitské epochy, se stereotypem „hodných“ husitů a „špatných“ katolíků, ať domácích nebo cizích. Stačí pohlédnout na Ondřejova otce, neméně odvážného, ale i rozšafného Víta Pračku, muže drsného zevnějšku, leč laskavého srdce, nebo přísného a spravedlivého Jana Žižku (Ilja Prachař), jehož maska se téměř přesně kryje s vizáží Štěpánkova Žižky. Druhou stranu pak reprezentuje hlavně panovačný a proradný Švamberk (v podání Martina Růžka), běžně porušující šlechtické slovo a obklopený (v rozporu s dějinnou realitou) německými žoldnéři. Švamberk jedná víceméně jako zlý pohádkový král (velcí psi u jeho nohou odkazují na loveckou vášeň i krutost), resp. jako zlosynové Santer a Forester v prvních dvou dílech filmového *Vinnetoua*. V základním přístupu tedy ani tento dětský film nepřekročil vžitě bariéry nazírání a hodnocení husitské epochy.

54) K dataci událostí Vavřinec z Březové, c. d., s. 43, 209 a 221.

55) Blíže P. Čornej, *Tajemství...*, s. 175–181.

56) Nepřehledným zacházením s časovými a prostorovými údaji se autorský tým filmu naprosto rozešel s požadavky, které v padesátých letech vznášel M. V. Kratochvíl. Podle něho měl scenárista usilovat o co nejpresnější prostorové a časové zařazení děje, srozumitelné divákovi již v expozici. Viz F. Daniel – M. V. Kratochvíl, c. d., s. 103–104. Snímky *Spanilá jízda* a *Na Žižkově válečném voze* byly i v tomto směru opozicí vůči realistickému kánonu kinematografie padesátých let.

ILUMINACE

Petr Čornej: Husitská tematika v českém filmu (1953–1968)



Na Žižkově válečném voze (Milan Vošmik, 1968)

3.

Bylo jistě symptomatické, že v Daňkově i Vošmikově filmu chybí politický příděch, charakteristický pro Vávrovu a Kratochvílovu trilogii. Husitská doba je v nich spíše historickým koloritem, zajímavým pozadím, nikoli obdobím s bezprostředním vztahem k současnosti. Trend „vzdalování se“ a „odcizování“ husitství nadále pokračoval, a to

nejen v oblasti filmu. Po roce 1968 už na husitský námět nevznikl žádný hraný celovečerní snímek. Husitská epocha pomalu mizela i z českého historického povědomí. Příčinou tohoto jevu ovšem nebyla pouze diskreditace husitské tematiky v časech stalinismu, nýbrž především celkový odklon od historie a historismu, zahájený už v šedesátých letech a umně využitý normalizačním režimem. Ten programově opomíjel starší českou minulost i s nimi spjaté tradice a preferoval téměř výhradně soudobé dějiny, ovšem v závazné ideologické interpretaci, a tudíž znásilněné a zprofanované. Komunisté, kteří se již za první republiky a hlavně po roce 1945 dovolávali husitů při každé příležitosti, o ně od konce padesátých let ztratili zájem. To jen dokumentuje, jak účelově k husitství a husitským tradicím přistupovali.

V historické próze, dramatu, televizních inscenacích a filmu se po roce 1970 nápadně často frekventovaly náměty z 13. a první poloviny 14. století (tedy z doby vlády posledních Přemyslovců a Jana Lucemburského), resp. z přelomu 16.–17. věku a třicetileté války.⁵⁷⁾ Je zajímavé, že se stejné dějinné etapy těšily oblibě obrozeneckých spisovatelů a vlasteneckých publicistů v časech Metternichova absolutismu.⁵⁸⁾ Moderní tvůrci ovšem do svých prací nevnášeli obrozenecký patos, nicméně v určité míře navazovali na romantické cítění svých předchůdců a publiku předkládali milostné a dobrodružné příběhy, vyplňující (údajně) životy českých panovníků, jejich manželek a dalších čelných dějinných protagonistů. Ačkoli autorům typu Oldřicha Daňka, Vladimíra Körnera či Jiřího Šotoly nelze upřít uměleckou a myšlenkovou náročnost,⁵⁹⁾ největší úspěchy slavily se svými romány Vladimír Nežil a zejména Ludmila Vaňková, jejíž průhledné zápletky a plytký děj znamenaly umělecký úpadek historické prózy.⁶⁰⁾

Pomineme-li Václava Kaplického s jeho nezdařeným dílem Tábořská republika, vydaným už v roce 1969, které kronikářsky povrchně ilustruje období revolučního husitství, téměř marně hledáme (s výjimkou Husitské balady Arnošta Vaněčka) významnější román s husitským námětem. Husitské epochy v širším slova smyslu se sice dotýká románová trilogie Bohumila Říhy (Přede mnou poklekni, Čekání na krále, A zbyl jen meč) z let 1971–1979 a trojdílné Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad od Václava Erbena (1974–1981), ale jejich pozornost se soustřeďuje převážně na dobu porevolučního husitismu.

57) Vedle Daňka a níže uvedených Františka Nežila a Ludmily Vaňkové se 13.–14. století věnovali kupř. Vladimír Körner (román *Písečná kosa*. Praha 1970), M. V. Kratochvíl (prózy o královnách Kunhutě, Elišce Rejčce a Elišce Přemyslovně, zveřejněné pod názvem *Lásky královské*. Praha 1973) i Alena Vrbová (román *V erbu lvíce*. Praha 1977), předbřlohorské době a třicetileté válce Vladimír Neff (*Královny nemají nohy*. Praha 1973; *Prsten Borgiů*. Praha 1975; *Krásná čarodějka*. Praha 1980), ale též M. V. Kratochvíl (*Dobrá kočka, která nemlsá*. Praha 1970; *Čas hvězd a mandragor*. Praha 1972).

58) K tomu Milan Zítko, *Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové*. In: *Úloha historického povědomí v evropském národním hnutí v 19. století*. „Acta Universitatis Carolinae-Philosophica et historica“ 5, 1976, s. 15–43; Jiří Rak, *Bývali Čechové*. Praha 1995, zvláště s. 9–35.

59) Bohužel, poslední souhrnná práce věnovaná současné české historické próze brala přílišný ohled na předlistopadové vedení Svazu spisovatelů a podrobila scestné ideové kritice nejlepší romány Daňkovy, Šotolovy a Körnerovy. Viz Blahoslav Dokoupil, *Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986*. Praha 1988, s. 16–17.

60) Kupř. L. Vaňková, *Král železný a zlatý*. Praha 1977; *Dědici zlatého krále*. Praha 1979; *První muž království*. Praha 1983. Zde má ovšem Dokoupil při hodnocení plnou pravdu.

Podobný ústup ze slávy prodělalo husitství i ve sféře historické vědy. Zde ovšem netkvěly důvody v badatelském nezájmu, nýbrž v zásazích moci, která hodlala znemožnit práci v oboru lidem, kteří se s dogmatickými přístupy postupně vědecky i politicky rozešli (týkalo se to i kdysi zakladatelských osobností marxistické husitologie, zvláště Františka Grause, Josefa Macka, Františka Kavky, Milana Machovce a Roberta Kalivody), nebo je nikdy nepřijali za své a usilovali oprostit obraz husitské epochy od předchozích zkreslení (František Šmahel, Jaroslav Mezník). Kolem roku 1975 hrozil české husitologii zánik. Obrat přinesl až přelom sedmdesátých a osmdesátých let.⁶¹⁾ Tehdy se také husitstvím znovu inspirovali někteří umělci, ať již směli publikovat (Oldřich Daněk) či tvořili v zahraničí (Pavel Kohout), resp. v disentu (Eva Kantůrková).⁶²⁾ Společný jmenovatel jejich snah byl zjevný. Husitská doba se svými ideály jim sloužila jako zrcadlo nastavené ubohé přítomnosti, která pozvolna přestávala věřit v nadosobní a všelidské hodnoty. Pavel Sýkora dokonce napsal libreto k filmu, v němž zamýšlel zobrazit krizi revolučního husitství ústící v osudovou lipanskou bitvu, ale k realizaci projektu nedošlo.⁶³⁾ Snímek *Na Žižkově válečném voze* tak zůstal zatím posledním českým hraným filmem s husitským námětem.

4.

Shrnující hodnocení českých hraných filmů s husitskou tematikou vyznívá rozpačitě. V kontextu doby svého vzniku nepředstavuje žádný z analyzovaných snímků mimořádný tvůrčí počín, jenž by se myšlenkovou hloubkou a uměleckým zpracováním řadil mezi klíčové filmy české či přímo světové kinematografie. Týká se to i Vávrovy husitské trilogie, která si zaslouží uznání pouze za profesionální dokonalost, s níž zvládla výpravnou stránku i náročné masové a bitevní scény, považované dnes za klasiku svého druhu. Režisérům a scénaristům svazovala v uchopení námětů ruce i mysl především síla historického povědomí, spatřujícího již od počátku procesu tzv. obrození v husitské epoše nejslavnější období národní minulosti a zároveň nejvýznamnější český přínos všelidskému pokroku. Nesporná velikost husitství, upevňovaná po dlouhá desetiletí ustáleným souborem stereotypů, jejichž prostřednictvím česká veřejnost vnímala, interpretovala a hodnotila toto období a jeho protagonisty, jim bránila pohlédnout na husitskou problematiku neotřele a nekonvenčně. Na druhé straně převážná část české společnosti přímo očekávala, že jí filmoví tvůrci předloží takovou podobu husitských časů, již sama sdílela, tedy podobu monumentalizovanou, sakralizovanou, idealizovanou, mýtizovanou a vyjádřenou souborem obecně známých topoi. Připočteme-li k tomu (rovněž už od obrození patrnou) permanentní aktualizaci husitství, danou snahou načerpat z husitského příkladu posilu k naplnění soudobých politických, národních, sociálních

61) Blíže P. Čornej, *Lipanské ozvěny*. Praha 1995 s. 181–182.

62) Viz Pavel Kohout, *Ecce Constantia!* Praha 1990 (tato divadelní hra, dopsaná roku 1988, se vyznačuje sarkastickým pohledem na kostnický koncil i husitský problém v míře dosud nezvyklé); Eva Kantůrková, *Jan Hus. Příspěvek k národní identitě*. Praha 1991.

63) Sýkora libreto posléze transformoval do povídky *Spor o království*, zařazené do knižního souboru *Zápasy a bloudění*. Praha 1987, s. 55–96.

i náboženských potřeb, nutně dojdeme k závěru, že působivý a nadčasový film s husitským námětem by dokázala natočit pouze geniální osobnost. Té se však husitské téma nedočkalo.

V druhé polovině čtyřicátých a po celá padesátá léta se v „husitských“ filmech uplatňovala jednostrunná politická aktualizace, daná zprvu převládající společenskou atmosférou (snímek *Jan Roháč z Dubé*) a po únoru 1948 direktivami komunistického režimu, jehož zájmy výrazně poznamenaly tvářnost Vávrovy husitské trilogie. Chvályhodné úsilí o nekonvenční pojetí husitské látky a o programový rozchod s tradičními pohledy, zformovanými v 19. věku a umocněnými dogmatickým marxismem, přineslo období po roce 1960. Tyto pokusy (*Spanilá jízda*, *Na Žižkově válečném voze*), spojené i se snahou o svébytnou filmovou řeč, však provázelo velmi volné zacházení s dějinnou realitou a slabý zřetel k časoprostorovým souřadnicím.

Právě nedostatečná vyváženost umělecké a historické složky byla jedním z důvodů, proč žádný film s husitským námětem nelze považovat za plně zdařilý. Dá se dokonce říci, že tu platí jistá úměra. Ilustrace či rekonstrukce minulosti, podmíněná navíc ideově politickými zřeteli a realistickou tvůrčí metodou, potlačovala uměleckou stránku, zatímco preference filmového umění naopak oslabovala historicitu. Druhý důvod je možné spatřovat v těsném sepětí filmových tvůrců s tradičním českým vnímáním husitství. Ani experimentující režiséři a scenáristé, toužící rozbít stereotypy, se neoprostili od základního klišé, zafixovaného hluboko v historickém povědomí národa. Optika všech zde analyzovaných snímků se v zásadě neliší – husity v globálu prezentuje jako ztělesnění „dobra“ a „pokroku“, mezi jejich protivníky však nevidí jedinou pozitivní postavu ani hodnotu. Takové schéma nutně limitovalo uměleckou sílu výpovědi a ve své podstatě zpochybňovalo věrohodnost pohledu na zobrazovanou dobu a její aktéry. Skutečné drama v těchto filmech zkrátka postrádáme.

Husitství samo není ovšem viníkem. Málokterá doba českých dějin poskytuje tolik námětů, hodných bez nadsázky Shakespearova talentu. Zatím ale okovy tradice byly závažím, které se českým filmovým tvůrcům nepodařilo zvládnout. Zůstává otevřenou otázkou, zda se jim to někdy v budoucnu povede.

* * *

Poněkud obsáhlejší stat dospěla k svému závěru, aniž vyčerpala téma beze zbytku. Ostatně o to ani neusilovala. Jejím cílem bylo zasadit hrané filmy s husitskou tematikou do kontextu dobových názorů na husitství, jak se projevovaly v rovině politické, odborně historické i v krásné literatuře, a zároveň osvětlit vztah umělecké fikce a historické reality. Úkolem dalšího bádání musí být průzkum dochovaných archívních materiálů, které snad pomohou objasnit ekonomické pozadí zrodu jednotlivých filmů a vyšetří míru i vliv přímých a nepřímých politických tlaků⁶⁴⁾. Bez vyřešení těchto problémů nemůže být poznání zajímavého a závažného tématu úplné.⁶⁵⁾

64) O nich svědčí kupř. záznamy ze schůze předsednictva Filmové rady. SÚA Praha, archiv ÚV KSČ, p. 19/7, 670. Z nich vyplývá, že tento orgán podrobně četl a schvaloval scénáře husitské trilogie (13. 3. a 17. 4. 1951) s tím, že vlastní natáčení začne v roce 1952.

65) Studie vznikala od konce dubna, kdy jsem obdržel kopie jednotlivých filmů, do počátku července 1995.

Citované filmy:

Cech panen kutnohorských (Otakar Vávra, 1938), *Hrbáč* (Le bossu; André Hunebelle, 1959), *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, 1947), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, 1955), *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967), *Na Žižkově válečném voze* (Milan Vošmik, 1968), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Probuzení* (Jiří Krejčík, 1959), *Proti všem* (Otakar Vávra, 1956), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Sedmá pečeť* (Det sjunde inseglet; Ingmar Bergman, 1957), *Smrt si říká Engelchen* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1963), *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Spanilá jízda* (Oldřich Daněk, 1963), *Tři mušketýři* (Les trois mousquetaires; André Hunebelle, 1953), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Vyšší princip* (Jiří Krejčík, 1960), *Zelené obzory* (Ivo Novák, 1962), *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958).

doc. PhDr. Petr Čornej, CSc. (1951)

Vystudoval filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor dějepis – čeština). Po absolutoriu (1974) pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. V letech 1991 – 1992 krátce působil na katedře českých dějin filozofické fakulty UK, od roku 1992 přednáší historii na Pedagogické fakultě UK, kde vede katedru dějin a didaktiky dějepisu. Zabývá se dějinami pozdního středověku, zvláště husitstvím, a problematikou české historiografie. Publikoval řadu knižních prací (kupř. *Tajemství českých kronik*, 1987; *Lipanská křižovatka*, 1992) a vědeckých studií, soustavně se věnuje popularizační činnosti.

(Adresa: Pedagogická fakulta UK, katedra dějin a didaktiky dějepisu, M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1).

SUMMARY

HUSSITE THEMES IN CZECH FILMS (1953–1968) WITHIN THE CONTEXT OF THE PERIOD INTERPRETATION OF HISTORY

(PART I, II)

Petr Čornej

The epoch of the Hussite movement, traditionally marked off by the years 1402 (when Jan Hus began preaching in Bethlehem Chapel) and 1471 (death of King Jiří of Poděbrady, known as „Hussite king“), has been considered the most notable period of Czech history ever since the 1860s. Accordingly, the Czech society foregrounded this historic era in its effort to gather strength it needed in the struggle for fulfilling its political, national and social needs which changed in the course of time. This foregrounded and consequently idealized, monumentalized and mythicized picture of the Hussite movement was related to the public through patriotic politics and journalism, and in the first place through the arts, particularly literature. The works of the novelist Alois Jirásek became especially popular and influential. Historiography also took in this process, wherein it was encouraged by the founder of modern Czech historiography, František Palacký, and other historians. In the nation's consciousness, the Hussite movement was thus established as a national and democratic, possibly democratic and social movement, and as the nation's contribution to the development of the Western world.

The picture of Hussite period gained in the minds of Czech public a clear-cut and (seemingly) understandable form which was constantly renewed and reinforced by deep-rooted stereotypes and topoi. Historic reality was thereby covered with thick layers of diverse modern interpretations, from a distinctly nationalist one to a radical Marxist interpretation. All of them had, however, a common feature – they all viewed the Hussite movement as a thoroughly positive phenomenon. Different opinion was held only by Roman Catholic church. This view of the Hussite movement did not change after the independent Czechoslovak Republic came into being in 1918 and Hussite legacy formed a part of the state ideology. Sporadic efforts of the Catholics and critically minded scientists pointing at the complexity and dark sides of the Hussite era met with rejection.

Although the political climate in the First Republic (1918 – 1938) was favourable to making films dealing with the history of the Hussite movement and there were actual plans, adequate financial resources were not available. During the Nazi occupation of Czechoslovakia such film projects were obviously out of question. In liberated Czechoslovakia the Hussite movement was given a prominent role in expressing anti-German and pro-democratic tendencies. In this atmosphere, Vladimír Borský directed the film *Jan Roháč z Dubé* (1947) which was also the first Czech colour feature. There is a strong political undertone in the portrayal of the hero, the Hussite commander Jan Roháč, who – until the last moment – resisted the German emperor who personified German reactionary forces.

Making of a historic film on a large scale had to wait until the Communist party came to power in February 1948. Already between the wars Communist ideologues and journalists had claimed that the Hussite movement was a class struggle in which the oppressed rose against tyranny, but this interpretation had not been taken seriously. Only after they seized power, the Communist party launched a massive campaign in order to force Marxist interpretation of both Czech and world history upon the nation. Marxist (or more precisely Stalinist) interpretation of the Hussite movement was then placed in the centre of their historical scheme. The Communists saw the Hussite followers as their predecessors in the struggle for classless society. The Communist propaganda highlighted the origin and the first phase of the revolutionary movement, during which the fiercest battles were fought between the Hussites and their enemies. It wasn't a mere coincidence that the years of the most persistent propagation of the Hussite movement was conducted at the time of the most brutal repression of the regime against free-minded individuals and groups.

Because the Marxist historiography was still in the process of formation in 1948 it could not immediately produce books and school texts. Paradoxically, text books were replaced by historical fiction of the 19th century writer Alois Jirásek who was glorified by the then Minister of culture Zdeněk Nejedlý as a distinguished

representative of socialist realism and a role-model for young artists. So, when young Marxist historians (František Graus and Josef Macek among others) published their works about the Hussite movement which were under strong influence of Stalinist ideology, so called Jirásek action was in full progress reinforcing the traditional view of the period.

Making of the film trilogy about the Hussite movement was another means of popularization of the Marxist interpretation. The project was entrusted to the experienced director Otakar Vávra (born 1911) and the script-writer M. V. Kratochvíl (1904 – 1988) who had been trained as a historian. The interest of the establishment in the project brought substantial sums of money required for technical equipment and film material, great many outstanding and popular actors, a large number of extras as well as advisors. Naturally, the authors followed the ideological demands requiring that the film be above all a vehicle for political propaganda. This is best demonstrated in M. V. Kratochvíl's texts for film students.

The films *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) and *Proti všem* (1956/57) bear witness to politicization of the Hussite movement at the time. The movement was portrayed in accordance with the strictly Marxist evaluation (as presented in the works of Graus and Macek) as a direct result of general crisis of the feudal order and exploitation of the working classes both in town and the country. At the same time, the films testify of the political atmosphere in which they were created. They contain attacks against the „unreliable intelligentsia“ and the narrative applies the Stalinist principle of searching for enemies in one's own ranks. In some respects, the Marxist interpretation only developed issues which had already been known and wide-spread in 19th century (e. g. aversion to the Catholic hierarchy and aristocracy).

Frequently, the trilogy distorted history in order to emphasize political and ideological standpoints. Black-and-white concept of the film's characters may serve as an example. On one hand, there were one-sidedly positive heroes – the Hussite revolutionaries (e. g. Hus the preacher, Želivský the priest and Žižka the commander), and the representatives of the people; on the other hand, there were utterly abhorrent characters of their opponents. This scheme is most ostensibly put across in the first two parts which also bear strong resemblance with M. V. Kratochvíl's historical novels (*Mistr Jan*, *Pochodeň*) or in with libretto *Jan Žižka*, later transformed into several chapters of his children book *Husitská kronika*. Yet, the film *Proti všem* faithfully followed Jirásek's novel of the same title, written in 1894, on which the film was based.

The outcome cannot be judged categorically. In spite of the schematic approach (required by the Marxist canon) which overshadowed artistic standpoint, the films had qualities that attracted audiences. The films were professionally crafted and the battle scenes were created in accordance with the latest scientific research. Even nowadays the films are shown on the television to mark important anniversaries. Paradoxically, they still reinforce the traditional picture of the Hussite epoch which originated in the second half of 19th century and was modified by the Marxist view.

Later attempts at films dealing with the subject of the Hussite movement took a different path in open opposition to Vávra and Kratochvíl's trilogy. This can be said about the black-and-white film *Spanilá jízda* (1962). Its author, the director, playwright and novelist Oldřich Daněk, concentrated his attention on existential questions popular at the time and for his hero chose a man obsessed with the thought of revenge for the wrong he had suffered. This psychological drama about an uprooted individual in the midst of rapidly developing historic events, marked off by the Crusaders' invasion of Bohemia in 1427 and the Hussite military expedition to Germany two and a half years later, paid a price for the author's effort to create an unusual film language and to reduce the role of spoken word which resulted in breaking the story-line and weakening the film's ability to communicate with its audiences. The last film about the Hussite movement to the date was made in 1968 by the director Milan Vošmik under the title *Na Žižkově válečném voze*. It departed from the seriousness of its predecessors and was – surprisingly – intended for children between ten and twelve years. Historic events formed merely a backdrop to an adventure of two small boys which was modelled after the then favourite film versions of Karel May's stories about American Indians. Both films showed an innovative approach to the subject-matter but neither of them was concerned about historic facts.

There were several reasons why the films fell short of expectations. The main reason was perhaps the disproportion between artistic and historical elements and the traditionalist portrayal of the Hussite movement as a thoroughly good and progressive force while its opponents were denied any positive qualities. Experimentalists like Oldřich Daněk were no exception. Thus, real drama is lacking in these films.

Translated by Zbyněk Havránek