

# Kramerius 5

Digitální knihovna

---

## Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Film a doba**

Vydavatel: **Sdružení přátel odborného filmového tisku**

Vydáváno v letech: **1955 -**

Číslo ročníku: **34**

Číslo výtisku: **9**

Datum vydání čísla: **1988**

Identifikátor ISSN: **0015-1068**

Stránky: **516, 517, 518, 519, 520, 521**

# FILM A HISTORIE III.

## TRADICE A STEREOTYPY V HISTORICKÉM FILMU

V březnovém čísle Filmu a představu pozoruhodného francouzského státníka 17. století, Armanda Jeana du Plessis, kardinála Richelieua, vlastně z Dumasových Tří mušketýrů; našli bychom jistě nejméně jednoho čtenáře, který dokonce považuje aféru s královnyými přívěsky za ústřední problém Richelieuovy politiky. Nejnázornější příklad tohoto druhu skýtá nešťastná postava anglického krále Richarda III. Od dob, kdy William Shakespeare propůjčil svého génia dramaturgii politického pamfletu Thomase Moora, figuruje Richard III. v povědomí kulturního lidstva jako zosobnění těch nejtemnějších stránek lidského nitra. V případě našich národních dějin je toto ovlivnění tradicemi ještě mnohem silnější: máme své ustálené představy o celku českých dějin, o obdobích slávy i úpadku, o jednotlivých významných osobnostech. Kromě této ideologizující roviny mají v historickém povědomí své pevné místo i různé romantické příběhy, ať už autentické (jako oblíbené milenecké dvojice Oldřicha a Boženy či Břetislava a Jitky), nebo mýtické (například Libuše věstící slávu Prahy či Horymířův skok). K tomuto společnému myšlenkovému majetku pak ještě přistupují i tradice místní, popřípadě rodinné. I velký český historik Josef Pekař připomínal, jak mocně ovlivnil jeho vztah k dějinám rodný kraj naplněný historickými reminiscencemi.<sup>2)</sup> Naš kontakt s minulostí tedy do značné míry

Každý z nás je ovlivněn historickým vědomím naší současnosti: působila na nás domácí historická tradice, rodinná a školní výchova, kulturní dědictví a řada dalších faktorů. Stačí se jen trochu zamyslet a zjistíme kupříkladu, že mnozí z nás odvozují svou

<sup>2)</sup> Lásky k rodnému kraji stimulovala vznik jedné z jeho nejvýznamnějších prací, Knihy o Kosti, kterou Pekař v předmluvě přímo označil za „plod lásky ke Kosti a rodnému kraji“... „Tu... Kost měl jsem blouznivě rád od studentských let...“ Josef Pekař, Kniha o Kosti, Kus české historie, Praha 1970, str. 13.

<sup>1)</sup> Marc Bloch, Obrana historie aneb historika jako řemeslo, Praha 1967, str. 61.



zprostředkovávají tradice, na jejichž ambivalentní působení jsme upozornili již v prvním ze série našich článků (FaD 10/87). Připomeňme si jenom, že na jedné straně si jejich prostřednictvím minulost osvojujeme, na straně druhé nám cestu k jejímu plnému pochopení uzavírají.

Tradice však nejsou toliko pasivní součástí historického povědomí. Mnohdy naopak působí jako aktivní a dokonce velmi důležité dějnotvorné prvky. Stačí vzpomenout na význam svatováclavské tradice jako základu ideologie českého středověkého státu nebo na roli, kterou v moderních českých dějinách sehrály tradice husitské. Negativní stránka jejich vlivu vystupuje do popředí tehdy, když si přestá-

váme být vědomi, že se jedná pouze o tradice, své zděděné představy o minulosti přestáváme konfrontovat s vývojem vědeckého poznání a považujeme je za pravdivý obraz historické skutečnosti. Leckdy pak také dochází k tomu, že tradované představy jsou zručně bráněny a věda, snažící se otfást jejich autoritou, je zesměšňována, označována za hnidopišské rýpáloství, obviňována ze samoučelného problematizování skutečností „každému známých“ či dokonce přímo potlačována. České dějiny 19. století poskytují klasický příklad tohoto druhu bojem o rukopisné podvrhy.

V rámci historických tradic se vyvíjejí také stereotypní obrazy některých jevů, spo-

lečenských skupin i celých epoch. Z této velmi složité, u nás prakticky neprobádané problematiky si uveďme jako jediný příklad stereotypní pojetí Němce, který v českém historickém vědomí hraje roli dědičného nepřitele a násilníka. Přehlédneme-li alespoň zběžně populární historickou literaturu od 19. století až do současnosti, zjistíme, že od

formu.<sup>3)</sup> Nelze samozřejmě popírat, že naše národy v minulosti neměly s německými sousedy mnoho dobrých zkušeností, je ale příznačné, že se například stále ještě příliš nemluví o nemalém přínosu německých kulturních vlivů pro české země. Podobně se z historické tradice vytratil negativní obraz našich ostatních sousedů. Raný středověk

žáků ve vědomí husitských Čech do značné míry zastřešena otřesným dojmem z řádění Uhrů krále Zikmunda a na zvěrstvech třicetileté války se svorně podílely všechny bojující strany. Stereotyp Němce, vytvořený na základě moderních zkušeností a v kontextu českého národního hnutí 19. století, je zkrátka beze změny promítán do minulosti.

století se všeobecně soudilo, že z Němců by se mohli stát docela dobří vojáci, kdyby projevovali větší smysl pro kázeň!<sup>4)</sup> Role, kterou při vytváření tohoto stereotypu sehrálo sjednocení Německa militaristickým Pruskem, je očitá. Ke stejným závěrům bychom dospěli i rozбором jiných stereotypů. V zásadě jde o to, že stereotyp redukuje obraz epochy, národů, sociálních skupin atd. na jejich jediný rys, který absolutizuje a nekritickým způsobem zobecní.<sup>5)</sup> Tak je středověk temnou dobou pověry a náboženského fanatismu, tak je Francouz galantní, Španěl hrdý a Skot lakomý. Neměnnost propůjčuje stereotypu schopnost figurovat v tradicích i doslova protichůdných.

Po těchto obecných, až k teozovitosti stručných teoretických poznámkách se vraťme k našemu tématu. Tvůrci historických filmů zpravidla zvažují šíři divákovy povědomí o zpracovávané látce a jeho závislosti na tradicích, ne vždy si však uvědomují, že stejnými tradicemi a stereotypy je zatíženo i jejich myšlení. V procesu recepce divák nekonfrontuje dílo pouze se svými vědomostmi, ale také se svými představami o zobrazované době. V případě vážných žánrů se tvůrci nabízejí dvě základní cesty. Obě skrývají četná úskalí. Tvůrce může především zvolit přístup tradiční, a to v rovině interpretační i obrazové. V tomto případě hrozí reálné nebezpečí, že se nechá tradicemi ukolébat a dílo sklouzne do nezáživné, v lepším případě řemeslné poctivé ilustrace. Tradičnímu pojetí nelze v žádném případě upírat právo na existenci, v určitých společenských souvislostech je dokonce neobyčejně smysluplné. Předpokladem uměleckého úspěchu je, že si bude tvůrce plně vědom tradičnosti svého pojetí a učiní právě tradice a jejich význam předmětem své výpovědi. Nikdy by však neměl rezignovat na vlastní promýšlení tradic nebo je dokonce



Sasů a Durynků ve vlčích kůžích s přilbami ozdobenými volskými rohy, přes čtyři Oty Braniborského, německé křižáky, žoldnéře třicetileté války, pruské vojáky Friedricha II., až k wehrmachtu „třetí říše“ je nám podáván stále stejný, skutečně stereotypní obraz německého útočníka, který vlastně jenom mění uni-

byl kupříkladu stejnou měrou jako bojem s Němci vyplněn i častými válkami proti Polsku. Krutost německých kři-

<sup>3)</sup> Z řídké literatury s touto tematikou srov. Růžena Grebeníčková, *Das Bild des Deutschen in der slavischen - vornehmlich tschechischen - und da das Bild des Tschechen in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1976.

Uveďme ještě jeden příklad, názorně ilustrující vágnost historických stereotypů. V celoevropském měřítku patří ke stabilním a často i karikovaným atributům Němce všeprostupující přísná vojenská disciplinovanost a tato vlastnost bývá u něho nalézána v celém průběhu německých dějin. Přitom v Evropě 17.

<sup>4)</sup> Paul Hazard, *Kryzys svědomostí evropské 1680-1715*, Warszawa 1974, str. 65.

<sup>5)</sup> Obecně ke stereotypům a jejich rozlišení srov. Bernd Schäfer-Bernd Six, *Sozialpsychologie des Vorurteiles*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1978, str. 18-23.



vydávat za objektivně zjištěnou historickou skutečnost. Druhá cesta míří k polemice s tradicemi. Zde je mimořádně důležité ujasnit si, s jakými tradicemi a proč je polemika vedena. Tvůrce by se měl vyvarovat samoučelné provokace a „boření mýtů“ za každou cenu.

Položme si teď otázku, který z těchto přístupů k historickým tradicím převládá v českém filmu. Je přitom zřejmé, že na skromném prostoru tohoto článku se nemůžeme zabývat všemi historickými filmy. Zaměříme se pouze na díla, zobrazující ta historická období, která jsou v našem povědomí tradicemi nejvíce zatížena.

Dvě stěžejní české historické tradice se odvíjejí již od středověku – svatováclavská a husitská. Obě tyto tradice, které

dnes chápem téměř protichůdně, se první republika snažila integrovat do jednotné státní ideologie. Příjezd prezidenta Masaryka uvítal Karel Toman těmito verši: „Vítězi, jenž vjíždíš do pražských bran, žehnej Ti svatý Václav i Mistr Jan.“<sup>6)</sup> V meziválečném období byla ve filmu ztvárněna pouze jedna z nich, a to v rámci oslav svatováclavského milénia v roce 1929. Není divu, že při tak oficiální příležitosti vzniklo dílo, které se zaměřilo na vytvoření tradičního obrazu patrona české země a věčného ochránce českého státu. Ze středověkých václavských legend vybrali tvůrci ty motivy, které již byly zafixovány v obecném povědomí. Vytvá-

řely obraz panovníka zbožného, laskavého, mírumilovného, ale v okamžiku ohrožení země neváhajícího pozvednout meč. Tomuto pojetí odpovídá i vlastní zpodobení postavy sv. Václava (Zdeněk Štěpánek), inspirované proslulým Myslbekovým pomníkem. I když dobová kritika vytýkala filmu jeho údajné klerikální zaměření, je z dnešního pohledu zřejmé, že ve skutečnosti ve filmu jasně dominuje ideologie státní nad církevní. Byl to ostatně vědomý autorský záměr, jak dokládá korespondence scenáristy filmu Arnošta Dvořáka.<sup>7)</sup> O popularitě svatováclavské tradice svědčí i nacistické pokusy o její zne-

užití pro „historické“ zdůvodnění české kolaborace, i když v době protektorátu vystupovala také v jasné národně obranné funkci. Nicméně tato skutečnost vedla k její jisté diskreditaci, která spolu s jinými faktory poválečného vývoje způsobila určitý ústup této tradice z národního historického povědomí.

Také husitská tematika měla být ve filmu zpracována již za první republiky, jak o tom svědčí několik nerealizovaných projektů. Husitské reminiscence se nicméně objevují ve filmech s legionářskou a odbojovou tematikou (např. *Za svobodu národa, Zborov* aj.), jak to ostatně odpovídalo i skutečnosti. První film s husitským námětem vznikl teprve po válce. Byla jím adaptace Jiráskovy dramatu *Jan Roháč z Dubé* (1947) Vladimíra Borského

<sup>6)</sup> Viz Ferdinand Peroutka, *Budování státu. Československá politika v letech popřevratových*, I. Rok 1918, Praha 1933, str. 420.

<sup>7)</sup> Dopis Arnošta Dvořáka Adolfo Prokůpkovi ze dne 7. 3. 1929, Divadelní oddělení Národního muzea, pozůstalost Arnošta Dvořáka, sign. C 2127, XIII, 2, e.

ho. Podala vcelku tradiční obraz konce posledního tábořského hejtmána, jemuž jako protivníka postavila karikaturu císaře Zikmunda, odpovídající českému stereotypu „lišky ryšavé“. Pro dobu vzniku filmu je charakteristické, že se tvůrci vracejí až k obrozeneckým představám o slovanském charakteru husitské revoluce, symbolizovanému postavou polského rytíře pana Vyska Račického, Roháčova spojence, která se v Jiráskově předloze vůbec nevyskytuje. Nejrozsáhlejším filmovým dílem věnovaným husitství je Vávra a Kratochvílova monumentální husitská trilogie, která vznikla v letech 1953 až 1956. Po Únoru dochází v kulturní politice i v oficiálních projevech politiků k erupci historismu, srovnatelnou snad jedině s obdobím národního obrození.<sup>8)</sup> Markantním výrazem tohoto historismu byla Jiráskovská akce, která se promítla i do oblasti filmu. Již dříve byl Jirásek chápán spíše jako populární vykladač národních dějin, nyní však byl jeho výklad prohlášen za jediný možný a závazný i pro historickou vědu.<sup>9)</sup> V praxi to znamenalo převzetí víceméně tradičního modelu českých dějin, jak se vytvořil během 19. století, s vrcholy v husitství a národním obrození, prohlášenými za pokrokové či přímo revoluční, a úpadkem v době pobělohorské, chápané z tohoto zorného úhlu jako reakční. Toto využití národních tradic a stereotypů sledovalo bezpochyby i cíl usnadnit přijetí nové státní ideologie. Z toho plyne, že také husitská tradice tehdy dosáhla kulminačního

bodu své oficiálnosti. „Komunismus Jana Žižky je zastíjeno daleko blíže českému národu než fašismus císaře Zikmunda,“ psal tehdejší ministr Zdeněk Nejedlý.<sup>10)</sup>

Tyto souvislosti se podepsaly i na celkovém pojetí a výsledné podobě trilogie. Na rozdíl od Arnošta Dvořáka, který si byl plně vědom, že netvoří historický obraz knížete Václava, nýbrž obraz patrona české země zformovaný tradicí, hovořili tvůrci trilogie o tom, „že ukáží pravou (podtrhli I. K., J. R.) tvář minulosti, jak teprve dnes ji můžeme vidět a pochopit“<sup>11)</sup> a film *Jan Žižka* označil Otakar Vávra ještě po letech za „historický hraný dokument“.<sup>12)</sup> Ve skutečnosti i oni v mnohém vycházeli z tradičního pojetí husitského hnutí, což bylo konečným dáno již částečným čerpáním z Jiráskových předloh a plným respektem vůči jeho pojetí dějin. Uvedme nejznámější příklady této závislosti na starších tradicích. V obecném povědomí – stejně jako ve filmu – ztělesňuje husitské revoluční hnutí Tábor, reprezentovaný Janem Žižkou a stojící v čele sjednoceného národa. Ve stínu Tábora i Žižky zůstávají ostatní znesvářené husitské strany a zcela opomíjena bývá také skutečnost, že na přelomu let 1422 až 1423 Žižka z Tábora odešel a zorganizoval vlastní bratrstvo ve východních Čechách. Centrální pozice Tábora se v povědomí rozšířila na celé jižní Čechy, vydávané tradicí za husitský kraj, ačkoliv jejich značná část zůstala pevně v rukou katolického velmože Oldřicha z Rožmberka. (Mnohem spíše by takové označení náleželo Čechům východním.) Významné místo má v celé trilogii stereotypní zobrazení česko-německého antagonismu, projevující se například již volbou lidských typů. Husitství je stále chápáno jako národní obranný boj proti cizákům, což je dominantní rys novodobé husitské tradice od počátku 19. století.

Již v roce 1802 v prvním novočeském uměleckém díle s husitskou tematikou, v Ódě na Jana Žižku z Trocnova, motivuje *katolický* kněz Antonín Jaroslav Puchmajer svůj obdiv k husitskému vojevůdci těmito verši: „tys vždy a všude, kde se bitva stala /zbil škodné Čechům Germany“ nebo „jak vicher plivy, rozprášil jsi Němce, / a sebe s Čechy oslavil.“<sup>13)</sup> Ani v trilogii všudypřítomný důraz na sociální stránku husitské revoluce není ve vývoji husitské tradice žádnou novinkou. Lze jej zcela kontinuálně sledovat od sedmdesátých let minulého století, a to nejen mezi socialisticky orientovanými autory. Počátky tohoto motivu v interpretaci husitského hnutí se v českém prostředí objevují však již v polovině 19. století. Upozorníme v této souvislosti alespoň na spis radikálního demokrata Emanuela Arnolda *Děje husitů se zvláštním vzhledem na Jana Žižku*, kde autor husitům podsouvá ideály Velké francouzské revoluce.<sup>14)</sup> Ve filmovém zpracování došlo ke splnutí motivu národního a sociálního, což je zvláště patrné na schematickém pojetí jednotlivých společenských vrstev a tříd. V zásadě tu platí pravidlo „čím bohatší, tím proadnější“, které jednotlivé vrstvy vnitřně diferencuje. Kladnými postavami ve smyslu národním i sociálním jsou představitelé městské i venkovské chudiny a řemeslnictva, chudí kněží a nižší šlechta (zemané). Naopak městský patriciát, církevní hierarchie a vyšší šlechta je národu přímo nepřátelská nebo alespoň ochotná ke kolaboraci s vnějším protivníkem. I tato nedůvěra k vyšším společenským vrstvám má kořeny již v době národního obrození. V tehdejší literatuře se přece velmi často setkáváme se stereotypem cizácké šlechty a poněmčené-

ho měšťáckého zbohatlíka. Z hlavních postav věnujeme pozornost alespoň pojetí a ztvárnění Jana Žižky z Trocnova. Tvůrci trilogie se ve svých komentářích často odvolávali na tradiční autoritu Františka Palackého, a to i v případě pojetí tábořského hejtmána. M. V. Kratochvíl napsal, že obraz Žižky „je v majetku obecného národního povědomí od Palackého celkem beze změny. A tohoto pojetí se drží i filmové zpracování.“<sup>15)</sup> Palacký však vidí Žižku také jako náboženského fanatika, který „pro zákon boží penil a vraždil nemilosrdně“, „snášenlivost a shovívavost byly ctnosti jemu neznámé“.<sup>16)</sup> Zároveň mu zcela upírá politický smysl. Z výsledné podoby filmu je ale zřejmé, že se autoři drželi představy, kterou o Žižkovi vytvořilo obrozenecké drama, do vědecké literatury pak uvedl konzervativní historik Wáclav Wladiwoj Tomek a v národním vědomí zafixoval Alois Jirásek. Je to podoba přísného, ale spravedlivého, rozvázného vojáka i státníka v jedné osobě. Tomuto vztěmu pojetí ostatně odpovídá i maska, kostým a celkové herecké ztvárnění Jana Žižky (Zdeněk Štěpánek) a od něj se odvíjí cicho typu husitského hejtmána. Jasně zřetelná je zde například přímá inspirace dílem Mikoláše Alše. Reminiscence historické malby 19. století se však objevují i v inscenování a kompozici některých záběrů. (Připomeňme doslovnou citaci Brožíkova obrazu Hus před koncilem kostnickým.) To vše vypovídá o tom, že Vávra a Kratochvílova „husitská revoluční trilogie“ byla doslova koncentrátem tradiční interpretace i tradiční obrazové evokace husitské epochy. Jsme zde tedy svědky značného rozporu mezi výsledným tvarem díla a průvodními proklamacemi tvůrců, kteří obraz zformovaný tradicí vydávali za objektivní obraz historické skutečnosti, a to dokonce obraz novátorský, jehož vytvoření prý umožnila teprve pouňorová

<sup>8)</sup> Mezi pouňorovou etapou a národním obrozením existovalo v kulturní oblasti mnohem více styčných bodů než jenom přejímání historických tradic. Srov. Vladimír Macura, *Obrozenecký model v Nejedlého koncepci socialistické kultury*, in: Zdeněk Nejedlý – klasik naší vědy a kultury, Praha 1978, str. 301–308.

<sup>9)</sup> Například Klement Gottwald zdůrazňoval, že Jirásek ve svém „dlle mistrně vystihl, které to naše tradice vedou vpřed k svobodě a rozkvětu národa. Jeho dílo učí nás tedy správnému pohledu na naši minulost...“. Klement Gottwald, *O kultuře a inteligenci*, Praha 1949, str. 118. Podobně Josef Macek, když ve své odborné zaměřené monografii odsuzoval starší husitologickou produkci, napsal, že „Jirásek pomáhal udržet v lidu správný pohled na husitství a splňoval to, co byla našemu lidu dlužna historiografie“. Josef Macek, *Husitské revoluční hnutí*, Praha 1952, str. 180.

<sup>10)</sup> Citováno podle: Zdeněk Nejedlý, *Umění staré a nové*, Praha 1980, str. 5.

<sup>11)</sup> Miloš Václav Kratochvíl: *Hus, Žižka a Želivský* ve filmu, *Film a doba* 1955, str. 104.

<sup>12)</sup> Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982, str. 240.

<sup>13)</sup> Antonín Jaroslav Puchmajer, *Óda na Jana Žižku z Trocnova*, cit. podle *Počátky novočeského básnictví*, ed. Karel Polák, Praha 1950, str. 48–49.

<sup>14)</sup> Napsal například při shrnutí důsledků lipanské bitvy: „...žádný národ se více nepokusil o oučel táboritů, to jest: o rovnost lidu; až po 400 letech později se velký a slavný národ francouzský o ten samý oučel s dobrým prospěchem zasadil.“ Emanuel Arnold, *Sebrané spisy*, ed. Václav Orwald, Praha 1954, str. 257.

<sup>15)</sup> Miloš Václav Kratochvíl, c.d., str. 106.

<sup>16)</sup> František Palacký, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě*, III., Praha 1931, str. 356.

společenská realita. Trilogie užívá řadu let i jako doplněk školní výuky dějepisu tak podstatným způsobem přispěla k další konzervaci uvedených tradic a stereotypů v našem historickém povědomí.

Je to patrné i v dalších dvou filmech s husitskou tematikou, i když se vědomě snažily o jiný přístup a zrodily se v době, která byla podobným snahám velmi nakloněna. Oldřich Daněk obrátil ve filmu *Spanilá jízda* (1963) pozornost k pozdějším fázím husitského hnutí. Zaměřil se na osud fiktivní postavy zemana Ondřeje, jehož přítomnost v husitském vojsku a účast na spanilých jízdách do Německa je motivována nikoliv ideově, nýbrž osobní mstou. Tento privatizující a zároveň i romantizující posun, provázený tehdy méně obvyklou dramaturgickou výstavbou, vnášel do historického filmu nové podněty, a také netradiční obrazové řešení prozrazovalo programovou snahu odlišit se od tradicionalistického pojetí Vávrových trilogie. Navzdory této koncepci pronikly do filmu některé stereotypy, které mu také nemálo uškodily. Tradiční zůstal idealizovaný obraz husitského vojska, obracejícího i v cizině své zbraně pouze proti vykořisťovatelům. K nedostatečně problematizovanému obrazu husitů přistupuje pak již vyložené stereotypní pojetí jejich nepřátel – německé vyšší šlechty. Pokus o komplikovanější individuální portrét křižáka v postavě Eschweileho z Hohenbachu je prakticky znehodnocen průhledně negativním vyobrazením norimberského dvora jako shromaždiště zbabělých a nečestných pánů.

Zatím poslední film s husitskou tematikou *Na Žižkově válečném voze* (1968) Milana Vošmika je svým způsobem výjimečný již tím, že jde o dětský film. I když jistě nepatří k vrcholným dílům tohoto režiséra, nutno konstatovat, že pro reflexi husitské problematiky ve filmu má poměrně značný význam. Nápad hledat v tomto ideologizovaném tématu dobrodružství a klukovskou romantiku byl osvěžující a jistě perspektivní. Přitom se režisér použití obvyklých stereotypů nevyhýbal. Na jedné straně sym-

patičtí husité, na straně druhé krutý a bezcitný nepřítel. Schematismus i stereotypy zbavené ideologické zátěže jsou v kontextu daného žánru lehce stravitelné a plně opodstatněné. Navíc stereotyp husitské mravní rigoróznosti je zde příjemně narušen postavou hejtmana Víta Pračky (František Hanus), který sice svým zjevem přesně odpovídá výše zmíněnému hejtmanskému typu, ale v přestávkách mezi bojem nepohrdne konvicí, ba i sudem dobrého vína. Tento příklad znovu potvrzuje význam žánrového hlediska a ukazuje, že s tradicemi i se stereotypy lze úspěšně pracovat. Je jen škoda, že dobrodružný historický film má v české kinematografii tak skrovné místo.

Velký nános tradičních a stereotypních představ leží v našem historickém povědomí také na době pobělohorské. Tak bývá označováno období od roku 1620 až po osmdesátá léta 18. století. Tato etapa je chápána jako éra nejhlubšího národního úpadku a ponižení, hospodářského zbláznění, duchovního násilí a útluhu poddaných. Podobně jako v případě jednoznačně kladného ocenění husitství pramení také tento jednoznačně negativní pohled v myšlenkovém světě minulého století. Odmítavý postoj vycházel v první řadě z bolestně pocíťované ztráty staré české státní samostatnosti a pozdějšího germanizačního tlaku. Také odsudek ostatních stránek této doby byl prostoupen všudypřítomným nacionálním motivem. Tak v utužení nevolnictví je spatřován i projev útluhu českého lidu cizáckou šlechtou. Odpor liberálních vzdělanců proti násilným metodám katolizace byl zase umocněn představou hořících hranic, na nichž byly páleny staré české nekatolické knihy, v očích vlastenců klenoty české vzdělanosti a pokladnice ryzí veleslavínské češtiny. Svůj význam jistě mělo také tehdejší všeobecné neporozumění pro barokní umění, pohrdlivě označované jako „copový sloh“. Počátek všech těchto „hrůz“ byl spatřován v nešťastné bitvě na Bílé hoře 8. listopadu 1620, která se stala přímo symbolem tragického osudu českého národa. O Palackém je známo,

že odmítal na prostor bojiště vůbec vstoupit a dokonce „bylo mu i nesnesitelné slyšet, že někdo z vlastenců na klaté místo vkročil“.<sup>17)</sup>

Silně emotivně zabarvený název „doba temna“ dal celé epoše román Aloise Jiráska. Zde však došlo k určitému nedorozumění, vyvolanému společenským a politickým kontextem v době vydání díla (1915). Právě tímto Jiráskovým románem bývá často argumentován český negativní vztah k celému baroknímu období, ačkoliv dílo samo je ve svém pohledu na tuto epochu mnohem objektivnější, než jeho vžitá česká interpretace. Dokladem toho je jeho recepcí mimo české prostředí. Například maďarský slavista Endre Angyal, jeden z předních znalců barokní kultury, hovoří s plným uznáním o Jiráskově popisu slavnosti při kanonizaci sv. Jana Nepomuckého a dokonce soudí, že z tohoto díla čerpal své nadšení pro baroko mnoho českých badatelů meziválečného období.<sup>18)</sup> Také pokud jde o celek Jiráskovy tvorby, nové literárněvědné zkoumání ukazuje, že Jirásek sám podobně zásadně negativní stanovisko vůči českému baroku nikdy nezastával, naopak dokázal kladně ocenit význam českého barokního vlastnictví pro pozdější národní obrození a citlivé porozumění měl i pro hodnoty barokní kultury.<sup>19)</sup> Je svým způsobem alarmující, že obrozenecká nechuť k baroku se v našem povědomí houževnatě drží až do dnešních dnů. Nebylo sice již možné dále popírat hodnoty barokního výtvarného umění, architektury a hudby, literatura na své docenění vlastně ještě čeká a celkovému historickému zhodnocení této epochy zůstáváme stále ještě mnoho dlužni.<sup>20)</sup>

Nevelká skupina filmů, které dosud česká kinematogra-

fie baroknímu období věnovala, provokuje k úvaze, zda se tu tradičně odmítavý postoj vlastně neprojevuje také nezájmem, ale zde bychom dále než k hypotetickým závěrům nedošli. Pohled na několik filmů situovaných do pobělohorské doby bude i tak dosti výmluvný. Na všechny ostatní epochy pohlížel český film vždy alespoň částečně se sympatiemi – s obdivem, úctou, humorem, se sklony k idylizování. Doba pobělohorská je v tomto ohledu kuriózní výjimkou, neboť nenalezeme jediný hraný film, který by nebyl zatížen tradičně negativním vztahem k této epoše a který by projevil vůli vyvažovat ve shodě s historickou skutečností její záporné stránky kladnými. Platí to pro období předválečné, tím spíše pak, bohužel, i pro léta poválečná. Je téměř symbolické, že prvním jiráskovským filmem pounorových let se stalo *Temno* (1950) Karla Steklého, které jako by ohlašovalo, že náš vztah k baroku zůstává beze změn. Do zapomnění přitom upadly někdejší Nejedlého názory na pobělohorskou dobu, v nichž lze mj. nalézt pozitivní ocenění barokního umění. Kromě toho se Nejedlý vyslovil i ke stálému omilání tezí o národním úpadku v 17. a 18. století a prohlásil dokonce, že to byla z velké části myšlenková pohodlnost, jež zavedla „vyzna-vače tohoto názoru v jalovitou frázovitost“.<sup>21)</sup> Film i nadále ukazoval pouze temné stránky doby – utrpení prostého lidu, zvůli vrchností, persekuci nekatolíků, útlak duchovní i kulturní. Tradičním ztělesněním tohoto temna se stal „jezovita“, postava nejednou démonických rysů. Všem těmto stereotypům se filmové zpracování *Temna* zcela otevřelo, ba nejednou je razantně zvýraznilo, což postihlo v první řadě obraz jezuitského řádu.

Jak hluboce zakořeněná je celá tato představa baroka, potvrzuje i film Zdeňka Trošky *Poklad hraběte Chamaré* (1984). Vstupní sekvence hra-

<sup>17)</sup> Cit. podle vzpomínky Josefa Kalouska v *Osvěté 1877*, přetištěné in. Václav Řezníček, František Palacký, Jeho život, působení a význam, 3. vyd. Praha s. d., str. 400.

<sup>18)</sup> Endre Angyal, *Świąt słowiańskiego baroku*, Warszawa 1972, str. 20.

<sup>19)</sup> Milošav Toušek, K Jiráskovu pojetí českého baroka, *Wiener slawistischer Almanach* 8, 1981, str. 187–244.

<sup>20)</sup> Dokladem životnosti těchto tradic i ve vědeckých kruzích mohou být názory některých účastníků diskuse o baroku zorganizované redakcí časopisu *Opus musicum*. Viz *Opus musicum* 19, 1987, č. 6., str. 161–175.

<sup>21)</sup> Zdeněk Nejedlý, *O smysl českých dějin*, Praha 1953, str. 77.

běhčiny noční múry chce tu vyjádřit životní pocit barokního člověka (nechme stranou, že se píše rok 1780 a že jsme tedy v době vrcholících osvícenských reforem). Výmluvné je, čím Troška evokuje představu barokní epochy – mučením a upalováním čarodějnic, pálením knih, peklem, satanem. Bázeň boží vyrůstající z vědomí řádu mění se tu v děs, temno – to je slabé slovo. (Stojí za upozornění, že čarodějnické procesy nebyly pro pobělohorské Čechy typickým jevem a exponování tohoto motivu jako charakteristického rysu epochy jen potvrzuje snahu vymalovat ji v co nejčernějších barvách.) V dalších sekvencích se dozvíme, kdo v hraběnce vyvolává takové sny – exjezuita abbé Steydel (Eduard Cupák), jehož co do způsobu ztvárnění můžeme bez přehánění označit za repliku démonického Koniáše (Martin Růžek) z *Temna* Karla Steklého. Těch 35 let, které je od sebe dělí, stereotyp jezuita v nejmenším neohrozilo. Aniž bychom chtěli upírat tvůrcům právo na autorské přetváření předlohy, připomeňme si pohled Jiráskův. Byl příliš objektivním pozorovatelem, než aby zभावoval záporné postavy jejich lidských rysů. Jeho abbé Steydel je má a získává je i prostřednictvím jiných postav. Do jeho světa například dílem náleží i vlastenecký kněz, kaplan Vojtěch Rokyta. Do filmu však tato sympatická postava pojata nebyla.

Příklad díla, prolamujícího tento tradičně schematický přístup, skýtá vrcholný román poválečné historické prózy – Šotolovo Tovaršstvo Ježíšovo – lze jen litovat, že nebyl realizován projekt na jeho zfilmování.

Dalším charakteristickým motivem tradičního obrazu pobělohorské epochy je utužení nevolnictví a odpor proti němu. Film jej podvkrát pojednal v adaptacích Jiráskova proslulého románu *Psolavci* (Svatopluk Innemann, 1931; Martin Frič v letech 1953 až 1954). Pomáhaly nadále fixovat stereotyp bezcitné cizí vrchnosti utiskující prostý lid. I zde se projevuje přímá návaznost na český myšlenkový svět 19. století, který v podstatě partikulární spor Chodů s jejich vrchností povýšil na sym-

bol odboje proti pobělohorským pořádkům v rovině národnosti i sociální.<sup>22)</sup> Stranou pozornosti filmařů zůstala kupodivu obě nejvýznamnější nevolnická povstání (roku 1680 a 1775), přestože obě tyto události byly několikrát předmětem uměleckého zpracování. Projekt z poúnorových let na zfilmování Jiráskových Skaláků zůstal nerealizován.

Sledovali jsme doposud filmy vracející se ke starším obdobím našich dějin a shledali jsme, že z velké části byly ovlivněny představami, jež si pro své potřeby vytvořila česká vlastenecká společnost 19. století. Položme si nyní otázku, jaký je filmový obraz této společnosti a z čeho vyrůstá. Jde o dobu, která v našem historickém vědomí figuruje pod vžitým, značně emotivně zabarveným označením „národní obrození“. Vedle husitství a protireformace představuje národní obrození třetí epochu, s níž se spojuje nejvíc tradic. Základy obrozenecské legendy byly položeny již ve druhé polovině 19. století. V čem spočívala, to nám názorně ukáže několik citátů z úvodu ke knize příznačného titulu *Naše znovuzrození od přímého účastníka obrozenecského procesu Jakuba Malého*. V této práci, která představuje jednu z prvních syntéz tomuto období věnovaných, jsou výslovně proklamovány teze, že „národ český jest beze všeho nadsazování jak dle povahy, tak i dle osudů svých jediným úkazem tohoto způsobu v Evropě“ a tento národ „v pravém slova smyslu vstal z mrtvých“. Na otázku, kdo se zasloužil o tento zázrak, odpovídal autor jednoznačně: „A přece to byla jen literatura, vyrostlá z tak malých záčátků, která způsobila ten nevídaný div,“ literatura, „jež byla dílem hrstky mužů vroucí láskou k vlasti a národu roznicených, kteří s bezpříkladnou obětovností síly a život svůj věnovali vznešenému... úkolu.“<sup>23)</sup> Tedy – všech-

ny hlavní rysy dodnes tvrdošíjně přežívajícího pohledu na obrozenecskou dobu zde máme v kostce: český národ po bitvě na Bílé hoře zahynul, neexistoval a až na přelomu 18. a 19. století zázračně vstal z mrtvých. Tento jev je pak považován za naprosto jedinečný a zásluhy o to jsou přičítány českým spisovatelům – vlastencům (a šíře umělcům vůbec), věnujícím se péči o zušlechtnění a rozšíření mateřského jazyka, a to i za cenu velkých osobních obětí. Integrovanou součástí této legendy je přemíra sentimentu. Například Karel Havlíček Borovský figuruje v národním povědomí mnohem spíše jako „brixenský mučedník“, než jako obdivuhodný střízlivý realista ironizující nadnesené vlastenecké fráze; přitom právě v tomto ohledu by měl být jeho odkaz stále inspirující. Své pevné místo má v obrozenecské legendě také idylizující představa jednoty vlastenecké společnosti bez ohledu na reálné v ní existující rozpory. V obecnější známost vešly snad jen provokující postoje Máchovy a roztržka mezi Havlíčkem a Tylem. První republika pak k tomuto obrazu přidala již jen motiv důsledně protirakouského postoje českých vlastenců, který zdaleka neodpovídá skutečnosti.

Film nahlížel české národní hnutí 19. století především prostřednictvím životopisů významných uměleckých osobností. Je příznačné, že zájem filmařů nevzbudily osobnosti života politického (například Palacký nebo Rieger). Ličení jejich životních osudů má často silné sentimentální zabarvení, které se nezřídka projevuje již ve volbě zpracovávaných životních epizod. Kupříkladu Innemannův film *Karel Havlíček Borovský* (1931) se zaměřil pouze na závěrečnou etapu Havlíčkova života s larmoyantním obrázkem jeho posledních chvil. Charakteristické rovněž je, že ani tento, ani jiný Innemannův životopisný film *Josef Kajetán Tyl* (1925) nepřibližuje podstatu sporu mezi Havlíčkem a Tylem, o to však dojemněji obě tato díla vykreslují smíření dvou osudem zlomených mužů. V sérii krškovských životopisných filmů z poválečného období zastínila tyto sentiment-

tální rysy snaha o monumentalizující idealizaci hlavních postav. Jejich výjimečnost a genialita je tu prokazována schematicky negativním obrazem odpůrců a přehnaným obdivem jejich příznivců, hraničícím se zbožněním. Nová série životopisných filmů ze sedmdesátých a osmdesátých let opatrně ohledává možnosti odlišného pojetí tohoto žánru, aniž by podstatně změnila obraz doby. Poúnorové období obrozenecské epochy v našem filmu ani akcent na sociální problematiku. Výjimkou je Krškův film *Revoluční rok 1848* (1949), kde je zdůrazněna spolupráce radikálních demokratů s továrním dělnictvem, jehož význam je anachronicky přeceněn. Z hlediska interpretačního vyznívá nejprogresivnější nejméně tradicionalistický film *Zet Molas Karel Hynek Mácha* (1937), narušující idylizující představu jednotné vlastenecké společnosti. Zet Molas se nevyhýbá například problematizaci postavy Františka Palackého poukazem na autoritativní stránky jeho povahy a neváhala také připomenout radostný ohlas, který mezi českými vlastenci vyvolala korunovace Ferdinanda Dobrotivého. Nový máchovský film *Mág* (1987) Františka Vlábila bohužel rezignoval na možnost ukázat na Máchových konfliktech s jeho okolím provinčnost obrozenecského myšlenkového světa; redukoval je pouze na osobní spory s Tylem, které jako by vycházely jen z Máchových povahových zvláštností.

Jak vidět, ani v zobrazení národního hnutí 19. století se nedokázal český film odpoutat od obrozenecské legendy a až na nepatrné výjimky setrval na bezpečné půdě národní tradice.

Uzavíráme tímto naše úvahy o několika základních problémech historického filmu. Při vši své stručnosti nám tento materiál dává možnost formulovat některé obecnější teoretické i historické závěry, které budou příště spolu s pohledem na film jako pramen historického poznání obsahem naší poslední, shrnující stati.

<sup>22)</sup> Srov. Eduard Maur, Chodová. *Historie a historická tradice*, Praha 1984.

<sup>23)</sup> Jakub Malý, *Naše znovuzrození, Přehled národního života českého za posledního půlstoletí*, I., Praha 1980. Citáty převzaty ze *Všobecných úvah*, str. 1–14.