Husitská trilogie a její dobový ohlas

Petr Čornej

Zdaleka ne vždy platí pravidlo, že se memoáry přímých účastníků či svědků pozoruhodných událostí vyznačují subjektivitou pohledu, vypjatou stylizací a zkreslením dějinné reality. Vzpomínky Otakara Vávry však na řadě míst dokládají oprávněnost této poučky. V postmoderním věku, který apriorně zpochybnil absolutní pravdy a zrelativizoval možnost objektivního poznání minulosti, se jistě může zdát poněkud zpozdilé, ne-li přímo neslušné, vytýkat pamětníkovi prezentaci osobních názorů a obhajobu vlastních postojů i úctyhodné životní tvorby. Porozumivý a benevolentní přístup, vyvěrající z duchovního klimatu nynější doby, se ale zákonitě střetává s přirozenou lidskou snahou zjistit, „jak to vlastně bylo". Toto úsilí se zpravidla stupňuje, narazíme-li na zjevné rozpory a protimluvy ve výpovědích pramenů. V případě slavné husitské trilogie hovoří jinak filmové dílo, které režisér z ideově zřetelných pozic bránil v prvních bilančních ohlédnutích,[1] a zcela odlišně poslední Vávrova vzpomínková kniha.[2] A to zatím ponecháváme stranou chór hlasů, jenž se z původního chvalozpěvu pozvolna měnil v jednoznačný a jednostranný kritický odsudek. Nalézt rovnováhu mezi historickým přístupem, důsledně vycházejícím z rámce doby, v níž umělec působil, a kritickým nadhledem badatele, který už zná výsledek a cítí se oprávněn vynášet hodnotící soudy, patří k nejobtížnějším úkolům spjatým s výzkumem minulosti. Nezbývá než se o to pokusit při řešení dílčí, leč nesporně zajímavé otázky.

Léta padesátá: Úskalí historického velkofilmu

Na stránkách svých pamětí, vydaných v roce 1996, Otakar Vávra uvedl, že v touze vymanit se z „infarktového ovzduší" Barrandova hledal na počátku padesátých let „únikový námět" a vrátil se „tedy do historie, k Miloši Kratochvílovi, který zatím napsal druhý román o Janu Husovi."[3] Nevěřme mu doslova. Režisér má zřejmě na mysli období po lednu 1949, kdy kontrolu nad filmovou produkcí i politickou a ideologickou čistotou československé kinematografie začala vykonávat Filmová rada jako vrcholný dramaturgický a fakticky též cenzurní orgán, v němž zasedali mimo jiné pracovníci bezpečnostních složek, a kdy byly zřízeny tvůrčí kolektivy, vedené mladými komunistickými publicisty (Jiří Hájek, Jan Kloboučník, Miroslav Galuška, jeden z tvůrčích kolektivů, zřízený už v listpadu 1948, vedl ovšem i Vávra).[4] Někteří exponenti stranického aparátu, řízeného Rudolfem Slánským, komunistu Vávru právem podezírali, že je pokládá za diletanty a že si nepřeje „vměšování politiků" do umělecké tvorby.[5] Přesto i v zhoršené situaci Vávra dokončil úspěšný film *Němá barikáda* (premiéra se

konala 6. května 1949), za který obdržel státní cenu, a scenáristicky se podílel na rozpracovaných snímcích *Hostinec „U kamenného stolu"* (poprvé promítán 23. září 1949) a *Revoluční rok 1848* (poprvé uveden 23. prosince 1949). Poté ale nastala v jeho filmografii nezvykle dlouhá, téměř tři léta trvající přestávka, během níž získalo husitské téma zřetelnější obrysy.[6]

Nápad samotný krystalizoval od roku 1947 ve spolupráci se spisovatelem a scenáristou Milošem Václavem Kratochvílem, dokončujícím na sklonku první poloviny 20. věku román *Pochodeň*.[7] V něm autor konfrontoval renesanční životní styl církevních prelátů, zasedajících na kostnickém koncilu, s Husovým voláním po apoštolské chudobě. Konflikt dvou odlišných světů připadal Vávrovi objevný i dramaticky nosný. Filmová povídka obou tvůrců však roku 1949 neobstála ve schvalovacím řízení. Jana Husa prý prezentovala netradičně a především, v rozporu s dobovými požadavky, „nevlastenecky" a málo revolučně.[8]

Oba muži přesto nerezignovali, neboť husitská tematika byla po únoru 1948 politicky preferována, a tudíž se jevila jako atraktivní i lukrativní zároveň. Navíc představovala nespornou uměleckou výzvu. Zobrazení husitské epochy totiž náleželo k nenaplněným snům české kinematografie, která divácky úspěšný barevný snímek režiséra Vladimíra Borského *Jan Roháč z Dubé* (premiéra 28. března 1947) pociťovala jako malou splátku na velký dluh.[9] Vávra s Kratochvílem původně počítali s natočením dvou „husitských" filmů. První, vycházející z Kratochvílova románu *Mistr Jan*, měl zachytit poslední roky Husova života, druhý pak hodlal převést do filmové podoby rozměrnou prózu *Proti všem*, čímž vycházel vstříc tzv. jiráskovské akci, zahájené na podzim 1948 z iniciativy Zdeňka Nejedlého a zaštítěné Klementem Gottwaldem.

Tento ambiciózní plán musel ovšem respektovat direktivy, obsažené v usnesení předsednictva Komunistické strany Československa o filmu. Inkriminovaný dokument, přijatý v dubnu 1950, sděloval kostrbatým jazykem stranické byrokracie, že „historický film musí mluvit k dnešnímu divákovi blízkou a srozumitelnou řečí ..." o myšlenkách, „ ... za něž bojoval náš lid v minulosti a které uskutečňuje dnes a které jej i do budoucna posilují. V historických filmech mají být zobrazeny jednak revoluční pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí, a jednak má být zobrazen boj dělnické třídy proti kapitalismu ..." Připočteme-li k tomu postulát, aby se film podílel při „převýchově a ideologickém ovlivnění středních vrstev",[10] bylo každému zřejmé, že zfilmování husitské látky nebude žádným „únikem do historie", nýbrž výsostně politickou záležitostí, již si režim pohlídá a kterou svěří pouze spolehlivým soudruhům. Bylo proto zcela nemyslitelné, aby filmaři pojali Husa a husity jinak než jako organické předchůdce komunistického úsilí o revoluční proměnu světa a o vybudování sociálně spravedlivé společnosti. [11]

Vhodná chvíle k uskutečňování velkorysého projektu nastala po 10. září 1951. Tehdy komunistický šéfideolog Václav Kopecký provedl zásadní změny ve složení ústředních filmových orgánů, které museli opustit mladí přívrženci Rudolfa Slánského a Gustava Bareše.[12] Mocenský souboj dvou rivalizujících skupin uvnitř vedení KSČ, nikoliv prostý sovětských zásahů i antisemitského zabarvení, vedl vzápětí k zatčení a posléze likvidaci Slánského, Vávrovi však přinesl návrat na barrandovské výsluní ve funkci vedoucího výroby i možnost zbavit se osob, které filmu nerozuměly. „Ti propuštění scenáristé se rozběhli do redakcí časopisů a já měl hned o sto nepřátel víc...," vzpomíná Vávra.[13] Udržme jeho slova v paměti. Svou vděčnost za opětovný vzestup projevil uznávaný režisér už v roce 1952, kdy na základě románové předlohy Václava Řezáče vytvořil budovatelský film *Nástup* (premiéra 1. května 1953). Komunistickým funkcionářům tak dal dostatečně najevo, že se ztotožňuje s poúnorovými ideovými i estetickými směrnicemi.[14]

Rovněž M. V. Kratochvíl jako hlavní scenárista husitských filmů musel získat důvěru stranických ideologů. Jejich pozornosti neuniklo, že vystudovaný historik vydal v roce 1937

dětem určenou publikaci *Památné bitvy našich dějin*, v níž oslavil legionáře, a že v protektorátních časech získal renomé jako autor psychologicky laděných próz, jejichž hrdiny učinil vojevůdce Rusworma a českého panovníka Václava IV. (*Osamělý rváč*, 1941(*Král oblé-ká halenu*, 1945).[15] To věru nebyla dobrá vizitka pro režim, který jako jediný tvůrčí směr připouštěl socialistický realismus a jenž psychologismus i feudály zatracoval jako překonanou, reakční a odsouzeníhodnou veteš.

Kratochvílovy poúnorové romány o Janu Husovi mohla komunistická publicistika chápat buď jako konjunkturální záležitost, nebo jako upřímnou autorovu snahu o nalezení správné cesty. Próza *Pochodeň*, prozrazující souvislost se staršími Kratochvílovými díly, nenalezla v jejích očích přílišné pochopení.[16] Naopak román *Mistr Jan*, poznamenaný křečovitým úsilím naplnit realistický kánon a převést marxistické teze o zrodu husitství do polohy krásné literatury, prohlásila za chvályhodný pokus obrátit pozornost k chudému městskému lidu, k němuž (prý) především promlouval betlémský kazatel, vytkla mu však přílišnou závislost na Jiráskovu dramatu *Jan Hus* i schematičnost a šedivost postav, včetně postavy titulní. Poučkami hýřil zejména mladý historik Josef Macek, tvůrce čerstvé marxistické (přesněji řečeno stalinistické) koncepce *husitského revolučního hnutí*. Svůj rozsáhlý referát o Kratochvílových prózách otiskl v závěru listopadu 1951 na stránkách *Tvorby*, listu ovládaného Slánského skupinou a považovaného za ultradogmatický komunistický časopis.[17] Stalo se tak přesně týden před Slánského pádem a necelé tři měsíce před zastavením *Tvorby*, jejíž konec dovršil uvnitř KSČ vítězství Kopeckého křídla, sice militantně stalinistického, avšak přece jen poněkud vnímavějšího vůči umělecké sféře.[18]

Josefa Macka se tyto posuny netkly. Záhy jej čekala státní cena za knížku *Husitské revoluční hnutí* a místo ředitele nově zřízeného Historického ústavu ČSAV. To vše jej pasovalo do role oficiálního vykladače husitství a zároveň předurčovalo do úlohy odborného, politického a ideologického poradce dvojice Vávra – Kratochvíl. Projekt „husitských" filmů doznal zatím zásadní proměny. Místo dvou filmů měly vzniknout snímky tři, jejichž cílem bylo převést na plátno marxistické pojetí husitství a učinit je přístupným co nejširší divácké obci. První film, *Jan Hus*, opírající se v zásadě o oba Kratochvílovy romány a zachycující léta 1412–1415, zamýšlel odhalit „hmotné předpoklady, z kterých se rodily počátky husitského revolučního hnutí." Další díl, prozatímně nazvaný *Kdož jste boží bojovníci*, chtěl ukázal historii let 1419–1420, kdy se Husovy ideje změnily „již v hmotnou sílu", a zároveň zobrazit formování front uvnitř české společnosti,[19] tj. zradu šlechticů a bohatých měšťanů, kteří se ke kalichu hlásili jen ze zištných důvodů. Závěrečná část, *Proti všem*, přidržující se stejnojmenného Jiráskova románu, pak hodlala předvést první velká vítězství husitských idejí, jež se „staly majetkem mas"[20] a rozhodly o porážce zahraniční reakce. Krkolomná zdůvodnění, vycházející ze schematických marxistických pouček, byla jistě

Jan Hus *(1954). Utvrzování historického stereotypu ve filmu: scéna vystoupení Jana Husa na kostnickém koncilu je komponována podle slavného Brožíkova obrazu, namalovaného roku 1883 a umístěného v budově Staroměstské radnice.*

určena především schvalovacím orgánům, nicméně tvůrcům nezbývalo než je ve vlastní práci respektovat už proto, že se s nimi v dané chvíli ztotožňovali.

Všechny tři scénáře sepsali Kratochvíl s Vávrou, přičemž scénář pro druhou část nevznikal na základě literární předlohy, nýbrž *ad hoc* s přihlédnutím k dobovým pramenům a s vědomím, že do něho autoři musí zakomponovat „dosud obecně málo známou" postavu Jana Želivského.[21] Podmanivého novoměstského kazatele, jehož význam „poprvé správně osvětlil a vlastně objevil a přiblížil" Zdeněk Nejedlý,[22] pokládali mladí marxističtí historikové Josef Macek a František Graus za revolučního vůdce pražské chudiny,[23] vnímané jako protoplazma budoucího proletariátu. To byl důvod, proč Želivský nesměl ve filmu chybět a proč měl být jeho part srovnatelný s Žižkovým.[24] Rovnoměrný prostor, poskytnutý oběma protagonistům, ovlivnil zřejmě původní název filmu. Titul *Kdož jste boží bojovníci* však mohl vyvolávat nežádoucí náboženské konotace, takže schvalovací procedurou neprošel.[25] Dílo dodatečně (až v průběhu natáčení) obdrželo název *Jan Žižka*, což se zřejmě promítlo do jeho finální podoby, v níž jednooký hejtman zaujímá podstatně významnější místo než Želivský.

Provedené ústupky a korekce nadřízeným složkám nestačily. Kratochvíl kupříkladu několikrát sebemrskačsky přiznával, že jej „... skutečný život s počátečním datem r. 1945 poučil" a „... ukázal mu cestu od Rusworms a Václavů IV. k Husům, Žižkům, Želivským a k husitskému lidu."[26] Ještě dříve, než padlo rozhodnutí o natáčení husitské trilogie, musel konkrétně doložit, jak zvládl marxistické pojetí husitství a jak chápe roli významné osobnosti v dějinách, tedy „evergreen" stranických školení. Učinil tak ve třech životopisných studiích (*Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Jan Želivský*), které vznikly jako součást přípravných prací k trilogii a jež vydalo nakladatelství *Naše vojsko*.[27] Kdo se prokouše nudným, frázovitým a bezbarvým líčením, nedůstojným kultivovaného spisovatele, zjistí, že se autor opřel nejen o práce Grause, Macka a Nejedlého, ale i o díla Františka Palackého a F. M. Bartoše. V některých pasážích dokonce neváhal uplatnit své historické školení a nepochybný historický cit, s nímž například přesně postihl ústřední problém Husova slyšení na kostnickém koncilu. Autor v souladu s historickou realitu správně napsal, že vrcholný církevní synod poskytl českému kacíři „nevídaný ústupek ..."[28] V tomto bodu se Kratochvíl víceméně shoduje i s nejnovějšími závěry Jiřího Kejře, publikovanými na sklonku 20. století.[29] Zdánlivě nepatrný detail zároveň naznačuje, kolikrát asi museli autoři trilogie ustoupit ideologickým požadavkům a zamlčet či dezintrepretovat historická fakta, jež přinejmenším Kratochvíl bezpečně znal. Pokud ve scénářích i v jejich následné realizaci došlo k narušení správného chronologického sledu událostí (nejcitelněji v případě tzv. adamitské krize, jež ve filmu *Proti všem* předchází bitvě na Vítkově), či vynechání některých významných osobností (Jeroným Pražský), stalo se tak nejen z ideových důvodů (vítězný boj na Vítkově svedou sjednocení husité poté, co odstranili frakce ve vlastních řadách), ale i kvůli dramatické gradaci, přehlednosti a s ohledem na stanovenou metráž.[30]

Licitace o Žižkovi a Želivském i zveřejnění tří Kratochvílových biografických brožur naznačovaly, že kardinální problém zamýšlených velkofilmů spočívá v pojetí tří hlavních dějinných protagonistů, neboť fiktivní postavy, reprezentující (v souladu s požadavky socialistického realismu) lidové typy, bylo snadné přizpůsobit ideovému záměru. Hus a Žižka (méně již Želivský) však už po sto let žili v pracích historiků, beletristů a výtvarníků i v českém historickém povědomí v relativně ustálených, ne-li přímo stereotypních podobách.[31] Rozrušení této tradice necitlivým vnějším zásahem, tj. nezvyklou interpretací, se mohlo v konečném důsledku obrátit proti tvůrcům trilogie. Marxistický výklad ovšem bylo třeba na filmové plátno také dostat. Nastal tudíž pověstný tanec mezi vejci.

Jan Žižka *(1955). Rozhovor Jana Žižky s českým králem Václavem IV. se možná uskutečnil, možná nikoliv. V každém případě se autoři scénáře inspirovali historickou pověstí i skutečností, že Žižka působil před výbuchem revoluce na pražském královském dvoře jako člen ostrahy.*

Zdánlivě nejméně potíží bylo s postavou Jana Žižky, který od časů Aloise Jiráska zakotvil v českém historickém vědomí jako neohrožený i nepřemožený vojevůdce a uvážlivý, moudrý státník, téměř „otec národa". Všichni sice unisono tvrdili, že Jirásek převzal tento portrét od Palackého, ve skutečnosti však byl dílem konzervativně smýšlejícího historika V. V. Tomka.[32] Celou situaci navíc poněkud komplikoval Josef Macek, jenž v Žižkovi viděl představitele tzv. měšťansko-šlechtické opozice, nikoliv revoluční táborské chudiny.[33] Autoři filmu posléze úskalím protichůdných názorů bezpečně propluli, když před novými badatelskými výboji upřednostnili tradiční pohled, nepochybně i proto, že jiné pojetí stěžejní osobnosti českých dějin by publikum nepřijalo. Monumentální a sošný Žižka v podání Zdeňka Štěpánka působil na filmovém plátně vskutku úctyhodně a majestátně, leč málo dramaticky. Nebylo to pouze vinou latexové masky, klípce přes oko a paruky, které představiteli husitského vojevůdce dovolovaly využít obličejové mimiky jen v skromné míře, nýbrž především scénáře. Žižka je postavou, jež postrádá vývoj a až na jedinou výjimku (rozhodování se mezi věrností králi a lidu) i vnitřní konflikt. Jednodušší situace nastala v případě Jana Želivského. Františku Horákovi, který novoměstského tribuna ztělesnil, stačil žár v očích a lehce demagogický projev, aby vykouzlil postavu, spojující v sobě vlastnosti táborového řečníka a politického komisaře.

Nesnáze těžšího kalibru se vynořily při úvahách o uchopení postavy Husovy. Pro komunistické funkcionáře a marxistické historiky, kteří v betlémském kazateli spatřovali sociálního reformátora zažehnuvšího plamen revoluční vzpoury, bylo nemyslitelné, aby ve filmu ožil tradiční obraz „mučedníka, askety, pasivní oběti, náboženského trpitele či mystika."[34] I představitel této role, Zdeněk Štěpánek, snad inspirován diskusemi s oběma autory, ovšem v rozporu s dějinnou skutečností, prohlašoval, že pojetí Husa, jenž se „stále více přibližoval podobě Krista a probouzel v divákovi sentimentální pocity …, rozhodně nebylo správné."[35] Kratochvíl se proto pokusil „vrátit Husa na zem, učinit ho člověkem, aby mu zase mohl rozumět – živý člověk."[36] V praxi to znamenalo demonstrovat, jak betlémský kazatel „úzce souvisí s příslušným společenským celkem", tj. pražským a venkovským lidem, a jak se stává jeho vůdcem i „bojovníkem …"[37] Nový výklad Jana Husa jako předchůdce socialistických názorů skýtal ovšem důkaz libovolného nakládání s minulostí. Leč tato dílčí, ovšem programová zkreslení nebyla, jak ještě uvidíme, pro stranické činovníky dostatečná.

Ani tvůrci husitské trilogie nemohli pominout Husovu kněžskou funkci. Kompenzovali ji však jiným, rafinovanějším způsobem. Sledujeme-li všechny tři filmy pozorně, zjistíme, že ostatní kněží, ať již katoličtí či husitští (paradoxně včetně Želivského) působí jako pokrytečtí svatoušci, úlisní a falešní demagogové či fanatici, zneužívající křesťanskou víru. V tomto smyslu byly „husitské" filmy vítaným příspěvkem k soudobé ateistické kampani, uzavřené v české kinematografii Jasného snímkem *Procesí k Panence* (premiéra v květnu 1961). V po-

Zvýšená pozornost věnovaná osobě radikálního kazatele Jana Želivského je patrná především v druhém díle trilogie (Jan Žižka). *Na snímku kráčí husitský tribun v čele ozbrojeného zástupu k Novoměstské radnici. Dramatická scéna první pražské defenestrace se blíží. Přítomnost Jana Žižky v popředí davu odpovídá svědectvím* Husitské kroniky *Vavřince z Březové a kroniky katolického vojáka Bartoška z Drahonic.*

rovnání s plamennými zraky kališnického i katolického kléru vyhlíží táborští hejtmani (Žižka, Mikuláš z Husi, Ctibor z Hvozdna, zeman z Hroznějovic), přes veškerou revoluční zarputilost, vojácky střízlivě až racionálně.

Celkové schéma trilogie prozrazuje zjevnou snahu o dobovou marxistickou interpretaci počátků husitství a jeho prvního revolučního roku. Příčiny husitského hnutí, podávaného jako jev sociální, shledává film v nelítostném vykořisťování městské a venkovské chudiny, navozené hned úvodními záběry filmu *Jan Hus* (smrt dělníka, na kterou čekají desítky zájemců o práci, farář Peklo bere bezmocnému stařečkovi jehňátko, jeho jediný majetek, tesař Jíra přijde o sekeru, svůj výrobní nástroj, bez něhož mu hrozí smrt hladem).[38] Všechny tyto motivy obsahuje již Kratochvílův román *Mistr Jan* a spisovatel některých z nich využil i v životopisné brožuře o Husovi a v učebnicích pro základní školy.[39] V podstatě však vycházejí z leninských a stalinských tezí o vzniku revoluční situace jako důsledku nesnesitelného vykořisťování a do počátku 15. věku ahistoricky promítají zkušenosti z velkých hospodářských krizí 19. a 20. století, ačkoliv povaha pozdně středověké krize, jak dnes víme, byla poněkud odlišná. Neméně otřesné jako úvodní záběry pak na publikum měla zapůsobit naturalisticky pojatá scéna popravy tří tovaryšů, jejíž emocionální ztvárnění nezapře inspiraci soudobými sovětskými a italskými filmy. Ve stejném duchu jsou pojaty i její obdoby (smyšlené pronásledování husitských poutníků rožmberskými zbrojnoši v létě 1419 a fiktivní okolnosti útoku na novoměstskou radnici) v *Janu Žižkovi*.[40] Závěrečné scény celé trilogie, husitský triumf na Vítkově s projasněným,

zamilovaným pohledem Marty-Jany a Ondřeje z Hvozdna, vyznívaly naopak jako oslava sjednoceného národa, jenž povstal „v jediném uvědomělém odhodlání k boji za sociální spravedlnost, za očistu církve a svobodu člověka".[41]

Tím se dostáváme k limitům, které tvůrci obdrželi a jež nesměli překročit. Kromě základního ideově politického zadání, přímo ovlivňujícího vztah formativní a informativní složky, museli respektovat metodu socialistického realismu, již bylo třeba sladit s historickou věrohodností. To byl úkol vpravdě nadlidský, který zákonitě poznamenal uměleckou stránku všech částí trilogie. Jednotlivé filmy sice byly komponovány jako autonomní díla, zároveň však tvořily propojený celek.[42] Pevnější vazba nicméně existuje pouze mezi prvními dvěma díly, jimiž od počátku do konce prostupuje melodramatický příběh pražské služky Johanky, ztvárněné Marií Tomášovou. Závěrečný opus, *Proti všem*, zaujímá relativně samostatné postavení, vyplývající z uctivého přístupu k románové předloze Aloise Jiráska, prohlašovaného tehdy za nedostižný vzor realistického tvůrce. Na oprávněnosti tak nabývá otázka, zda původní dichotomie, založená na filmovém přepisu románů *Mistr Jan* (částečně *Pochodeň*) a *Proti všem*, nebyla přece jen schůdnější.

Samotná metoda socialistického realismu, přejímaná ze sovětské estetiky, předpokládala, že se divák od prvního okamžiku bude orientovat v ději, že ihned rozpozná prostředí a dobu, v nichž se příběh odehrává a že nebude mít pochyby o věku hrdinů, ani o jejich společenském a třídním zařazení.[43] Historický film se jistě bez těchto základních souřadnic neobejde, nemusí však nutně vyznít jako ilustrace, kterou publikum bezmyšlenkovitě přijímá, protože klady i zápory jsou zřetelně rozloženy. Podřízení kompozice hlavní ideji díla,[44] tj. marxistickému zobrazení husitské epochy, nutně oslabilo dramatickou složku, a tím i umělecký účinek trilogie. Zřetel k didaktické, výchovné funkci je patrný už od expozice snímku *Jan Hus*, avšak příběh tragické lásky Johanky a Martina tuto tendenci poněkud překryl. Od popravy tří mládenců se nosná dramatická linie nezadržitelně rozpadá. Film o Husovi se od této scény mění v sérii volně řazených obrazů, takže se stává, řečeno s Otakarem Vávrou, jakýmsi hraným historickým dokumentem.[45] Tato metoda pak zcela dominuje v *Janu Žižkovi* a autoři ji uplatnili i v díle *Proti všem*.

Bylo by ovšem pošetilé svádět ji výhradně na dobové politické tlaky. Stejný princip zvolil Vávra ve spolupráci s Miloslavem Fáberou také ve svých pozdějších historických filmech, především v trilogii *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1975) a *Osvobození Prahy* (1977), rovněž propojených fiktivním příběhem, tentokrát příslušníků prosté české rodiny,[46] i v pozdních snímcích vzešlých ze součinnosti s Kratochvílem (*Putování Jana Amose*, 1983(*Evropa tančila valčík*, 1989). Zárodečnou formu této metody lze přitom shledat už v Kratochvílově románu *Král obléká halenu*. Obdobný přístup šlo snadno využít jak v historickém filmu suplujícím „průvodce" dějinami, tak v historických prózách, které se v Kratochvílově pojetí postupně měnily v koláže fiktivních příběhů a citací či parafrází autentických pramenů. Na filmovém plátně i v knihách působila tato metoda jako „macha", na níž si tvůrci zvykli, již nedokázali (a snad ani nechtěli) inovovat a jejímž výsledkem byla stále nezáživnější ilustrativnost.

V roce 1953 se Vávra s Kratochvílem dočkali. Scénáře byly několikerém přepracování schváleny,[47] aniž se na literárních podkladech (romány *Mistr Jan*, *Pochodeň*, resp. *Proti všem*) něco zásadního změnilo, a trilogie se ocitla ve výrobním plánu. To znamenalo uvolnění patřičných financí bezprostředně po měnové reformě, uskutečněné 30. května. V březnu skonali Stalin a Gottwald, leč politická obleva nenastala a v platnosti pochopitelně zůstával i oficiální marxistický výklad husitství. Po dlouhých a pečlivých přípravách se s natáčením filmu *Jan Hus* začalo na podzim 1953. První klapka cvakla před ateliérovou scénou, v níž betlémský kazatel ve svém příbytku rozmlouvá se studenty pražské univerzity.[48]

Práce na prvním barevném historickém velkofilmu československé kinematografie provázela, i vzhledem k jeho aktuálnosti a politickovýchovnému poslání, zvýšená pozornost filmového i denního tisku, který přinášel dílu patřičnou reklamu. Natáčení prvních záběrů proběhlo slavnostně. V doprovodu ředitele Československého státního filmu Oldřicha Machačka mu asistovali členové filmové sovětské delegace, vedené náměstkem ministra kultury Ukrajinské SSR Ivanem Iljičem Mazepou.[48] Později se stalo zvykem pořádat návštěvy novinářů, kteří veřejnost informovali o postupu prací. A tak se čtenáři mohli dozvědět, jak v barrandovských ateliérech vyrůstají Betlémská kaple (paradoxně souběžně s nově budovanou Betlémskou kaplí na Starém Městě pražském) a Týnský chrám, jak se na pláni za studiem staví gotická podoba Staroměstského náměstí, že v ateliéru číslo 5 natočil režisér Vávra scénu Husova slyšení na kostnickém koncilu, zatímco v ateliéru číslo 6 povstalo malé náměstíčko v Ungeltu, kde farář Peklo dryáčnicky vykřikuje ceny odpustků.[50] Zájmu se těšilo i natáčení v exteriérech. Pro Husovo kázání na Kozím hrádku si režisér zvolil Mrač u Benešova, odjezd betlémského kazatele z Čech snímal kameraman Václav Hanuš v Branišovicích u Milevska a scéna Husova příchodu do Bavor se realizovala v pošumavském Lštění. Jako poslední byly natočeny scény v královské síni, vystavěné v hostivařských ateliérech.[51] Rok trvající práce (přesněji řečeno 62 natáčecích dnů v ateliérech a 31 dnů v exteriérech)[52] poněkud zpomalila okolnost, že z úsporných důvodů byly v kulisách i v plenéru souběžně pořizovány záběry pro film *Jan Žižka* (resp. *Kdož jste boží bojovníci*).[53]

Schvalovací řízení se konalo v Kolovratském paláci na Malé Straně za přítomnosti člena předsednictva Ústředního výboru KSČ Václava Kopeckého, dalších aparátníků a stranických ideologů i historiků. Podle Vávrova svědectví se po promítání rozhostilo ticho předjímající bouři výtek. Nejzávažnější prý zazněla z Kopeckého úst: „Ježíšmarjá, lidi, co jste to provedli! Vždyť ten Hus tam vypadá jako kněz!"[54] Nebyl to pouze projev historického diletantismu a politické zaslepenosti, nýbrž Kopecký, aniž si to uvědomil, jen artikuloval dávné, ještě prvorepublikánské rozpaky,[55] s nimiž se komunisté stavěli k Husově osobnosti. Dají se shrnout v otázku, zda může být pokrokovým dějinným zjevem katolický „flanďák". Ideologicky nepřípustná se zdála zvláště poslední Husova slova na hranici, zaznamenaná očitým svědkem Petrem z Mladoňovic: „V té pak pravdě evangelia, kterou jsem psal, učil a kázal ze slov a výkladů svatých doktorů, dnes vesele chci umříti."[56] Kopeckého postoj popudil Otakara Vávru i Josefa Macka, jenž byl sice nadšený komunista, ale také historik.[57] Nezbývalo jim však nic jiného než se podvolit, neboť konečná částka za realizaci filmu se vyšplhala k číslu 13,1 milionu Kčs.[58] Uložení díla do trezoru si nemohl nikdo dovolit. A tak se poslední věty kostnického mučedníka v rozporu s dějinnou realitou změnily. Štěpánkův Hus ve filmu umírá nikoliv za boží pravdu, nýbrž proto, že chtěl pro lid „spravedlivý řád." Byl to výmluvný důkaz, jak se totalitní komunistická moc ve snaze kontrolovat dějiny, nezastaví ani před jejich přímou falzifikací. Vávra s Mackem se sice oprávněně rozčilovali, sotva si však přiznávali, že cenzurní zásah byl pouze organickým vyústěním snah

Tuto rekonstrukci historické reality byl schopen komunistický režim přijmout: Hus kráčí k hranici s čepicí, na které se skví nápis „Ejhle kacíř".

Doklad Vávrova realismu:pokus o věrnou evokaci bitvy u Sudoměře. Týž rybník, stejné roční období, stejné počasí.

přiblížit husitství co nejvíce „žhavé současnosti" v duchu hesla o komunistech jako dědicích pokrokových tradic českého lidu. Veřejnost se dočkala premiéry filmu *Jan Hus* v pátek 29. dubna 1955, krátce před oslavami Svátku práce a u příležitosti desátého výročí osvobození Československa.[59]

Práce na dalších dílech trilogie se však setkala s potížemi poté, co v roce 1954 vyměnil Oldřicha Macháčka ve funkci ústředního ředitele Čs. státního filmu spisovatel Jiří Marek. Podle Vávrova svědectví nový ředitel husitským velkofilmům „nepřál".[60] Přesto mohl režisér na jaře 1955 přistoupit k natáčení velkolepě pojaté bitvy u Sudoměře, uzavírající snímek *Jan Žižka*. Preciznost a realistická metoda velely, aby rekonstrukce bojových událostí proběhly na autentickém místě, mezi rybníky Markovcem a Škaredým, který byl na přání filmařů vypuštěn, takže situace odpovídala poměrům dne 25. března 1420. Tím se však Vávrův perfekcionismus nevyčerpal. Bitevní scéna byla natáčena 7. dubna 1955, což bylo v souladu s denním datem juliánského kalendáře užívaného v Čechách do roku 1584. Nad historickou věrohodností dbal jako odborný poradce podplukovník jezdectva Eduard Wagner, tehdy pracovník Vojenského historického muzea, koně a patřičný kompars v počtu několika set lidí dodaly armáda a organizace Svazarmu (Svazu pro spolupráci s armádou) z Prahy, Karlových Varů, Hradce Králové, Českých Budějovic a Liberce.[61] Scenárista Kratochvíl stačil v přestávkách mezi natáčením vychválit armádním novinářům „soudruhy vojáky /.../ i za to, že chtěli podrobně a přesně znát celý děj filmu, četli scénář, hovořili o něm a vyptávali se i na film o Husovi."[62]

O pravdivosti spisovatelových slov lze sice pochybovat, smysl však nepostrádala. Vyzdvižení spolupráce s armádou, zdůrazňující po roce 1948 návaznost na husitskou tradici ve více než okázalé míře, bylo součástí taktiky, která měla získat vlivné kruhy pro dokončení trilogie, na niž náhle chyběly peníze. Za několik dní ve stejném duchu hovořil i Vávra, když v hubertusu, zeleném klobouku a holínkách dokončoval v Chyškách u Milevska poslední velké exteriérové scény do *Jana Žižky*. Bylo to putování husitských zástupů „na hory", kde roli komparsu plnilo asi 1200 lidí z okolí i studenti táborských škol.[63] Redaktorům časopisu *Československý voják* si režisér trpce postěžoval, že není v jeho moci „rozhodnout, zda budeme točit ještě třetí díl. Ve vedení státního filmu se vyskytly námitky, mluvící o přílišné nákladnosti ..." Zároveň ale neopomněl kout železo, dokud bylo žhavé: „Kdybychom se měli vracet ke třetímu dílu snad až po několika letech, přišlo by vše daleko dráž ... A jak je téma *Proti všem* aktuální, současné, to posuďte jako vojáci sami." Ostatně: „Soudruh ministr národní obrany nám vyšel jako vždy vstříc ... Kompars vojáků, kteří s námi pracují, je lepší než kompars najatý. Je to skutečný uvědomělý a ukázněný kolektiv ..."[64] Odvolání se na ministra Alexeje Čepičku podpořil režisér ve stejném čísle zveřejněním ukázky ze scénáře filmu *Proti všem*. Každý z čtenářů si tak mohl představit, jak grandiózně bude na plátně působit bitva na Vítkově.[65]

Vávra uspěl i tentokrát, také zásluhou intervence Jiřího Hendrycha, tehdy člena sekretariátu Ústředního výboru KSČ.[66] V září 1955 skončilo filmování v ateliérech a na podzim se

uskutečnily poslední záběry *Jana Žižky* v exteriérových stavbách na Barrandově.[67] Realizace závěrečné části se sice proti původnímu plánu o rok protáhla (celé dílo mělo být dokončeno do sklonku roku 1955),[68] takže běžní diváci shlédli *Proti všem* až na počátku října 1957, nicméně Vávra s Kratochvílem dosáhli svého cíle. Obohatili českou (resp. československou) kinematografii o barevné historické velkofilmy, které zachytily husitskou epochu v jejích počátcích i vrcholném vzepětí. Dávný sen českých filmařů byl naplněn a spolu s ním i jeden z úkolů, jež předsednictvo Ústředního výboru KSČ v dubnu 1950 zadalo znárodněné kinematografii.[69] Celková bilance je impozantní. Trilogie, trvající celkem 347 minut, si v součtu vyžádala 344 natáčecích dnů a výrobní náklady dosáhly 33,05 milionů Kčs. Tato suma představovalo více než pětinu finančních prostředků vydaných v letech 1954, 1955 a 1957 na celovečerní hrané snímky.[70] Do konce roku 1987 navštívilo tři filmy o Husovi a husitech 6 446 393 diváků a další miliony je viděly v televizi.[71]

Bez nadsázky se dá říci, že Vávra a Kratochvíl rozvinuli a obohatili husitský mýtus v podobě, která se v českém prostředí utvářela přibližně od poloviny 19. století. Jejich proklamovaná realistická metoda se nicméně ukázala jako dvojsečná. Na jedné straně zásluhou spolupráce s odborníky (vynikající znalec gotické architektury Václav Mencl, vojenští historikové Jan Durdík a Eduard Wagner, citlivý hudební skladatel Jiří Srnka, kostýmy navrhl Jiří Trnka) dokázali evokovat reálie 15. věku, na straně druhé však zřetel k tradiční interpretaci husitství, modifikovaný silným vkladem schematického marxismu a dobovou politickou objednávkou, paradoxně vyzdvihující i starší pojetí Jiráskovo, zrodil dílo, které nepostihlo dramatické období v jeho skutečných dimenzích a vnitřní pravdivosti. Trilogie divákům předestřela jakousi velkolepější obdobu poučných historických obrazů, jimž sice nechybí smysl pro vnějškovou přesnost, ale jejichž protagonisté namnoze myslí a hovoří jako postavy černobíle pojatého realistického dramatu, sepsaného ve 20. století vyznavači radikálního socialismu. Politickovýchovné hledisko však sotva bylo pro Otakara Vávru prvořadé. Jako režisér předvedl, že umí natočit barevný historický velkofilm, že zvládne na úrovni technickou stránku věci, že (poučen Čiaureliho *Pádem Berlína* i filmy Cecila B. De Millea) dokonale zalidní scénu a s několika stovkami komparsistů, případně skupinou kaskadérů, vytvoří přesvědčivou iluzi velké bitevní vřavy či mnohatisícových shromáždění. Komunistický režim, adorující husity jako sociální revolucionáře, mu k tomu poskytl příležitost, jíž Vávra, celoživotně posedlý natáčením i touhou prosadit sám sebe i český film na světovou úroveň, inicioval a které se sám chopil. To je možná přesné a přijatelné vysvětlení, nikoliv ale přijatelná omluva.

Proměnlivé zrcadlo kritiky

Na přelomu dubna a května 1955 se filmoví recenzenti rozplývali chválou na adresu snímku *Jan Hus*. „Jděte se podívat na film o Janu Husovi! Kdo ho pozorně sledoval, nemohl nepoznat, jak časová, podnětná, povznášející je pravda pokrokových tradic, vyjádřených v tomto vynikajícím díle …", přibližujícím mimo jiné bědný život, který „nachystalo lidu nabobtnalé feudální panstvo, ať už mečem, nebo křížem či důtkami."[72] Již tehdy patetický a bombastický styl nezapřel svého autora – Zdeňka Mahlera. V *Literárních novinách* se zase Karel Dvořák pustil do filmových kritiků, kteří prý film přivítali s „odborníckým chladem", zatímco „zejména na venkově jej diváci odměňují potleskem", neboť vědí, že „pravda je na naší straně."[73] Dvořákovy výtky byly spíše rétorickou figurou, což snadno dokládá listování tehdejšími deníky a časopisy. Vladimír Bor například neváhal tvrdit, že Mistr Jan bojoval „za pravdu života proti smrti, za pravdu rozumu proti temnu, za pravdu prostých proti vrchnosti světské i církevní."[74] Třiadvacetiletý Jaroslav Boček se pak přímo zalykal nad dílem,

které „má všechny předpoklady k tomu, abychom je ctili a milovali …," jehož „mravní smysl vyjadřuje nejjasnější revoluční tradice českého lidu" a zároveň naznačuje, jak je se „sociálním revolucionářem" Husem, „pro něhož byla ne víra, nýbrž rozum a poznání kritériem dobra a zla," spjato „jméno Havlíčkovo a Fučíkovo …"[75] Jiří Hrbas vyzdvihl didaktickou roli filmu, který „ještě více než divadlo a literatura …" může „velmi plasticky ukázat husitskou dobu ve všech souvislostech, zejména hospodářsko-politických…"[76]

Zvláště se recenzenti, strženi úvodní scénou, zastavovali u života prostého pražského lidu. Vidíme "zbídačelost chudiny, marně se domáhající práce na stavbě chrámu," upozorňoval Vladimír Bor na stránkách odborářského deníku, i když autorovi místy vadila zjevná snaha o aktualizaci a poučenost, především v epizodě „se zabavením sekery mladému tesaři."[77] A Jaroslav Opavský mu v *Rudém právu* přitakával, zdůrazňuje „přetěžkou, nesnesitelnou bídu pražské chudiny, a tím i kořeny blížící se husitské revoluce." Dílo tak dalo „ostře pocítit pod náboženskou formou sporů třídní, společenský konflikt vykořisťovaných s vykořisťovateli." Nemohla přitom pochopitelně chybět ani poznámka, jak se tento zápas obrací proti nenáviděné moci bohaté církve, jejíž svět je podán „ve vší své bezohledné surovosti i podlé rafinovanosti."[78]

K umělecké stránce díla nevznesla kritika, až na drobné připomínky, zásadnější námitky. Od konstatování, že představuje „široký a plastický obraz",[79] jenž „k nám mluví řečí přesvědčivou",[80] dospěla až k názoru, že se „naše kinematografie po letech úsilí a tápání dobrala výsledku, který snese měřítko opravdu světové …"[81] Recenzenti nadšeně komentovali masové scény a shodně ocenili vynikající herecké výkony, včetně mladé Marie Tomášové, především ale pěli ódy na Zdeňka Štěpánka, jenž v titulní roli dokázal, že „jeho umění zatím u nás nemá obdoby …"[82] *Svobodné slovo* dokonce uvedlo, že kdykoliv „se vysloví jméno Husovo, budou mít návštěvníci filmu před očima Husa Štěpánkova, s pronikavým a přece vlídným pohledem očí, ušlechtilým gestem a pevným hlasem."[83]

Pouze jeden jediný hlas vnesl do dobového nadšení disharmonický tón. Málokdo však o něm věděl a málokdo jej registroval. Nebylo divu. Tehdy ještě mladý evangelický historik a teolog Amedeo Molnár uveřejnil na předposlední a poslední straně obálky červnového čísla *Křesťanské revue* nejen zamyšlení nad filmem, který „zůstal vcelku věren realistické linii, respektující dobové pozadí Husova působení", nýbrž především nad pojetím betlémského kazatele. V této souvislosti si dovolil zvýraznit význam „mistrova kázání" pro „chudinu", již Hus poskytl jak „nečekanou úlevu mravní", tak „program služby osvobozující Pravdě." Už tato formulace byla polemikou se zobrazením Husa jako sociálního revolucionáře, který se toliko v důsledku objektivních historických okolností vyjadřoval náboženským jazykem. Molnár postřehl, že se filmový hrdina na jednom místě „zčista jasna" odvolává k „Písmu svatému", což dávalo tušit, že jeho dialogu s lidem předcházel „zápasivý rozhovor s osvobozujícím slovem Božím."[84] Tím spíše pak musela vyvolat kritikův nesouhlas prezentace Husova zápasu v Kostnici, zcela rezignující na postižení psychického rozměru hrdiny, na jeho vnitřní pochybnosti i na jeho duševní svár. Štěpánkův Hus, říká Molnár, má před sebou „jen a jen úkol, povinnost …", herec mu propůjčil masku „utrpením a štvaním vysíleného, ale nezlomeného muže." Ve skutečnosti však Hus umíral „vesele, posilován příkladem a více než příkladem svého Mistra a Pána, své Pravdy … Ale kristovskou povahu Husova mučednictví nelze odbýt maskou. Vyžaduje odpovědného ponoru do motivů, které Husa přiměly bránit pravdy až do smrti."[85]

V pouhých několika větách tak Molnár nepřímo usvědčil tvůrce filmu z nehistorického a klamného uchopení Husovy postavy, z vědomého ignorování jeho hluboké křesťanské víry, z níž jeho aktivity vyrůstaly, a tudíž z úmyslné manipulace s dějinami. Své nejvlastnější

podstaty zbavený Hus byl ovšem Vávrovým a Kratochvílovým autorským záměrem, na čemž nic nezměnil ani uvedený cenzurní zásah, který na nejcitlivějším místě dovršil sérii očividných anachronismů. Při Molnárových stycích s vědeckými kruhy Československé akademie věd nelze vyloučit, že kritik o přetočení inkriminované scény i o dalších korekturách ve scénáři věděl a nebál se na dějinná zkreslení upozornit, jak mu velela úcta ke kostnickému mučedníkovi i povinnost k poznané a prameny doložené historické pravdě. Ať již tomu bylo jakkoliv, dokládá Molnárovo vystoupení, že období padesátých let nebylo zdaleka tak šedivé a názorově monolitní, jak vyhlíží z povrchního pohledu či ze záplavy fádních recenzí, velebících Vávrův snímek o Husovi.[86]

Filmové pojetí Jana Husa se nelíbilo ani katolické církvi. Zdeptaní a pronásledovaní čeští i slovenští katolíci se ovšem k dílu svobodně vyjádřit nemohli. Učinil tak ale Vatikán, který v roce 1955 vznesl úspěšný protest proti zařazení snímku do programu mezinárodního filmového festivalu v Benátkách.[87] Československá delegace odjížděla z města na lagunách s rozpaky. Vávrův velkofilm se promítal posléze na uzavřené projekci v budově československého vyslanectví v Římě[88] a představitelka hlavní ženské postavy Marie Tomášová vypadala ve svých modrotiskových šatech na festivalových akcích jako chudá příbuzná.[89] Náplastí na prožitá rozčarování bylo uvedení snímku na IX. Mezinárodním filmovém festivalu ve skotském Edinburghu. Ředitel kina *Cameo* MacRee uvedl dílo stylově oblečen do kostkované sukně a „s krátkou dýkou v podkolence." Převážně protestantské publikum, které jméno John Huss znalo, odměnilo film potleskem a porota čestným uznáním.[90]

Otakar Vávra později vyprávěl, že při promítání první části trilogie „viděl plakat Číňany",[91] ve světě se ale jeho film s mimořádným ohlasem nesetkal, i když se slušně prodával. V letech 1955–1960 putoval do Maďarska, Německé demokratické republiky, Polska, Rumunska, Sovětského svazu, Spojených států, Norska, Mongolska, Švýcarska, Nizozemí, Velké Británie, Albánie, Indie a na Island, později i na Kubu, do Mexika a Německé spolkové republiky, což se ukázalo jako velký úspěch v porovnání s dalšími dvěma díly.[92] Především *Proti všem* se ocitlo téměř výlučně v zemích třetího světa. Jak (a zda vůbec) promlouvalo k divákům v Egyptě, Súdánu, Iráku, Íránu, Jordánsku, Libanonu, Jordánsku a Sýrii, si můžeme jen obtížně představit, i když muslimskému publiku mohla porážka křižáků na Vítkově konvenovat.[93]

Premiéra filmu *Jan Žižka*, se za účasti 5000 diváků konala v rámci zahájení Pražského filmového festivalu dne 22. července 1956 na štvanickém Zimním stadionu v Praze.[94] Jak bezvýhradně uvítala kritika film *Jan Hus*, tak ostře se vypořádala s druhou částí trilogie. Jako bychom se, sotva se rok s rokem sešel, ocitli v jiné době a v jiném státě. Přitom autoři recenzí zůstávali, až na výjimky, stejní. Změněná politická a kulturní atmosféra po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu i relativně otevřená diskuse na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, jehož někteří účastníci v dubnu 1956 kriticky vystoupili proti dogmatické kulturní politice, napřímila i mnohé novináře a redaktory. Jakoby „labuť zamrzlá v ledu" (slavná Hrubínova, byť z Mallarméova sonetu převzatá metafora spoutané české poezie a vlastně celé kultury) náhle zamávala křídly a nadechla se k letu, z jehož výše se jí naskytly nové a odvážnější pohledy. Pronikavý závan svobodného vzduchu uvolnil zábrany, znejistil cenzuru, oslabil autocenzuru a posílil touhu publicistů po otevřenějším vyjadřování. V souvislosti s filmem *Jan Žižka* nebylo podstatné, že novinářské znalosti husitské epochy doby nadále klouzaly po povrchu, převratná byla jiná okolnost. Většina kritiků odvrhla apriorní ideologická měřítka a hodnotila snímek jako umělecké dílo. Základní tón jim v předstihu udal Antonín Jaroslav Liehm, který svůj posudek otiskl pouhý měsíc po Čepičově odvolání z ministerské funkce na stránkách *Československého vojáka*, časopisu ještě nedávno podpořivšího režiséra Vávru.

„Kde je chyba, kde je onen omyl, kde je příčina neúspěchu tak závažného díla," hřímal Liehm, „proč zůstáváme nevzrušeni, když se před našima očima rodí největší revoluční bouře středověku?" A vzápětí si sám odpověděl, že důvody tkví „nejen v díle Vávrově, nejen v autorské práci scenáristově, ale i v době, kdy dílo vznikalo, v době schematismu a polopatismu, v době chybných výkladů poslání uměleckého díla ... a tápání naší filmové estetiky ..."[95] Svým způsobem trefil hřebík na hlavičku. Největší problém husitské trilogie skutečně spočíval v rozdílnosti času jejího ideového zrodu a času jejího uvedení do kin. Autorský záměr, koncepce a scénáře všech tří částí vznikaly v období stalinismu a počítaly s jeho trváním. V případě *Jana Husa* se tento předpoklad ještě potvrdil. Avšak na posun, který přinesl rok 1956, už tvůrci nestačili reagovat, neboť natáčení *Jana Žižky* probíhalo od roku 1954 a film *Proti všem* byl v hrubé podobě dokončen právě v přelomovém a dramatickém roce. Oba snímky se tak míjely s náhle proměněnou optikou kritiků i části diváků. Přesto Liehmův odsudek nevyzněl kategoricky. Autoři podle jeho mínění splnili svůj cíl, který byl „osvětový", nikoliv umělecký, takže z filmu „vane chlad stránek školní učebnice ..."[96] Snaha o „historickou věrnost" však v historickém filmu nutně vede „ k teatrálnosti",[97] již kritik vyčítal Vávrovi už dříve.

Ještě mnohem nesmlouvavěji se s filmem vyrovnal spisovatel Bohuslav Březovský, který dokonce napsal recenze dvě, jednu do odborného časopisu *Film a doba*, druhou pak do proslulého měsíčníku *Květen*, jehož redakci vedl.[98] Zvláště první text neskrblí sžíravou ironií. „Všechno je tu v pořádku ...," píše Březovský, „... vztahy mezi jednotlivými společenskými vrstvami jsou kresleny právě tak, jak to odpovídá zjištěním současné historické vědy: feudální panstvo je proradné, husitští páni jdou s husitským lidovým hnutím, pokud jim to skýtá naději na zmnožení jejich panství, král Václav je slabošský, čeští i němečtí konšelé na Starém Městě zrádní, lid krásný a ušlechtilý a hrdinně bojuje za uskutečnění svého sociálního snu o království Božím na zemi."[99] Přesto je právě tento lid „neživý, nepravdivý a působivý v davových scénách nanejvýš režijním a někdy i výtvarně efektním aranžmá." Hlavní nedostatek díla však spatřoval „ve scénáři zřejmě dodatečně přepracovaném ..." Filmový Jan Žižka „to je chodící legenda, oživlá, byť dokonalá maska, bez vnitřního života, bez konfliktu a bez rozporů." Věrohodně oživit postavu nedokázalo „ani vynikající umění" Zdeňka Štěpánka. Zjevné slabiny popisného pojetí vedly pak autora recenze k obecnějšímu zamyšlení nad poúnorovým historickým filmem a historickou beletrií, „jejichž myšlenku lze prostě redukovat na to, že feudální či buržoasní panstvo – škrtni, co se nehodí – je zlé a lid je dobrý a statečný ... Ale není to trochu málo?"[100] Smyslem historického filmu přece nemůže být, aby ilustroval to, „co se dočte ve svém dějepise žák jedenáctiletky."[101]

Bohužel, průrazné a v mnoha ohledech přesné i pravdivé Liehmovy a Březovského postřehy nepramenily výhradně z hluboké potřeby vrátit kritice její smysl a znovuoživit skutečný dialog bez ohledu na stranické direktivy. U obou mužů byly výpady proti Vávrovým filmům zřejmě těsně spjaty i s osobními motivy. Bohuslav Březovský, mimo jiné autor divadelní hry o Janu Želivském (*Veliké město pražské*, 1950), pracoval v letech 1948 – 1951 v Čs. státním filmu, odkud musel odejít poté, co jej ovládli Kopeckého lidé, mezi nimi i Vávra. Liehm byl zase v roce 1949 propuštěn z ministerstva zahraničních věcí jakožto pozdržlý případ známého pamfletu na Nezvalovu sbírku *Veliký orloj*, za jejíhož tvůrce se postavil Václav Kopecký. Liehm s Březovským nebyli sami, kdo využili prvního většího politického tání k přechodu na reformní pozice a ke kritice dogmatismu, ačkoliv s ním byli původně spjati. Podobně si počínali ve snaze získat ztracený politický vliv i někteří bývalí Slánského a Barešovi exponenti (Miroslav Galuška, Jan Štern, Čestmír Císař, Radovan Richta, Jindřich Filipec). *Nihil novi sub sole*, zvláště v Čechách.

Probírka novinovými a časopiseckými kritikami dokládá, že i další autoři, až na nečetné výjimky (Jaroslava Pechanová v *Mladé frontě*, Jan Pilát v *Práci*, Jiří Hrbas v *Kině*),[102] zastávali v zásadě podobný názor na film *Jan Žižka* jako Březovský i Liehm a shodně hovořili o uměleckém „chladu" a „historické ilustraci", ač nikdo z nich nepopíral bravuru, s níž Vávra natočil bitvu u Sudoměře.[103] Také Antonín Malina v *Obraně lidu* psal o vybledlých scénách „bez hlubší gradace a vyhrocení" a postavy husitských bojovníků se mu jevily „trochu zidealizované a příliš demokratické v našem dnešním pojetí na rozdíl od historické skutečnosti."[104] Dokonce i sovětský tisk se na dálku ztotožnil s Liehmem, když některé masové scény označil za „poněkud teatralizované".[105]

Pokud se recenzenti a kritici utěšovali, že závěrečná část husitské trilogie vylepší celkový dojem, potom prožili trpké zklamání. *Dva kroky zpět*, hlásal více než měsíc před uvedením díla do běžné sítě titulek Liehmova článku v *Literárních novinách*. Naději českého filmu spatřoval autor stati ve Vojtěchovi Jasném, Alfrédu Radokovi, Jiřím Sequensovi, Milanu Vošmikovi a Miloši Makovcovi, zatímco Vávru nepřímo posouval do blízkosti „konvenční a pompézní tvorby" Cecila B. De Millea, neodpustiv si drsnou připomínku, že právě filmy s nejvyššími náklady, tj. veliká historická plátna a exkurze do říše fantastiky, patří ve většině kinematografií světa mezi to, „co nazýváme průměrem nebo podprůměrem."[106] Ostatní kritika se shodla, že *Proti všem* má „mnohem blíže k filmu populárně vědeckému než k filmu hranému ...",[107] konstatovala jeho „nadbytečnou délku",[108] metodu kladení jednotlivých obrazů „vedle sebe", a tudíž chybějící „kontinuitu dějů"[109] i stále průkaznější „informativní poslání" na úkor dramatické složky. Vinu za toto pojetí shledávala v chabém scenáristickém talentu M. V. Kratochvíla a ve Vávrově sklonu k eklektičnosti. Logickým výsledkem byl vznik snímku, který už není „uměním", nýbrž náleží spolu s *Janem Žižkou* mezi „naučná díla hraného žánru ..., vhodná pro mládež a pedagogy, takže tu alespoň zůstala „hodnota", jež snad „splatí vydané miliony".[110]

Ve srovnání s odezvou filmu *Jan Žižka*, při jehož posuzování vystavila většina kritiků na odiv své antischematické a antidogmatické názory, převážilo při hodnocení díla *Proti všem* hledisko estetické. Posun, k němuž v druhé polovině padesátých let došlo, byl v zájmu celé české filmové tvorby, jež konečně přestávala být hodnocena primárně z politických či komerčních pozic. Jako rozhodující měřítko se pozvolna prosazovala umělecká kvalita. Filmu *Proti všem* tak vůbec neprospělo, že se při promítání v Karlových Varech líbil „západoevropským a americkým filmařům", kteří „vidí umělecký vrchol historického žánru v pompézních a falešně monumentálních filmech ..."[111] To nebyl politický atak proti západní kinematografii, nýbrž programové odmítnutí popisnosti, ilustrativnosti a dramatické prázdnoty. Zrcadlo, jež Ivan Dvořák snímku *Proti všem* i oběma předcházejícím dílům nastavil, bylo nelítostné: „Historický patos Ejzenštejnův i shakespearovské filmařství Olivierovo zůstávají pro husitskou trilogii stále nedostižným vzorem."[112]

Přes odvážnost citovaných slov se však česká filmová kritika, publicistika a věda nedokázaly vymanit z pout vlastní doby a říci svůj názor naplno. Čas pro takovou odvahu ještě neuzrál. Většina kritiků se proto při formulování závažných výhrad zaštítila stále ještě nezpochybnitelnou autoritou Aloise Jiráska, na jehož práce se odvolávala, argumentujíc jejich uměleckými hodnotami.[113] Přitom Jiráskovým „husitským" románům, pomineme-li silný příběh Zdeny z Hvozdna v próze *Proti všem*, vyčítala už kritika na konci 19. století právě kronikářskou metodu, sklon k ilustrativnosti a deskripci.[114] Svá „husitská" dramata (*Jan Hus – Jan Žižka – Jan Roháč*) pak Jirásek přímo komponoval jako volný sled historických obrazů, opíraje se, někde až úzkostlivě, o mluvu pramenů.[115]

Nebudeme tedy daleko od pravdy, řekneme-li, že oponenti Vávrových a Kratochvílových filmů Jiráskovy texty pořádně neznali a díla nekriticky vynášeného klasika české historické beletrie jim sloužila jako ideově a politicky nenapadnutelná obezlička. I tento moment byl

charakteristický pro padesátá léta, v jejichž první pětiletce platilo, že soudruzi Stalin a Gottwald se nemohou nikdy mýlit, zatímco v druhé polovině se začala proti Stalinovi zdůrazňovat vyšší autorita Leninova. Kratochvíl a Vávra se naopak Jiráskovy metody na mnoha místech přidrželi, nejvěrněji právě ve filmu *Proti všem*, který je poměrně přesným přepisem stejnojmenného románu. Tento fakt nemohla kritika zamlčet.[116] V jednom bodě se však s tvůrci snímku i Jiráskem shodla, v odsouzení táborských pikartů a adamitů jako sektářů, jejichž činnost narušovala a diskreditovala husitský program.[117] Byl to zároveň důkaz, že pokus mladých marxistických historiků (a posléze i filosofa Roberta Kalivody) učinit z těchto skupin nejprogresivnější složku husitského hnutí[118] česká společnost, tradičně nedůvěřivá vůči extrémistům všeho druhu, nepřijala. Vávru tato záležitost sotva vzrušovala. Čekalo jej natáčení nového filmu, navýsost politického, tentokrát však dostatečně dramatického i psychologického. Jako předlohu si vybral Otčenáškův román *Občan Brych* (premiéra 20. února 1959).

Co zůstalo...

Bilance dobové odezvy Vávrovy husitské trilogie vyzývá k zamyšlení nad dvěma problémy, nad etikou kritikovy, resp. novinářovy práce a nad místem tří „husitských" velkofilmů v dějinách české kinematografie. Fakt, že snímek *Jan Hus* kritika až na jediný případ nadšeně uvítala, ačkoliv již toto dílo obsahovalo stejné či podobné vady jako dvě další části, názorně vypovídá o podléhání žurnalistů a filmových publicistů dobové atmosféře i vládnoucím konvencím. Nemyslíme tím pouze politické tlaky, cenzuru a autocenzuru, nýbrž celkové společenské klima, které brání vyslovit prostou pravdu, že král je nahý, a v němž téměř všichni na veřejnosti reagují, jak se očekává. Sotva se politické a kulturní ovzduší jen poněkud proměnilo, nasadila kritika odlišný tón, nicméně opět zpívala jedním hlasem. Fakt, že po premiéře *Jana Husa* na jaře 1955 selhala, si většina recenzentů nepřipouštěla. Z nelichotivé pozice vycouvala tvrzením o nižší umělecké kvalitě snímků *Jan Žižka* a *Proti všem*. Nedělejme si však iluze o dnešní situaci. Ačkoliv síla přímého politického ovlivňování poklesla, ohled k „duchu doby" a převládajícímu mínění mnohé publicisty i kritiky limituje. Kolik lidí například bez mrknutí oka zařadí do ankety o knihu roku dílo, jež vůbec nepřečetli?! Skutečně konzistentní osobnost se však pozná podle kontinuity svých postojů a odvahy, s níž dokáže vyslovit i menšinový a ne právě populární názor.

Vávra s Kratochvílem si nepochybně vybrali téma ve své době aktuální i výrazně politické a pojali je v intencích vládnoucího režimu ilustrativně, srozumitelně, výchovně a ideologicky vyhraněně. Komparace s historickými filmy a velkofilmy, které ve světě vznikly během padesátých letech, však ukazuje, že husitská trilogie odpovídá času svého zrodu a že ve svém žánru představuje více než slušný standard. Dokonale zvládnuté řemeslo, například snaha o přesnou rekonstrukci dějinných reálií, spojuje husitskou trilogii se slavným americkým dramatem *Bílá velryba*, stojícím ovšem z uměleckého hlediska nesporně výše, i s polským filmem *Křižáci*, natočeným roku 1960 (režie Aleksander Ford podle románu Henryka Sienkiewicze), který dodnes plní didaktickou a informativní funkci. Pasáž zobrazující bitvu u Grunwaldu se už léta promítá v muzeu přímo na bojišti.

Nynější mladší a mladé generace sledují husitskou trilogii nejspíš jako barevnou a barvitou kostýmní podívanou, v níž oceňují zvláště bitevní scény. Ideologické konotace se jim vybaví málokdy, vlastně ani nemohou, protože neznají kontext, v kterém „husitské" filmy vznikaly. Pečeť ideové struktury doby, v níž se zrodil, však nezapře žádný tvůrčí čin. Ani pohled do mnohdy ostrakizovaných, leč překvapivě mnohovrstevných padesátých let proto není nezajímavý. Neexistují totiž nudná témata, jsou jen nudní historikové.