

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obraz třicetileté války v československém a českém hraném a televizním filmu

The image of the Thirty Years' War in Czechoslovak and Czech cinema and television

Pavel Švec

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vít Vlnas, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Dějepis a Základy společenských věd se zaměřením na vzdělávání

Praha 2021

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Obraz třicetileté války v československém a českém hraném a televizním filmu* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 10.7. 2021

Pavel Švec

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji panu profesoru Vítu Vlnasovi za rady a vedení této práce a paní magistře Heleně Chalupové také děkuji za užitečné rady a konzultace.

ABSTRAKT

Práce *Obraz třicetileté války v československém a českém hraném a televizním filmu* se věnuje vybraným českým a československým filmovým snímkům, které se týkají třicetileté války, stylu zpodobnění historických událostí a společnosti tohoto období před rokem 1989 a po něm, stejně tak jako i dobovému ohlasu filmu a tomu, jak se liší nebo podobají historické zkušenosti. Práce vznikla na základě studia odborné literatury a zhlédnutí vybraných filmových pramenů. Cílem práce není pouhé estetické nebo věcné posouzení kvality filmového zobrazení doby, ale i sledování námětů filmů a hledání důvodu jejich výběru.

KLÍČOVÁ SLOVA

československá filmografie, česká filmografie, třicetiletá válka, 1618-1648

ABSTRACT

The aim of the task *The image of the Thirty Years' War in Czechoslovak and Czech cinema and television* is focused on certain films that are set between the years 1618 and 1648. The task is to present the style of processing of the historical reality shown in these films as well as to present the film impact on society before and after the year 1989. Another task is to show the meaning and reason of creating such films in certain time period. This paper is based on complementation method which combines various academic film studies, various news film reviews, historical context analysis of years 1618-1648 and film materials.

KEY WORDS

Czechoslovak filmography, Czech filmography, Thirty Years' War, 1618-1648

Obsah

Úvod.....	6
K metodologii.....	9
1 Vnímání tzv. doby pobělohorské v českém prostředí.....	11
2 Filmy před rokem 1989	15
2.1 Bláznova kronika (1964).....	17
2.2 Čest a sláva (1968).....	21
2.3 Putování Jana Amose (1983).....	25
2.4 Lékár umierajúceho času (1983).....	29
2.5 Psí kůže (1983).....	33
2.6 Komediant (1984).....	35
3 Filmy po listopadu 1989.....	38
3.1 Popel a hvězdy (1990).....	40
3.2 Černá Fortuna (1991).....	44
3.3 Mistr Kampanus (1993).....	46
3.4 Kurýr (1993).....	49
3.5 Posel (1995).....	51
3.6 Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře (2018).....	53
4 Závěr.....	57
5 Přílohy	59
5.1 Filmografie	59
6 Seznam pramenů a literatury	61
6.1 Filmové prameny.....	61
6.2 Archivní materiály.....	61
6.3 Vydané prameny a rozhovory	61
6.4 Monografie	62
6.4 Studie.....	63
6.6 Periodika.....	64
6.7 Internetové zdroje.....	64

Úvod

Dějiny prostupují napříč generacemi, je to jedno z témat, o kterém se dokáže bavit úplně každý člověk – a to bez ohledu na to, je-li renomovaným odborníkem nebo úplným laikem. Ale na rozdíl od ostatních věd si na ně každý dělá názor a má tendenci je hodnotit. Film je prostředkem, který nám umožňuje snad nejlépe rozšiřovat masové povědomí o věcech minulých. S nástupem digitálních technologií je jen otázkou několika málo minut (ne-li vteřin), než se divák k vyhledávanému obsahu dostane. Co ale on sám vidí, co prostřednictvím filmu formuje v konečném důsledku jeho povědomí o minulých věcech, jen pasivně zkonzumuje. Předchůdcem filmu ve své podstatě bylo divadlo, které v předávání příběhů předstihly až masově tištěné knihy. Zdálo by se logické tvrdit, že to právě kniha bude nejbarvitěji popisovat ty a ony události, poněvadž je to sám čtenář, který si příběh sám promítá v mysl. Dnes bychom ale od spousty lidí slyšeli, že na čtení prostě nemají čas. Proto film dnešnímu hektickému světu dominuje, poněvadž s ním plně koresponduje. Je divákovi „předpřipraven“ a zpravidla zabere zlomek času na zpracování než čtení knihy. V současné době je jen reenactment, zrekonstruování např. historické bitvy, schopný podobně sdělného způsobu jako film – nedoléhá ale k tak početným masám lidí. Ale stejně jako reenactment, tak i film „[...] svou přístupností a vlivem na nejširší vrstvy zájemců je v jistých ohledech působivější než mnohé odborné výstupy školených historiků. Jen pohled na dobře vystrojeného vojáka či zhlédnutí bitevní ukázky totiž zprostředkuje divákovi lepší a trvalejší představu o tom, jak se na bojištích prusko-rakouské války bojovalo než jakkoliv fundovaný popis v odborné monografii.“¹ Jak praví staré čínské přísloví: „Řekni mi a já zapomenu, ukaž mi a já si zapamatuji, nech mne to dělat a já pochopím“. Druhá věta přísloví je pro nás klíčová. Nicméně ne každá taková ukázka je zdařilá a nepokřivená.

Autoři si často vybírají jen určité vlastnosti jimi vybraných postav nebo historických epoch, které nám bez hlubšího porozumění historika předkládají jako ucelenou pravdu. Příkladem takového autora může být třeba Alexandre Dumas, který se stal fenoménem už za svého života, a jehož *Tři mušketýři* nebo neméně známý *Černý Tulipán* k nám promlouvají dodnes, a to hlavně prostřednictvím filmu² (Dumas se dokonce nepřesností dopustil z části záměrně, aby své příběhy „obohatil“). Ale autor není historik a k zobrazení historické skutečnosti proto není vázán nijakou povinností.

Dějiny jsou tak paradoxně jediným okruhem vědění, který se dá ovlivnit zpětně. Takové nesrovnalosti by ale samy nebyly problémem, poněvadž finální produkt podléhá závěrečnému slovu historika a kdo je s to mu naslouchat, pravdu se doví. Ve chvíli, kdy klamání veřejnosti jedním autorem přeroste v organizovanou činnost, dochází teprve ke křivení historie a tvorbě falešných důkazů k jejímu vyargumentování.

¹ Vojtěch KESSLER – Josef ŠÁMEK, *Obrazy války v historii*, Marginalia Historica: časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury 7, 2016, č.2, s. 116.

² Srov. Vít VLNAS, *Jeden za všechny aneb život historie mezi básní a pravdou (Alexandre Dumas, Tři mušketýři)*, in: Milena BARTLOVÁ (ed.), *Pop history: o historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*, Praha 2003, s. 57-72.

Censurní zásahy do umělecké produkce jsou v našem prostředí tradičně spojovány s nástupem komunistického režimu v Československu v únoru 1948. Stát nejen určoval témata, jakými se umělci mohli zabírat, ale vyvolával i umělou poptávku po filmech. Do kin se na vybrané filmy docházelo s celými školními třídami. Jednalo se tak o masovou výchovu. Jedním z nástrojů minulého režimu byl režisér Otakar Vávra, jehož *Husitská trilogie* byla stále ještě ukázkou možného výkladu historie, nicméně Vávrovo *Putování Jana Amose* (1983) už obsahuje patrné cenzurní škrty a úpravy.

Tato angažovanost státu vedla k odchodu mnoha umělců ze zemí tzv. Východního bloku. Jmenovat můžeme např. Romana Polanského nebo Miloše Formana. Ti se setkali s „censurou“ „opačného spektra“ ve Spojených státech amerických.³ Zde se filmy natáčely zejména pro finanční zisk než pro jejich uměleckou hodnotu nebo ideologický záměr. Ve jménu úspěchu na trhu zobrazí filmová studia na plátně cokoliv či naopak neuvedou něco, co příslib výdělků nezaručuje. V této situaci se octlo studio Disney při uvádění filmu *Kundun* (Martin Scorsese, 1997). Snímek mapuje život 14. dalajlámy od jeho narození přes čínskou invazi do Tibetu až k jeho útěku do Indie. Čínská strana si ale nepřála uvedení filmu na trh, a poněvadž studio Disney nechtělo ohrozit svou pozici na obrovském čínském trhu, *Kunduna* ani nepropagovalo.

Jako příklad filmu, který uspěl a nesrovnalostmi přímo překypoval, uvádím oscarový film *Gladiátor* (Ridley Scott, 2000). Jeho kritikou se podrobně zabýval Robert Skopek.⁴ Konfrontace ideologického a tržního zájmu na natáčení filmu byla patrná v roce 2019 po uvedení seriálu *Černobyl* (HBO v koprodukcii se Sky), který svým zpracováním kriticky hodnotil reakci Sovětského svazu na havárii jaderné elektrárny. Státní představitelé Ruské federace tehdy požadovali stažení seriálu z platformy HBO. Spor nakonec vyústil v natočení ruského stejnojmenného seriálu, samozřejmě s jinými východisky.

Vměšování státního aparátu do práce umělců za účelem „občanské výchovy“ je ale pozorovatelné už v antickém Řecku, kde, jak známo, na divadelní představení museli všichni muži docházet povinně (budeme-li se stále držet tvrzení, že divadlo bylo pra-předchůdcem dnešního filmu).

Pochopitelně i filmy sledované v této práci vznikaly na určitém společenském pozadí, které se nutně promítlo do finální podoby snímku. Postupně představím filmy a seriály, některé i důvěrně známé v české a slovenské společnosti, které se týkají období let 1618-1648.

Češi, zdá se, jsou posedlí vzpomínáním na vlastní porážky. Bitva na Moravském poli, bitva u Lipan, bitva u Moháče, bitva na Bílé hoře, bitva u Chlumce, bitva u Hradce Králové, Mnichovská dohoda a srpen 1968. Husitská témata ve filmu se stala velmi vyhledávaným tématem mezi filmovými historiky. Téma třicetileté války, v českém prostředí zejména akcentované v souvislosti s bitvou na Bílé hoře, však zůstává ne zcela vyčerpané. Pokud se někdo zabýval pobělohorskou dobou ve filmu, sledoval zejména snímky *Čest a sláva* nebo *Putování Jana Amose*, a to navíc zejména s důrazem na státní

³ O censuře v americkém filmu viz Dawn B. SOVA, *Zakázané filmy. 125 příběhů filmové cenzury*, Praha 2005.

⁴ Robert SKOPEK, *Morituri salutem dicunt aneb O filmu Gladiátor*, in: Jana KEPARTOVÁ (ed.), *Antika? Zajděte do kina, přečtěte román...* Sborník příspěvků Letní školy klasických studií 2005, Praha 2006, s. 73-97.

vměšování do kulturní sféry. V této práci chci navíc objasnit filmový výběr témat, vliv na finální vzezření každého filmu, inspirace filmových tvůrců, věrnost zpracování, tendence zobrazování pobělohorské doby před a po působení státního dohledu nad kulturou a přiblížit ohlas filmů ve společnosti.

K metodologii

Základem této práce je analýza audiovizuálních pramenů a její následná komparace s odbornou literaturou a archivními materiály.

Ve své práci jsem musel vyřešit otázku, jakým způsobem budu vybrané filmy posuzovat a co budu sledovat. Jejich výběr byl prostý, poněvadž se filmů s tematikou třicetileté války u nás nenatočilo mnoho, porovnáme-li tento počet s počtem filmů věnujících se např. druhé světové válce. Jak rozebíráno v dalších kapitolách, je tento trend podmíněný pravděpodobně společensko-historickým vnímáním doby.

Na filmech sleduji zejména historickou přesnost a audiovizuální kvalitu. S tím pochopitelně sleduji i roli státu při utváření filmu a lidových stereotypů – tedy proč a jak konkrétní filmové výklady historie vznikly.

Práce je rozdělena na dvě části sledující filmy před a po roce 1989. Rozdělena je tak proto, že po roce 1989 končí státní cenzura ve filmu. Tyto dva celky obsahují dílčí podkapitoly, pojednávající již o konkrétních poznatcích k danému filmu. Konkrétně se jedná o filmy a seriál *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Čest a sláva* (Hynek Bočan, 1968), *Putování Jana Amose* (Otakar Vávra, 1983), *Lekár umierajúceho času* (Martin Luther, 1983), *Psi kůže* (Antonín Moskalyk, 1983), *Komediant* (Otakar Vávra, 1984), *Popel a hvězdy* (Vladimír Kavčiak, 1990), *Černá Fortuna* (Jiří Vanýsek, 1991), *Mistr Kampanus* (Zdeněk Sirový, 1993), *Kurýr* (Zdeněk Kaloč, 1993), *Posel* (Vladimír Kelbl, 1995) a *Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře* (Zdeněk Jiráský, 2018). Protože filmy se staly pro mě hlavním pramenem, jsou oproti zvyklostem uváděny v seznamu zdrojů již před archivními materiály.

Práce vybízí ke srovnání autorů filmových předloh a námětů (např. Wintera, Jiráska, Kratochvíla, Körnera, Dyka a Durycha). Tomuto srovnání by ale mohla být věnována samostatná studie, tudíž se tímto nezabývám. Tato práce by překročila svůj vytčený tematický rámeček i předpokládaný rozsah.

V analýze filmů jsem se nechal inspirovat studií Jaroslava Pinkase,⁵ který nastínil strukturované hodnocení historického filmu, i když v jeho práci tímto schématem třídil uživatelské komentáře z internetových filmových databází. Na filmu lze podle Pinkase⁶ v zásadě hodnotit: a) estetické a filmařské kvality; b) reflexi současného nebo historického kontextu obsaženého ve filmu; c) přesnost zobrazení historie; a d) etické a morální poselství filmu.

Protože se jedná povětšinou o méně známé filmy (snad s výjimkou dvou nebo tří), zahajují každou podkapitolu filmu úvodem do děje. Tento úvod závisí svou délkou na důležitosti děje pro film. Tedy když film popisuje reálné události, úvod do děje bude kratší, než když snímek popisuje smyšlený příběh, u kterého je dějinný jen jeho rámeček.

⁵ Jaroslav PINKAS, *Atentát na Heydricha ve filmu Anthropoid. Globální a lokální recepce minulosti*, *Historie – Otázky – Problémy (History, Issues, Problems)* 10, 2018, č. 1, s. 153-173.

⁶ Tamtéž, s. 162.

Z toho důvodu bylo zásadní určit dějovou povahu příběhu. K tomu mi pomohla diplomová práce Petry Brabcové,⁷ ve které Brabcová použila dělení historických románů podle knihy Blahoslava Dokoupila,⁸ které jsem vyhodnotil jako vhodné i k typologii historického filmu. Dokoupilovo dělení historických románů⁹ dělí romány na: a) dokumentární – přibližují se literatuře faktu; b) čistě epické – historie ustupuje do pozadí a hlavní téma příběhu je pozorovatelné i v typově jiných románech; c) projekční – autor používá zobrazovanou dobu jako projekci událostí aktuálního dění; d) přechodné – autor kombinuje body a), b) a c); a e) syntetický – autor vypouští nepodstatné detaily a příběh zaměřuje na aktuální dění ve společnosti. Dělení se pro mě stalo důležitým ukazatelem, který naznačoval, jaké filmové skutečnosti budou nést těžiště konkrétních podkapitol.

Po dějovém úvodu navazuji čtyřmi okruhy Pinkasova hodnocení, jejichž zastoupení v jednotlivých filmových kapitolách je nesourodé, a to opět z toho důvodu, že ne všechna tato kritéria hodnocení jsou pro všechny filmy realizovatelná ve stejném poměru vůči sobě. Na stejném principu je prostor věnován tvůrcům i hercům.

Závěrem kapitol hovořím o ohlasu filmu ve společnosti. K určení počtu promítání filmu (a repríz televizního filmu) mi pomohly filmové encyklopedie a dramaturgické listy Archivu ČT. Dokladem o úspěšnosti televizního filmu je počet jeho repríz. Jen u filmu *Bůh s námi* je použito hodnocení ČSFD, poněvadž snímek vznikl teprve nedávno a byl tedy vysílán jen jednou. ČSFD nepokládám vždy za věrohodný zdroj, co se týče hodnocení kvality filmu. U některých filmů je doklad o jejich úspěchu patrný z tiskových zpráv a účasti na filmových festivalech. U filmu, kde toto není možné, je počet diváků porovnáván s návštěvností úspěšných snímků té doby.

V samotném stylu psaní jsem se nechal inspirovat článkem Marie Koldinské,¹⁰ který se zabýval reflexí současné doby ve filmu *Čest a sláva*, dále pak článkem Jana Jaroše,¹¹ který se zabýval mimo jiné estetickou a filmařskou kvalitou *Putování Jana Amose*, a naposled také článkem Kamila Činátla,¹² který sledoval filmové ohlasy ve společnosti.

⁷ Petra BRABCOVÁ, *Vladimír Körner*, Diplomová práce, PedF UK v Praze, Praha 2007.

⁸ Blahoslav DOKOUPIL, *Český historický román 1945-1965*, Praha 1987, s. 30-33.

⁹ Petra BRABCOVÁ, *Vladimír Körner*, s. 13.

¹⁰ Marie KOLDINSKÁ, *Konec třicetileté války optikou českého hraného filmu*, in: Jiří HRBEK (ed.) – Petr POLEHLA (ed.) – Jan ZDICHYNEC (ed.), *Od konfesijní konfrontace ke konfesijnímu míru: sborník z konference k 360. výročí uzavření vestfálského míru*, Ústí na Orlici 2008.

¹¹ Jan JAROŠ, *Jan Amos Komenský na filmovém plátně*, in: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému, Praha 1991.

¹² Kamil ČINÁTL, *Inscenace paměti. Divadelní a filmové vzpomínání na Komenského*, in: Lenka ŘEZNÍKOVÁ a kol., *Figurace paměti. Jan Amos Komenský v kulturách vzpomínání 19. a 20. století*, Praha 2014.

1 Vnímání tzv. doby pobělohorské v českém prostředí

Ačkoliv se mnou sledované historické období událo před více než 420 lety, zůstává v paměti společnosti stále živé.

I přesto, že se konflikt třicetileté války datuje mezi léta 1618 a 1648, vybírá si z tohoto období české prostředí jen některé události, které zdaleka nezahrnují celých třicet let. Mezi nimi hraje prim průběh českého stavovského povstání, vrcholící v bitvě na Bílé hoře. V tomto směru se spisovatelé a filmoví tvůrci zaměřují na významné české osobnosti, které v období třicetileté války žily, nebo na osoby všedního života, kterých se válečné dění bezprostředně dotýká. Na těchto postavách je zpravidla ilustrováno utrpení českého národa, porážka křesťanského reformního hnutí (bezprostředně autory spojovaného také s českým národem) a germanizace.

Zpravidla je tak třicetiletá válka omezena jen na česko-falckou fázi a dění bezprostředně po ní. Jedinou výjimku tvoří vévoda Valdštejn a Jan Amos Komenský, kteří nejsou přímo spojováni se stavovským povstáním, přesto jsou ale častým námětem.

Vnímání tzv. pobělohorské doby a nastupujícího baroka v našem prostředí prošlo postupným vývojem. Události po listopadu 1620 pomyslně rozštěpily české dějiny na dění před a po tomto roce. V českém prostředí bývají skutečnosti tohoto roku vnímány tradičně negativně.

Jablkem sváru do dnešního dne zůstává zejména problematika náhledu na tuto „dobu temna“. V první interpretaci dala podhoubí k dalšímu kulturnímu vývoji v našich zemích a dala vzniknout národnímu obrození – v interpretaci druhé naopak zadusila zlaté rudolfínské období českého jazyka, jehož znovunastolením a obnovením je právě národní obrození. Domnívám se, že i v současné společnosti se jeví jako známka patriotismu a dobrého vychování dobu baroka označovat za úpadek.

Ačkoliv osvícenější obyvatelé měst a čeští exulanti 17. a začátku 18. století by se s myšlenkou „zhoubné Bílé hory“ sžili, byl na venkově, po konci reformu Josefa II., zahájen návrat barokní kultury, která byla vnímána jako důvěrná součást způsobu života¹³ – ne jako úpadek a prostředek rekatolizace. Venkované povětšinou byli ti, kteří již bez „pomoci“ měst udržovali devótní zbožnost prostřednictvím mnoha křesťanských kultů, svátků nebo architektury (tzv. selské baroko se na venkově drželo hluboko do 19. století).¹⁴

V zásadě můžeme tvrdit, že interpretaci událostí Bílé hory jako národní pohany etabloval v nejširší společnosti 19. století výklad Františka Palackého v jeho monumentálních *Dějínách národu českého v Čechách a v Moravě*. Svým nacionálně zatíženým dílem vnímal Palacký vrchol českých dějin v husitství, a jejich vývoj jako souboj mezi Čechy a Němci. Jeho silné národní cítění se projevilo zejména v souvislosti se sporem o Rukopisy, které již Dobrovský pokládal za padělky, dále

¹³ Jiří MIKULEC, *Katolická zbožnost a náboženské rituály v pobělohorské době*, in: Ondřej JAKUBEC – Pavel SUCHÁNEK, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze (Počátky rekatolizace v Čechách)*, Praha 2020, s. 179.

¹⁴ Jiří RAK – Vít VLNAS, *Druhý život baroka v Čechách*, in: Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 15.

v nekritickém přejímání pramenů.¹⁵ Vzpomínka na Bílou horu u řady Palackého současníků vzbuzovala silné emoce. „Historik Josef Kalousek [...] na sklonku Palackého života vzpomínal, že uctívány dějepisce ,netoliko, že sám bojiště Bělohorského na vlastní oči nikdy neviděl a viděti nechtěl, nýbrž bylo mu nesnesitelné slyšeti, že někdo z vlastenců na to proklaté místo vkročil.‘ Josef Jungmann zase prý podle svědectví Václava Vladivoje Tomka při vzpomínce na 8. listopad 1620 plakal.“¹⁶

K Bílé hoře se v Palackého době nevyjadřovali jen historikové, ale i politici. Člen radikální frakce Národního výboru Karel Sabina, který se svými projevy snažil vyprovokovat dav k revoluci proti Habsburkům, v krátké promluvě ve Svatojánských lázních ke dni 11. března 1848 v návaznosti na požadavky nově ustanoveného výboru provolával: „*Přátelé a občané! Dnešním dnem smazal se sebe český národ onu hanbu, jež na něm lpěla od neblahé pohromy na Bílé hoře.*“¹⁷ Bílá hora zazněla v různých politických projevech ještě mnohokrát.

Český nacionalismus 19. století se vymezoval i vůči katolictví, zejména jezuitskému řádu, který vnímal jako nositele germanizace. Přitom, jak rozebíráno v dalších kapitolách, neexistovaly tehdy ryze národní státy a jazyk v raném novověku sloužil v podstatě jako prostředek komunikace, nikoliv jako prostředek kulturní identity. Právě v této době se objevuje narativ, který obecně tvrdí, že právě bitvou na Bílé hoře upadli Češi do područí Němců. Ve skutečnosti však k radikální změně pořádků nedošlo – tehdy spíš císař „pouze“ svou pozici upevnil.

V pojetí obrozenců se tak „*celá kultura 17. a části 18. století proměnila na pouhý instrument, sloužící jezuitskému řádu k ovládnutí širokých mas.*“¹⁸ Již ale Tomek, žák Palackého, zastával vůči Bílé hoře střídmý pohled. Podle něj naopak došlo ke konsolidaci správy země a k návratu morálky.¹⁹ I přesto, že pro-katolický názor Tomka byl nepopulární, docházelo ve společnosti k adoraci barokního umění, které zároveň (a paradoxně) sloužilo jako prostředek národní hrdosti. Tak zůstává v národním povědomí do dnešního dne. Podle Jiřího Raka jsou projevy obdivující barokní Prahu k nalezení např. v Čechových nebo Nerudových textech a baroko tak u nich není spatřováno jako katolicko-německý následek, ale spíš jako kulturní vliv Italů nebo Španělů.²⁰

Ideu „tragické Bílé hory“ zastával také prezident Masaryk. Proti jeho jednostrannému výkladu dějin se vymezil historik Josef Pekař, žák Gollovy školy a zastánce myšlenek svého učitele, který chtěl výklad dějin opírat o čistě pramenný výzkum. Zásadním rozporem²¹ Pekaře a Masaryka byl upravený text francouzského historika Ernsta Denise, který se stal součástí školních učebnic. Text upevňoval

¹⁵ Josef PEKAŘ – Josef KLIK (ed.), *Z duchovních dějin českých*, Praha 1941, s. 313-314.

¹⁶ Jiří RAK, *Temno. Jaké vlastně bylo?*, Reflex speciál Bílá hora 1620, 2020, č. 5, s. 89-90.

¹⁷ Arnošt KLÍMA, *Rok 1848 v Čechách*, Praha 1949, s. 35.

¹⁸ Jiří RAK – Vít VLNAS (edd.), *Druhý život baroka v Čechách*, in: Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 23.

¹⁹ Tamtéž, s. 20.

²⁰ Tamtéž, s. 30.

²¹ Problematika „Sporu o smysl českých dějin“ zahrnovala i více komplexní problémy; hlavní otázkou bylo, zda historie jako věda má či nemá monopol na výklad minulosti. Vzhledem k tématu práce akcentuji pouze tento „dílčí“ problém Vančurova překladu Ernsta Denise. Podrobně o „Smyslu českých dějin“ viz Miloš HAVELKA, *Spor o smysl českých dějin 1895-1938*, Praha 1995.

obecné předsudky o pobělohorském utrpení. „Spor o smysl českých dějin“ však nenalezl oficiálního vítěze – veřejné povědomí nicméně Bílou horu chápalo i nadále negativně. V nově vzniklé republice pak docházelo nejenom k spontánnímu odstraňování pomníků odkazujících na starou monarchii, ale i k likvidaci symbolů církevních. Vznik republiky byl oficiální ideologií charakterizován jako vítězství české reformace. Krátce po vzniku samostatného státu lidé spontánně útočili nejen na svatojánské (a jiné církevní) sochy, ale i na některé kněží.²²

Ačkoliv se může zdát, že vystoupení proti barokní době v Čechách se naposled projevilo lidovým stržením mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, rezonovala Bílá hora v projevech politiků i 302 let po bitvě. Roku 1922 se konal pohřeb ostatků neznámého vojína v kapli Staroměstské radnice, který měl být odčiněním popravu „27 českých pánů“. Primátor Baxa u té příležitosti podle Národních listů pravil: „*Bratři! Dnes s hrdostí a pýchou přijímáme do Prahy mrtvolu zborovského hrdiny, a smím-li dodat, také s radostí, neboť dosud na radniční zdi visela kovová deska se znamením hanby a potupy; dnes však do zdi radnice vneseno je tělo zborovského vítěze. Kéž dá Bůh, ať toto vítězství nikdy není odňato od nás!*“²³

Bílá hora je dále v období tzv. druhé republiky akcentována českými politickými stranami jako odstrašující příklad. Politici této události využívali jako vymezení se proti tehdejší německé politice. Naopak krajně pravicové politické frakce československých katolíků barokní dobu adorovaly, poněvadž pokládaly mnichovskou dohodu z roku 1938 za boží trest za jim spáchané křivdy.²⁴ Obecný narativ Bílé hory po konci druhé světové války opět utvářely obrozenecké stereotypy česko-německého antagonismu, opět odrážející tehdejší politickou situaci.

Významnou roli v nahlížení na dědictví Bílé hory hraje osoba Aloise Jiráska, který svým známým románem *Temno* z roku 1915 stereotypy spjaté s obdobím baroka přiřivil. Dnešním jazykem se z jeho románu stal bestseller, jehož interpretace vzbuzovaly vášně, a který (nutno dodat) v obecném povědomí rezonoval zejména svým názvem než samotným příběhem. Erudovanost tehdejších historiků nenalezala tak početnou čtenářskou základnu, jakou měl velký spisovatel, a negativní pohled na celou dobu baroka v lidech i nadále kořenil. Oficiální přijetí Jiráskova *Temna* jako výkladu historie přichází v padesátých letech 20. století, kdy pozdější ministr školství Zdeněk Nejedlý knihu označil za historickou monografii.²⁵

Historiografie se tak přihlásila k odkazu Palackého pojetí dějin, které ale rozvíjela až do absurdna – vrchol českých dějin bylo husitství a skloňovanou porážkou bitva na Bílé hoře, často přirovnávaná k Mnichovu. Tyto události pak sloužily jako příklad třídního boje, který podle marxismu dějinami postupuje. Podobně jako Gottwald po svém návratu z návštěvy NDR poznamenal, že „není Němec, jako Němec“,²⁶ nepřímou říkala i oficiální státní ideologie, že „není Čech, jako Čech“; jsou Češi

²² Vít VLNAS, *Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha 1993, s. 244-245.

²³ Petr KOURA, *Druhý život Protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2019, s. 35.

²⁴ Jiří RAK – Vít VLNAS (edd.), *Druhý život baroka v Čechách*, s. 39-40.

²⁵ Tamtéž, s. 33.

²⁶ Petr KOURA, *Druhý život Protektorátu Čechy a Morava*, s. 138

podobní husitům, ale jsou i tací (podobní pobělohorským „kolaborantům“), kteří již takových kvalit nedosahují (a takových je třeba se zbavit).²⁷ Tohoto narativu bylo použito pro ospravedlnění čistek v padesátých letech.

Marxistické pojetí dějin stát masově propagoval, ať už ve školách nebo v kultuře. Kdo chtěl v této době vědecky publikovat, musel téma práce držet v hranicích určených historickým materialismem.²⁸ To vedlo k tomu, že část historiků (např. Arnošt Klíma) přizpůsobila svou práci narativu marxistické historiografie. Někteří historikové ale začali „povinné teze“ marxismu obcházet tím způsobem, že jim věnovali jenom úvodní stránky (např. Josef Janáček). Jiná část spisovatelů (např. Jan Křen) zacházela se svými texty podle situace a díla vydávala s úpravami opakovaně. I tak někteří historikové museli své práce vydávat samizdatem (např. Zdeněk Kalista).

I po listopadovém uvolnění poměrů nadále zůstávají zažité pověry stále niterní součástí značné části národa. Zatím posledním „dloubnutím do živého“ bylo opětovné vztyčení mariánského sloupu na Staroměstském náměstí. Ačkoliv petice za jeho obnovení akcentovala zejména architektonický význam památníku, nelze událost tohoto typu vnímat jako pouhou rekonstrukci barokního sloupu. „*Pražský mariánský sloup je památka, kolem níž se nakupilo takové množství symbolických významů, že v podstatě znemožňuje se na něj dívat jako na ryzí umělecké dílo.*“²⁹ Podobně je tomu i s událostmi bezprostředně se týkajícími bitvy na Bílé hoře, ze které se stal národní symbol, a na kterou již nelze pohlížet jen jako na dílčí válečný střet.

²⁷ Jan, RYCHLÍK, *Bitva na Bílé hoře a mýtus o třistaleté porobě*, in: Ivo FLOREC (ed.), *Literární mystifikace, etnické mýty a jejich úloha při formování národního vědomí*. Sborník příspěvků z mezinárodní konference konané ve dnech 20. - 21. 10. 2001, Uherské Hradiště 2001, s. 91.

²⁸ František KUTNAR – Jaroslav MAREK, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví: od počátků národní kultury až do sklonku třicátých let 20. století*, Praha 2009, s. 984-985.

²⁹ Alessandro CATALANO, *Pražský mariánský sloup a pobělohorská restaurace katolicismu v Čechách*, in: Ondřej JAKUBEC – Pavel SUCHÁNEK, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze (Počátky rekatolizace v Čechách)*, Praha 2020, s. 38.

2 Filmy před rokem 1989

Filmy v Československu se obecně odlišovaly od velkých světových studií zejména organizační strukturou a státním dohledem, příznačným pro země tzv. východního bloku. Pokusím se v následujících řádcích nastínit stručný vývoj daných poměrů týkajících se československé kinematografie zejména za doby vlády totalitního režimu, který přímo ovlivnil následující polovinu filmů v mém výběru.

Ve čtyřicátých letech došlo k zestátnění filmu na základě dekretů prezidenta republiky a došlo také k přesunu filmového průmyslu do ateliérů na Barrandově,³⁰ který se podle Petra Szczepanika stal fúzí „*technologické inteligence a proletariátu*“.³¹

Film byl ale v Československu už od dvacátých let doménou malých filmových studií.³² Vlivem malého rozsahu hierarchie těchto organizací měl režisér daleko širší kompetence, než jaká měla taková pozice v zahraničí. Kinematografie u nás proto měla zcela jiný charakter, než jaký měla např. velká hollywoodská studia, která měla relativně úzce specializované pracovníky. Režisér tak často ve své funkci kumuloval i funkci scénáristy, což platilo pro značnou část u nás vzniklých filmů v minulém století.³³ Výběr režiséra se tak pro vládnoucí stranu stal klíčovou úlohou při tvorbě „ideologicky nezávadných“ filmů.

Významnými a vlivnými tvůrci historických filmů byli zejména silně prorežimní režiséři Karel Steklý a Otakar Vávra. Oba režiséři zobrazili pobělohorské období ve světle stereotypů. „Historické“ filmy obou tvůrců mají zásadně potlačenou náboženskou povahu tehdejší doby, se šlechtou automaticky vážou nectnosti a dějinné skutečnosti mají upraveny k obrazu (auto)cenzurních požadavků.

I přesto byla prosazována i některá díla, která barokní dobu naopak vyzdvihávala – a to paradoxně v literatuře prosazované komunisty. Jedná se zejména o Němcové *Babičku*³⁴ a Erbenovu *Kytici*.

Dalším důležitým filmařem, kterému se v práci věnuji, je scénárista Vladimír Körner, jehož jméno v obecném povědomí proslulo spíše ve světě spisovatelů než filmařů. Ačkoliv jsou jeho scénáře nezátíženy tehdejší ideologií (naopak měl s vládnoucí stranou problémy), zůstává v jeho filmech patrný nános osobní nesnášenlivosti vůči pobělohorské době.

To nám nepřímou implikuje, že se nedá v každém případě spolehlivě určit, zda stereotypy zobrazované na filmových plátnech či televizních obrazovkách vycházely z dílny stranického aparátu či osobní předpojatosti.

Po roce 1948 se také ve filmovém průmyslu objevuje důležitá funkce dramaturga, jehož prostřednictvím KSČ přímo promítala stranickou ideologii do filmu.³⁵ Dramaturg ve své pozici spojoval

³⁰ Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945-1970*, Praha 2016, s. 37.

³¹ Tamtéž, s. 158.

³² Tamtéž, s. 61.

³³ Pro porovnání filmařských pozic viz Přílohy.

³⁴ Jiří RAK – Vít VLNAS (edd.), *Druhý život baroka v Čechách*, s. 15.

³⁵ Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, s. 59.

aspekty filmu a politiky, měl velký vliv na repertoár, výběr režiséra a produkci. Přitom s využíváním dramaturga jako nástroje státního dohledu nad filmem přišli ve třicátých letech nacisté a komunistický režim tak na jejich praktiky navázal.

Struktura kontroly kulturní sféry byla ale daleko sofistikovanější a propracovaná. Obecně můžeme tvrdit, že censura je patrná už v roce 1945, kdy komunisté ovládali ministerstvo informací a censurovali tiskoviny.³⁶ Samozřejmě zde byly i případy censury i v období tzv. první republiky, a to buď z mravnostních důvodů³⁷ nebo z důvodů politických,³⁸ a o cenzuře mimo film bychom mohli hovořit snad od počátku věků, a to pochopitelně i mimo Evropu.

Po převzetí moci se cenzurou zaobírala jednotlivá oddělení ÚV KSČ, ke kterým jako poradní orgán vznikla Hlavní správa tiskového dohledu, jejíž pracovníci se podíleli na „*kontrola tištěných médií, rozhlasu a televize, výstav, divadelních, estrádních, kabaretních, varietních a cirkusových představení, filmů, gramofonových desek, obrazů, soch, veřejných přednášek, plakátů, reklamních letáků nebo pohlednic, včetně kontroly korespondence.*“³⁹ Do roku 1968 její kompetence postupně slábly, v roce 1967 se HSTD přejmenovala na Ústřední tiskovou správu, jejíž kompetence umožňovaly censurovat jen v případech možného vyzrazení státního tajemství. HSTD, pozdější ÚTS, působila od roku 1953 až do března 1968, kdy censura oficiálně skončila.

V šedesátých letech proto vzniká řada kvalitních filmových snímků, které ale v období tzv. normalizace byly censurovány zpětně. To ale nebránilo vládnoucím straníkům, aby takové filmy posílali na prestižní filmové festivaly, na kterých českoslovenští filmaři získali častokrát prestižní ocenění, a to jen proto, aby naoko režim demonstroval svoji údajnou pokrokovost a svobodu projevu. V mém výběru je příkladem takového filmu *Čest a sláva* režiséra Hynka Bočana.

I když došlo k obnově censury v období bezprostředně po invazi sovětských vojsk, nenabrala už censura institucionalizovaný charakter, jakým oplývala dříve a probíhala prostřednictvím korespondence mezi nejrůznějšími osobami a odděleními stranického aparátu. Pokud se ale filmaři vyhýbali určitým tématům, neměli v zásadě problémy. Paradoxně i velká část dramaturgů působila v roli režisérových „poradců“ a směřovala je tak, aby neměli potíže.⁴⁰

³⁶ Lukáš SKUPA, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962-1970*, Disertační práce, FF MU v Brně, Brno 20014, s. 35.

³⁷ Jako jeden případ za všechny udávám film Františka Čápa a Václava Kršky *Ohnivě léto* (1939), který měl se svým uvedením velké problémy.

³⁸ Censurovány byly i některé protifašistické hry Voskovce a Wericha, protože vláda měla zájem na zlepšení vztahů s Německem.

³⁹ Lukáš SKUPA, *Přísně utajená komunikace*, s. 36.

⁴⁰ Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, s. 61.

2.1 Bláznova kronika (1964)

Absurdní komedie režiséra a scénáristy Karla Zemana *Bláznova kronika*⁴¹ z roku 1964 nás seznamuje s oráčem Petrem, který je na poli přepaden královskými verbíři. Vede je jakýsi Matyáš, který válku vnímá jako přirozenost a své živobyty. Je ostrým protikladem Petra. Je tělnatý, neurvalý a vychytralý. Petr je mladý, naivní a mírumilovný. Ve filmu v různých potyčkách umírají vojáci, nikdy ale Petrovou rukou a je to také Petr, který se v bitevní vřavě pozastavuje nad květinou, bitva jako by byla mimo něj. Netrvá dlouho a Petr verbířům záhy po svém „zverbování“ utíká, Matyáš se žene za ním – sami dva se ale dostávají do zajetí vojáků císařských. Matyáš zná ale cestu ven ze šlamastyky – pouze obrátí svou tuniku naruby a je z něj císařský voják i se znakem na hrudi. Oba se pak po konci nadcházející bitvy, jako jediní přeživší, toulají krajinou, kde se seznámí s dívkou Lenkou, která je ve všech ohledech Petrovi podobná. Všichni tři ale opět upadnou do zajetí, tentokrát ale vojáků královských, kteří Petra pokládají za jakéhosi markraběte, poněvadž jej Matyáš stihl před zajetím obléct do krásných uloupených šatů. Naneštěstí ale popletl erby. Na hradě jsou proto věznění jako cenná kořist. Naprosto absurdní je ale způsob tohoto věznění, poněvadž když situace na bojišti nepřeje králi, podstrojují ze strachu z odplaty markraběti-Petrovi, ale tu ho zas trýzní hladem, když to na bojišti začne vypadat jinak. O markraběte-Petra má zájem komtesa Veronika, dcera místního vladaře, on jí však odmítá a společně s Lenkou prchá pryč z hradu (v jednom z momentů, kdy je mu opět „uvolněn režim“). Oba jsou ale potřetí zajati jinou císařskou posádkou, která je chce nechat popravit za dezerci – opět ale se štěstím uprchnou. Matyáš ale při cestě za nimi zahyne rukou vojáků – sám přinesl oběť, aby Petr s Lenkou mohli utéct.

Film je hvězdně obsazen. Roli Petra si zahrál herec Petr Kostka. Lenku hraje Emília Vášáryová a Matyáše Miloslav Holub. Ve filmu se také objevil Vladimír Menšík ve vedlejší roli komické figurky malíře a v roli vůdce zloduchů, kteří uvrhli naše tři hrdiny do vězení, si zahrál Karel Effa.

Hned na první pohled je poznat, že se jedná o Zemanův film. Charakter jeho snímkům dává hlavně zdařilá práce s animací a hereckým výkonem. Film je proto velmi divácky přívětivý, pracuje s dobovými malbami a rytinami, vypůjčenými z děl jako *Theatrum europeum*⁴², zasazenými výborným střihem do hraného výkonu metodou dvojexpozice. Tvůrci se nechali mědiryty z tohoto díla inspirovat, a proto jsou kostýmy zpracovány opravdu precizně, a to jak u vojáků, tak u prostých lidí nebo šlechty. Inspirace je naprosto zřejmá, i když ji sám režisér Zeman popíral.⁴³ Externí prostory byly vybrány tak,

⁴¹ *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964).

⁴² *Theatrum europeum* začal vydávat německý publicista A.G. Abelin, dílo proslulo zejména jako ústřední pramen pro zkoumání doby třicetileté války a je známé pro mědiryty Matthäuse Meriana. Vydáváno bylo mezi lety 1633-1718.

Josef ŠUSTA, *Dějepisectví, jeho vývoj v oblasti vzdělanosti západní ve středověku a době nové*, Praha 1933, s. 102.

⁴³ Režisér Zeman uvedl v časopisu *Kulturní tvorba* ke dni 26.11.1964, že „[...] výtvarně nevycházím ze žádné dobové grafiky – jako v *Prášilovi* a ve *Vynálezu* – ale z filmové fotografie. To znamená, že nepřizpůsobuji herce obrazu, ale obraz vlastně jim. Výtvarná poloha tedy bude zesilovat herecký projev, na který kladu hlavní důraz. Kompozice obrazu bude jen udávat náladu jednotlivým scénám.“

aby co nejlépe divákovi přibližovaly podstatu války. Petr orá pole, na kterém se viditelně již dlouhá léta neoralo. Vidíme poničený mlýn, ohořelé, uschlé stromy, rozpadlou vojenskou techniku.

Film se nesnaží o zobrazení historické pravdy. Je jen sondou do života jednoho oráče, který se naprosto absurdní shodou náhod dostane do vleku událostí. Snímek ostře kritizuje válku. Petr je násilně odveden. Vojáci mu ukradnou dobytek, země je zničená. I přes to, že to není hlavním cílem filmu, podává nám určitým stylem povědomí o ovzduší třicetileté války z pohledu prostého člověka. Jednou z důležitých postav (nebo spíše personifikací), je po celou dobu příběhu nadutá hlava na obloze, která svým dechem fouká pohromy. Stejně tak i kronikáři začátku 17. století ve svých knihách často uváděli zlá nebeská znamení, ze kterých odvozovali následné pohromy.⁴⁴ Nezoraná pole a nefunkční mlýn zase nepřímou ukázkou ukazují na hlad.

Hlavní a záměrná kritika filmu se ale zaměřuje na absurditu války. Zaměňme kostýmy za novější vybavení a film bude stále aktuální. Vzhledem k celkové povaze filmu je otázkou, ve které době se přesně děj odehrává. Oficiální popis filmu zasazuje děj do roku 1625.⁴⁵ Proti tomu ale svědčí jedna z absurdních promluv Matyáše, kdy se snaží Petrovi vysvětlit, že jej ve válce čeká jedině úspěch: „[...] budeš maširovat pod prapory vévody Mansfelda. Nebo pod prapory vévody Valdštejna. Nebo taky pod prapory dánského krále! Nebo jeho císařského veličenstva!“. Odhlédneme-li vůbec od toho, že tyto osoby nestály vždy na stejné straně, či že stály v opozici, Mansfeld roku 1625 v Čechách nebyl a císař s ním tedy nemohl válku vést. Ovšem nikde ve filmu není explicitně řečeno, kdo českým králem je. Historicky je císařem a českým králem tatáž osoba, Ferdinand II., a je tedy nesmyslné, aby vedl válku sám se sebou, leda by to byl opět Zemanův záměr. Satiričnost je ale pro tento film typická. Děj se proto odehrává spíše mezi lety 1619 (smrt císaře Matyáše) a 1620 (bitva na Bílé hoře), ovšem k totálnímu podmanění Čech císařem došlo až v roce 1622.⁴⁶

Ani jedna ze soupeřících stran – královská (míněno českého krále – ale koho přesně není jisté) a císařská (míněno Ferdinanda II.) – nám není představena jako ta dobrá. Obě nesou znaky zla a chaosu. Názorně je to divákovi předvedeno už na samotných erbech, které jsou karikaturami znaků původních – český lev je vychrtlý, s ostrými zuby a svírá v prackách sekyru. Císařská orlice vypadá podobně odpudivě, jen namísto sekyry má meč.

Chaotický rozměr, který Zeman podává v Bláznově kronice ovšem není z historického pohledu tak zcela mylný. Do roku 1620 nebylo skutečně jisté, kdo je českým králem. Sbor direktorů, ustanovený záhy po defenestraci roku 1618, prohlašoval za krále kurfiřta Fridricha Falckého. Oproti tomu se ohrazoval Ferdinand II. tvrzením, že byl stavy zvolen již roku 1617 a proto by měl být i nadále uznáván.

Tereza VESELÁ, *Mediální obraz režiséra Karla Zemana v letech 1945-1989 v českých médiích*, Diplomová práce, FSV UK v Praze, Praha 2017, s. 63.

⁴⁴ Srov. Josef POLIŠENSKÝ (ed.), *Knihy o bolesti a smutku: výbor z moravských kronik XVII. století*, Praha 1948, s. 39.

⁴⁵ Filmový přehled, *Bláznova kronika*, NFA 2018, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396608/blaznova-kronika> (5.1.2020).

⁴⁶ Ivana ČORNEJOVÁ – Jiří KAŠE – Jiří MIKULEC – Vít VLNAS, *Velké dějiny země Koruny české VIII.: 1618-1683*, Praha 2008, s. 76.

Roku 1621 bylo pro výstrahu (a také z osobní msty) císařem Ferdinandem II. popraveno „27 českých pánů“, odpor ale definitivně ustal až roku 1622, kdy se vzdal i Jan Jiří Krnovský, od něhož se už nadobro odklonil Gabor Bethlen. Ten samý člověk neváhal prve proti Habsburkům povstat (společně se Štěpánem Bočkajem a s tureckou podporou plení Moravu), pak se spojil s Janem Jiřím, a nakonec dohodnout separátní mír s Maxmiliánem Bavorským.⁴⁷ Běžný člověk 17. století v Čechách nemohl držet s tak rychlými změnami krok. Vznikal mu rozpor. Kdo je tedy králem? Za koho Uhři bojují – jednou nás rabují, podruhé bojují za naši věc? Za koho bojují Češi? Je v zemích proklamovaný pořádek, anebo se stále vznášá odpor proti císaři? A je vůbec císař císařem, když není Čechy uznán za krále, a tudíž mu jeden hlas ke zvolení chybí? V lidech musela propuknout obzvlášť velká nejistota.

Matyášova promluva by samotná stačila k zachycení podstaty filmu. Jemu je jedno na čí straně se válčí, hlavní je, že se prostě válčí, i když vlastně ani neví proč – Petr je pro něj tedy zjevením z jiného světa. Tunika, kterou nosí, slouží jako krytí, které použije v krizových situacích, aby hrál věrnost té či oné straně. Film karikuje válku, bezohledný kariérismus, místy se podobá Haškově komedii,⁴⁸ a v zásadě nám pomocí Petra a Lenky, kteří se do sebe zamilují a válce utečou, ukazuje, jaký by svět bez válek byl.

Celková tvorba Karla Zemana se dá charakterizovat jako protiválečná a filmy mají mírové poslání⁴⁹ dané patrně také tím, že režisér zažil obě světové války. Společně s *Bláznovou kronikou* je toto téma silně akcentováno v Zemanově nejproslulejším⁵⁰ snímku *Vynález zkázy (1958)*. Zemanovy triky, kterými jeho tvorba proslula, se režisér začal učit už ve svých necelých 18 letech na studiích ve Francii, kde začínal natáčením reklamy na mýdlo.⁵¹

Bláznova kronika získala řadu ocenění. Na VIII. mezinárodním filmovém festivalu v San Franciscu roku 1964 dostal Karel Zeman cenu za nejlepší režii společně s cenou za nejlepší celovečerní film. Na 5. mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes získal film taktéž první místo a ve stejném roce obsadil přední příčku na MFF v Addis Abebě.⁵² V zahraničí měl Zemanův film velký úspěch. Prý se už bezprostředně po promítnutí filmu na festivalu v San Franciscu šeptalo, že snímek bude zajisté oceněn. Zemanova tvorba zahraniční diváky přímo uchvátila, zejména pro jeho netradiční spojení dramatu a fotografie. Domácí prostředí ale *Bláznova kronika* nikterak nenadchla. Režisér Otakar Vávra úspěch Zemanova filmu přikládal divácké neznalosti předchozí Zemanovy tvorby a redaktor Rudého práva Ladislav Oliva dokonce úspěch Bláznovy kroniky přikládal údajně nízké úrovni konkurence.⁵³ Zeman se tak stal sám svojí obětí, poněvadž si sám nastavil vysokou laťku a domácí obecenstvo tak bylo připravené na nějakou další inovaci v jeho vlastním kreativním pojetí. Film ale mezi ostatní režisérovy

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Ve filmu například Matyáš slibuje oslu odměnou za poslušnost povýšení do hodnosti generála (podobně jako císař Caligula prý učinil svého koně senátorem).

⁴⁹ Milada HÁBOVÁ – Zdeněk SMEJKAL – Jiří PURŠ – Československý filmový ústav, *Karel Zeman (sborník studií a dokumentů)*, Brno 1986, s. 6.

⁵⁰ Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*, Praha 1997, s. 470.

⁵¹ Milada HÁBOVÁ – Zdeněk SMEJKAL – Jiří PURŠ – Československý filmový ústav, *Karel Zeman*, s. 71.

⁵² Filmový přehled, *Bláznova kronika*.

⁵³ Tereza VESELÁ, *Mediální obraz režiséra Karla Zemana v letech 1945-1989 v českých médiích*, s. 65.

snímky spíš „zapadl“ – a co víc, oblíbených animací zde bylo daleko méně a film se tak soustředil zejména na příběh, spíš než na zpracování.⁵⁴

⁵⁴ Tamtéž, s. 66.

2.2 Čest a sláva (1968)

Film režiséra Hynka Bočana *Čest a sláva*⁵⁵ je zasazen mezi léta 1647-1648 a pojednává o zásadních událostech ve vesnici Poříčany, kde je vrchností jistý rytíř Václav Rynda z Loučky, jehož roli ztvárnil Rudolf Hrušínský. Na jeho tvrz přijedou nezvaní hosté, kteří se vydávají za císařovy spolupracovníky, ale ve skutečnosti jsou českými exulanty ve službách francouzského krále. Donovalský (Karel Höger) a jeho společnice Kateřina (Blanka Bohdanová) mají za úkol přesvědčit rytíře Ryndu, aby rozpoutal selské povstání proti císaři. Rynda je nejprve proti, vysvětluje, že se do daných věcí nechce plést a jde mu hlavně o blaho své a jeho poddaných. Donovalskému se ale nakonec podaří Ryndu přesvědčit, že povstání má pro jeho lid daleko hlubší smysl a argumentuje hlavně důrazem na možnost vlastního náboženského vyznání, za které se zasazoval Ryndův otec. Rytíř sám pak s pomocí kapitána francouzských fusilierů (Josef Kemr), kterého mylně věznil ve sklepích tvrže, vyzbrojí vesničany a připravuje se na střet s císařskou armádou. V den, kdy mají vypochoďovat z vrat tvrže, ale přijede posel se zprávou, že válka skončila – Rynda ale odmítá ze svého přesvědčení ustoupit a rozhodne se vypochoďovat s „vojáky“ do pole.

Vedle Hrušínského nebo Högera si ve filmu zahrála roli děvečky Doroty Iva Janžurová. Ve filmu zosobňuje Ryndův vztah ke svým poddaným. K Dorotě se chová hrubě, své poddané neváhá potrestat, ale stejně k nim chová city, a hlavně pocit odpovědnosti. Sám se s nimi zapojuje do práce a s Dorotou dokonce spí. Je ale člověk velice zásadový a prostý. Jeho kroky, jakkoliv tvrdé, považuje za nejlepší a oplývá zvláštní morální čistotou. I když může na své okolí působit neotesaně a sobecky, jsme svědky toho, jak pečlivě přemýšlí nad svými rozhodnutími, stejně tak jako se snaží radovat z maličkostí, když si například staví sněhuláka nebo hraje se psem.

O náboženské otázky se nezajímá, dokud na ně Donovalský neupozorní. Snaží se prostě přežít, přečkat válku za zdmi své tvrže – poněvadž to považuje za nejlepší. Donovalský ale jeho žebříček hodnot nabourá. Sám je vzdělaným člověkem a Ryndu „nakazí“ husitskými myšlenkami o svobodě vyznání a rebelii proti nepravosti, které ve svém konečném důsledku vedou k sebevraždě výpravě proti císařské posádce. Rynda si uvědomoval, že v boji všichni zemřou, ale ze zásady, cti, nemohl ustoupit. Přikláním se tedy k tomu, že právě tento motiv dal knize, potažmo filmu, svůj název – Čest, jakožto zásada rytíře Ryndy a Sláva, jako rezonující sláva bojujících husitských bratří. Zásadní špatnou vlastností, která je na Ryndovi pozorovatelná, je přemýšlení v duálním smyslu dobra a zla. Svět mu dává smysl jen v určitých hranicích, za které nejde. Není schopen vyjádřit své city Dorotě, poněvadž je přesvědčen, že vztah s poddanými se nepěstuje. Když ho Kateřina pozve k sobě do postele, Rynda se jí nechápavě ptá, zda k němu cítí lásku.⁵⁶ Je schopen snášet útlak v podobě katolictví, ale nehodlá s tím nic dělat, protože s pány se nebojuje. Režisér se v jeho postavě snažil zobrazit českou povahu.

⁵⁵ *Čest a sláva* (Hynek Bočan, 1968), podle románu Karla Michala.

⁵⁶ V pojetí Marie Koldinské je Rynda egoista a zbabělec, který se jen stará o svůj majetek, a proto se nechce válečně angažovat. Podle mě je ale ve filmu jasně pozorovatelné, že Rynda dělá věci zejména pro druhé a pouta

Filmem nás provází všudypřítomná špína. Samotný jeho začátek je sekvencí záběrů na poničené domy a zohavená těla těch, kteří padli za oběť zemi pustošícím vojskům. Rynda hosty i navzdory neblahé finanční situaci hodlá pohostit tím nejlepším, co má. Sami ale vidíme, že majetek rytíře Ryndy je nevalný – alespoň vzhledem k zažitému zobrazení šlechticů v československých filmech. Jako šlechtic sám snídá chleba s tvarohem, jeho poddaní, až na rychtáře, jsou (spíš než oblečení) navléknutí do sešitých pytlů od brambor.

Přítom takový obraz nižší šlechty není nikterak zavádějící. Navzdory všeobecnému přesvědčení neměla řada takových šlechticů ani Ryndův majetek a musela si často vydělávat svýma rukama či pěstováním zemědělských plodin.⁵⁷

Samotná Ryndova tvrz, kde všichni bydlí společně, je v dezolátním stavu. Jako kulisa byla filmaři zvolena tvrz Buzice, nacházející se nedaleko Strakonic, která byla již od 16. století sýpkou, takže svým stavem byla pro filmařské účely přímo ideální.

Spodobu Čech jako země beznaděje a bídy ke konci třicetileté války podtrhuje ještě jeden výrazný faktor, který je ve filmu obsažen, a to náboženství. Hosté nejen že jsou od pohledu velmi bohatí, odlišují se i svou hlubší vírou, zejména Donovalský. Při přesvědčování Ryndy využívá svých teologických znalostí. Před večerí se všichni tři (Rynda a hosté) pomodlí a pokřijí, Rynda ale celý proces odbude. Na začátku filmu vidíme hořící kříž, nepochybně symbolizující pád víry, a jako symbol země, kterou Bůh opustil. Hudba celý děj výborně podkresluje. Texty písní zpívají o věčně štvaných a neposlušných duších, které ztratily bázeň v Boha. Velmi důležitá je pro znázornění křesťanství postava faráře (Lubomír Lipský). On sám už neví, v co věřit. Zoufá si a stěžuje si, že Bůh s ním již nemluví. Je pravým opakem duchovního pastýře, on sám by nejvíc potřeboval ve víře ujistit. Při výběru darů v Poříčanech je farář zastřelen místním starcem, který v něm viděl symbol uzurpátora a nechápal, nač by měl faráři cokoli dávat. Farářovo tělo padá k zemi s rukama rozpaženýma. Na zemi zůstane ležet v podobě padlého kříže, kterým nám Bočan symbolicky opět ukazuje, že zemi opouští křesťanská víra. K zvrácenosti poměrů svědčí i křížovník na plášti faráře – hvězda je prohozená s křížem.⁵⁸

Filmaři proto měli velký smysl pro detail. O místě celého děje se dovídáme jen z drobné poznámky, když Donovalský označí rytíře Ryndu za „zemánka z Poříčan“, což bylo oblíbené jméno pro osady blízko řeky. V tom případě by se mohlo jednat o smyšlenou destinaci. Daleko pravděpodobněji se ale jedná o část dnešní obce Klučov na Kolínsku. Fara v Poříčanech po roce 1620 zanikla a byla sloučena s farou v nedalekých Skramníkách.⁵⁹ K ní je doložen první katolický kněz po vydání

se svými poddaným (ač vzniknuvší patrně z kruté válečné situace) má pevná. To jasně vidíme například ve chvíli, kdy se snaží zachránit Dorotu nebo když vraha kněze nechce poslat na smrt, ale chce ho nechat utéct. Srov. Marie KOLDINSKÁ, *Konec třicetileté války optikou českého hraného filmu*, s. 283.

⁵⁷ Radka BEHENSKÁ, *Jan Jenišek z Újezda a na Svrčovci (Život předbělohorského rytíře)*, Bohemiae Occidentalis historica 2, 2016, č. 1, s. 5-31.

⁵⁸ Ovšem může se jednat o nezáměrnou filmovou chybu, byť se mi to vzhledem k celkové filmové zpracovanosti zdá velice nepravděpodobné.

⁵⁹ Cesty a památky, *Poříčany, Fary*, <https://www.cestyapamatky.cz/kolinsko/poricany/fara> (6.2.2021).

Obnoveného zřízení zemského až k roku 1653.⁶⁰ Je proto důvodné se domnívat, že správa farností patřící toho času utrakvistickým kněžím připadla křížovníkům. I když film zmiňuje pouze Poříčany, knižní předloha je konkrétnější. Rynda Donovalskému říká: „,[...] *na mši chodíme horlivě, když přijede farář z Knína, a k zpovědi taky.* [...]“.⁶¹ Křížovníci ve Starém Kníně působí dodnes. Je proto možné, že v době, kdy fara ve Skramníkách nefungovala, vykonávali duchovní správu členové řádu. Ve filmu zmíněná situace, kdy připadá „šest far na jednoho faráře“, se proto přimyká realitě, neboť křížovníci měli problémy obsadit adekvátně své fary a kostely už v prvních letech existence řádu⁶² a nedávno odchozí klérus v době pobělohorské tento jev jedinečně umocnil.

Dalším znakem detailní práce jsou filmové kostýmy. Vidíme vojáky s dobovými mušketami, přes rameno nosí bandalíry. V bojové scéně vidíme použití typických zbraní oné doby, pistolí s kolečkovým zámkem, rapíry a halapartny. Oblečení odpovídá tehdejší módě, typické jsou krajkové límce, které mají Donovalský a Rynda. Šaty zde demonstrují i jejich ekonomickou situaci. Proto jejich návštěva ukazuje srážku bohatého a prosperujícího prostředí s prostředím, které se snaží přežít. Jediné chyby, jež se filmaři v tomto ohledu dopustili, je označení Ryndova pancíře za veteš. I když se film detailně nevěnuje vývoji zbroje ve střední Evropě, Ryndův plát je nápadně podobný přední části zbroje, jež se v té době běžně užívala.

Film se dopouští pár nepřesností, které ale filmaři udělali záměrně. První jsou vulgarismy, které se nám snaží společně s naturalisticky zobrazenou společností vyložit surovost doby. Jsou ale jazykem doby vzniku filmu, let šedesátých 20. století. Výrazy jako „*je mi z něj na blití*“ nebo „*drž hubu*“ atp. zde proto nemají místo. Druhé je pojetí národní identity. Když Kateřina bouří na rychtě vesničany, používá opakovaně přívlastek *český*. „*Za Frederika, českého krále.*“; „*At' nám vládne český král.*“; „*Kdo znesvětil provazem tu českou hlavu?*“; „*My Češi musíme držet při sobě.*“ Idea identity národa, tak jak jej chápeme dnes, je ale výdobytkem až poloviny 19. století⁶³, zejména německých nacionalistických organizací vymezujících se proti politickým nárokům etnik v rámci Habsburské monarchie⁶⁴, později Rakouska-Uherska (což ale neznamená, že by si lidé nebyli potud vědomi, že jsou Češi). Do té doby se rozhled průměrného venkovana omezil hlavně na několik málo vesnic v jeho okolí. Spíš než jako Čech se proto jedinec identifikoval jako obyvatel Poříčan, Prahy atp. Etnická příslušnost nebyla zásadní a jazyk také ne.⁶⁵ Ačkoliv čeština nedokáže rozlišit mezi *češtvím* vázaném k půdě, např. České zemi, a

⁶⁰ Cesty a památky, *Skramníky, Fary*, <https://www.cestyapamatky.cz/kolinsko/skramniky/fara> (6.2.2021).

⁶¹ Karel MICHAL, *Čest a sláva*, Praha 1966, s. 35.

⁶² Václav BĚLOHLÁVEK – Josef HRADEC, *Dějiny českých křížovníků s červenou hvězdou*, Praha 1930, s. 24.

⁶³ Thomas Hylland ERIKSEN, *Sociální a kulturní antropologie: přibuzenství, národnostní příslušnost, rituál*, Praha 2008, s. 333.

⁶⁴ Podrobně o vzniku moderního pojetí národa v Evropě viz Miroslav HROCH, *Národy nejsou dilem náhody: příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*, Praha 2009.

⁶⁵ Opačný názor zastával pobělohorský exulant Pavel Stránský, který naopak jazyk považoval za indikátor etnické příslušnosti. Tato myšlenka je v českých zemích oživena až v 19. století, zejména Františkem Palackým a jeho spolupracovníky. Stránský jako exulant ale zaujímal pravděpodobně toto stanovisko zaujatě. Ve svém díle *O státě českém* se dopouští chyb, např. tvrdí, že se německy začalo mluvit v zemích Koruny České až za času jeho děda.

česťstvím jako kulturním konceptem, tak např. němčina je dokáže rozlišit poměrně snadno, a to pomocí termínů *der Böhme* a *der Tscheche*. Proto se např. hrabě Thurn, který uměl jen velice špatně česky, považoval za Čecha a v jeho době o tom taky nikdo nepochyboval. Je tedy pravděpodobné, že by vesničané nároky Kateřiny moc nechápali. Spojovala je s ostatními lidmi společná konfese, pro kterou v průběhu věků byli lidé ochotni umírat (podobně jako jsou ochotni dnes, ale pro národ). Konfese stála nad teritoriálním určením jedince. Místní lidé znali utrakvistická kázání, ve filmu jsou na to odkazy. Kateřina by proto udělala lépe, kdyby argumentaci vedla tímto směrem. Třicetiletá válka v Čechách totiž nebyla konfliktem Čechů a Němců, ale rozdílných konfesí, jež vyznávala smíšeně obě etnika. Podle dnešního slovníku byl tak konflikt z části občanskou válkou.

V roce plánované premiéry filmu F. B. Kunc, dramaturg studia Barrandov, otevřeně uvádí v rozhovoru s filmovým kritikem Rudého práva Milošem Fialou,⁶⁶ že Bočanova *Čest a Sláva* má přesah svým tématem i do současné občanské situace.⁶⁷ V edici rozhovorů A. J. Liehma⁶⁸ režisér vysvětluje, že „film vznikl na podzim 1967, hotový byl v létě 1968, do kin přišel začátkem roku 1969, a během té doby, jak se u nás měnila situace, dostal několik takřka protichůdných tváří, vyznění. Aniž se na díle samém cokoli změnilo. Rynda se choval pořád stejně, ale padalo na něj co chvíli jiné světlo. Tak se ze záporné postavy vyvinul v až téměř v kladnou. Ve svém odrazu k divákovi.“⁶⁹ Bočan tak v Ryndovi ukázal, že Češi jsou schopni snášet politický útlak mlčky, ale mohou se proti režimu vzburřit.

Film zobrazil vesničany jako zbabělce a české exulanty jako morálně pochybené osoby, čímž naboural pomyslnou nedotknutelnost mravní čistoty venkova a protestantských uprchlíků. V kombinaci s událostmi pražského jara nemohla *Čest a sláva* z pohledu tehdejší vlády skončit jinde než v trezoru. Snímek se tak obnovené premiéry dočkal až v roce 1991. I když film bezprostředně po svém uvedení v Československu nadšení nesklízel, získal již v roce 1969 cenu za nejlepší zahraniční film na třicátém MFF v Benátkách.⁷⁰

Srov. Eduard MAUR, *Země – paměť – lidé*, Praha 2017, s. 310-326.

⁶⁶ Filmový přehled, *Miloš Fiala*, NFA 2018, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/7682/milos-fiala> (9.2.2021).

⁶⁷ „Důležité místo představují letos v plánu i dva filmy historické. Michalův a Bočanův scénář *Čest a Sláva a Daňkův Padací most* [později se film přejmenoval na *Královský omyl* p.a.]. Přesto, že první se odehrává za třicetileté války a druhý dokonce v době Jana Lucemburského, nejde o filmy nesoučasné. Naopak, jde o občanská témata, která mohou na plátna našich kin přinést myšlenky neobyčejně aktuální.“

Rudé právo: Ústřední orgán Komunistické strany Československa, Praha 21.1.1968, 48-49(20), s. 4.

⁶⁸ Antonín Jaroslav LIEHM – Jan LUKEŠ (ed.), *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*, Praha 2001.

⁶⁹ Ivona FIKEJZLOVÁ, *Film jako odraz společenské situace (v perspektivě sociologické analýzy)*, Diplomová práce, FF UK v Praze, Praha 2013, s. 58.

⁷⁰ Marie KOLDINSKÁ, *Konec třicetileté války optikou českého hraného filmu*, s. 285.

2.3 Putování Jana Amose (1983)

*Putování Jana Amose*⁷¹ natočil roku 1983 režisér Otakar Vávra podle knižní předlohy Miloše Václava Kratochvíla *Život Jana Amose*. Snímek, rozvržený do dvou večerních filmů, nás dramatickou formou provede životem J. A. Komenského, od jeho působení v Čechách přes jeho pobyt v Polsku, Švédsku, Anglii a Nizozemsku. Zaměřuje se na jeho literární tvorbu a snaží se Komenského představit jako inovátora a reformátora. Ač se na první pohled může zdát, že je film přesným životopisným dílem věnovaném našemu „Učiteli národů“, není tomu tak.

Vávruv Komenský je nám představen jako reformátor, který je všestranně vzdělaný a sečtělý, ale setkává se s nepochopením, se kterým méně či více úspěšně bojuje. Jeho myšlenky jsou nám sdělovány formou monologu a takřka nikde nejsou zobrazeny „v akci“. Film je tak strnulý a omezuje se pouze na Komenského mentorování. Přitom sám režisér říkal, že se nebude jednat o klasické životopisné dílo.⁷² Kromě toho, že se mu toto předsevzetí nepodařilo dodržet, sklouzl filmový scénář do podoby učebnicového formátu a nebyl tak schopen vyložit dané scény poutavě. Ostatní postavy Komenskému slouží jen jako „pomůcky“, díky kterým může svá moudra vyložit. Nejlépe je tato skutečnost zobrazena ve scénách, kde se Komenský setkává s Rembrandtem či později s Descartem – Rembrandt má demonstrovat Komenského utrpení ve vlastní osobě (oběma totiž zemřely blízké osoby), na Descartovi zase Komenský demonstruje své nadlidské argumentační schopnosti, na které je Descartes krátký. S Descartem se neshodli v otázce významu vzdělání pro člověka a s propojováním světských a náboženských témat.⁷³ Ve skutečnosti o tomto setkání referoval pouze Komenský a svůj postoj nikdy neopustil. Některé úvahy Descarta dokonce označil za dětinské.⁷⁴

S klíčovými myšlenkami se nás tvůrci snaží seznámit prostřednictvím Komenského hlasitých úvah, které jsou ovšem tak útržkovité, že celou problematiku Komenského názorů nejsou schopny ani zdaleka pojmut. Postava Jana Amose je nám představena jako čistě racionálně uvažující bytost, která předběhla svou dobu a činí jí nároky, na které ještě není připravena.

Celkově se dá o historických filmech Otakara Vávry říct, že jsou informacemi poměrně přesné, ale jsou často ideologicky pokrivené. „Ideologickým potížím“, se kterými se v té době potýkala celá řada umělců, předcházela podle svých slov Vávra zejména dobrou volbou témat a vhodně zvolenou autocensurou. „*Musel jsem dávat pozor na výběr témat, [...] protože za nacismu tam sledovali nejenom témata, jestli není protiněmecké, ale doslova každou větu. Takže já už jsem uměl udělat autocenzuru nejen na film, ale i abych se vyhnul jiným možným střetům. [...] Proto jsem také dělal historické filmy.*“⁷⁵ Pokud zde existoval censurní zásah, Vávra film upravil tak, aby film vyhovoval. „[...] *Byly potíže kvůli*

⁷¹ *Putování Jana Amose*, (Otokar Vávra, 1983), podle románu M.V. Kratochvíla.

⁷² Jan JAROŠ, Jan Amos Komenský na filmovém plátně, in: *Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému*, Praha 1991, s. 295.

⁷³ Jan Amos KOMENSKÝ – Noemi REJCHRTOVÁ (ed.) – Amedeo MOLNÁR (ed.), *O sobě*, Praha 1987, s. 79.

⁷⁴ Tamtéž, s. 35.

⁷⁵ Otakar VÁVRA – Petr ŽANTOVSKÝ (ed.), *Století Otakara Vávry*, Praha 2001, s. 50.

*Komenskému. Za první Komenský nebyl revolucionář, ale pacifista, a za druhé Komenský byl kněz, a to oboje byl malér. Mě to prakticky stálo s Kratochvílem 10 let, než jsme prosadili, že se to mohlo točit s tím, že jsme museli potlačit zmínky o tom, že byl kněz.*⁷⁶ Komenský přitom o sobě přemýšlel právě jako o teologovi. O to víc je podaný obraz deformovaný.

Křesťanství je ve filmu Komenskému hlavní překážkou, která mu brání plně realizovat jeho myšlenky. To je patrné z několika scén, kterými nedodává film svědectví jenom o Komenském, ale i o věřících. Ti jsou tímto způsobem na mnoha místech karikováni. V Lešně Komenský přesvědčuje českobratrský synod o přínosu spojení náboženství se světskými záležitostmi. Synod, ve filmu jednoznačně negativní instituce, namítá Komenskému, že „marní čas – pravda je jenom v Bibli“. Stejně tak obyvatelé Lešna tvrdí, že proti moru pomohou jenom modlitby. Samotný synod Komenský napadá slovy: „*Vy duchovní jste to zavinili [válku], neučili jste lid k lásce, ale k hádkám, neučili jste k svornosti, ale k roztržkám.*“ Tím otevřeně svaluje vinu za válečné rozbroje na hlavy duchovních. Vrcholem potlačení Komenského religiozity je výrok, ve kterém se otevřeně ztotožňuje s pozdější Darwinovou teorií vzniku člověka či když si pro místo svatby vybere raději radnici než kostel. Ve filmu také často vidáme duchovní zástupce jako doprovod ozbrojených složek. Jsou to zejména církevní představitelé, kteří ukazují na osoby, jenž mají být potrestány.

Dekonstrukce Komenského jako věřícího zde proběhla i daleko sofistikovanějším způsobem. Pod záminkou vysvětlit dramatickou tvorbou divákovi obsah některých děl Komenského, dostává se nám nahlédnutí do konkrétních částí textů. Ty jsou voleny záměrně tak, aby akcentovaly či potlačovaly nějaké téma. V inscenaci spisu *Truchlivý* se Komenský rozchází s Bohem, který mu působí jen samé utrpení. Zbaveno Boha je taktéž zpracování *Labyrintu světa a ráje srdce*, stejně jako výňatky z *Kšaftu umírající matky Jednoty bratrské* jsou voleny tak, aby posílily národní rozměr spíše než ten náboženský.⁷⁷ Přitom východisko z utrpení pro Komenského jak v *Labyrintu*, tak v *Truchlivém* spočívalo v nalezení jistoty a pevné základny právě v Bohu.⁷⁸ Bůh tak nebyl ten, kdo Komenského trápil – pomáhal mu naopak strasti překonávat.

Komenský nebyl novodobým ateistou, i když se nám ho film snaží v mnoha scénách takto popsat. Samozřejmě byl ve spoustě věcech inovativní, hlavně přístupem ke vzdělávání. Ovšem sami pedagogové by se dnes divili, jak horlivě „Učitel národů“ obhajoval např. geocentrismus. Koperníkovská představa o heliocentrismu byla nejenom katolickou církví až do 30. let 17. století pokládána za kacířský výklad uspořádání světa a samotné Koperníkovy myšlenky bylo zakázáno publikovat. Na evropských univerzitách se ale o Koperníkově teorii diskutovalo. Proto si mladý Komenský obstaral za všechny své tehdejší peníze originál Koperníkova rukopisu *O běžích vesmírných těles*⁷⁹ a celých cca 500 kilometrů se pak musel vracet z heidelbergské univerzity na Moravu pěšky.

⁷⁶ Tamtéž, s. 70.

⁷⁷ Marie KOLDINSKÁ, *Konec třicetileté války optikou českého hraného filmu*, s. 287.

⁷⁸ Jan Amos KOMENSKÝ – Noemi REJCHRTOVÁ (ed.) – Amedeo MÖLNÁR (ed.), *O sobě*, s. 50.

⁷⁹ Josef POLIŠENSKÝ, *Komenský, muž labyrintů a naděje*, Praha 1996, s. 35.

S heliocentrismem se však do smrti nesmířil, ve svém spise *Odmítnutí karteziánské filozofie a koperníkovské astronomie* se pokoušel vyvrátit Koperníkovy myšlenky. Tento spis ale shořel při požáru Lešna roku 1656.⁸⁰ Další názor Komenského, který by nás dnes překvapil, byl jeho postoj ke „škodlivým myšlenkám“. Ve filmu vidíme, že některé spisy Komenského byli katolickými duchovními spáleny. Sám ale podle Jiřího Bílého „s odkazem na 19. verš 19. kapitoly *Skutků apoštolů*, doporučoval křesťanům, aby se zbavili knih řeckých a římských pohanských mudrců. Je tedy pravděpodobné, že kdyby bitva na Bílé hoře skončila vítězstvím zimního krále, Komenský by zřejmě neváhal vydat plamenům katolické knihy.“⁸¹ Tím se nesnažím snad ani naznačovat, že by Komenský měl ve své době mít názory a informace o fungování světa takové, jaké máme my dnes – říkám, že právě tento filmový nárok je zcela absurdní. Komenský byl vzácná osobnost, ale stále člověk své doby.

Několika nesrovnalostí se filmaři dopouští bezděky. Nejznámější je asi scéna, ve které čeledín oznamuje Komenskému, že skončila třicetiletá válka. To je samo o sobě pojem, který je vlastní naší době. Třicetiletá válka byla současně vnímána jako vleklá série konfliktů. Méně viditelnou nepřesností je Valdštejnův portrét, nacházející se v kanceláři kancléře Oxenstierna, což působí zvláště komicky. Ani režisér Vávra neměl neomezený rozpočet, a tak se tato scéna natáčela ve Valdštejnském paláci na Malé Straně.

Putování je plné jednoduchých zvrátů. Film je dost teatrální a scény jsou prvoplánové. Stačí např. méně než pět minut filmového času, aby se Komenský po smrti manželky shlédl v Dorotě, požádal ji o ruku a ona souhlasila; Komenskému při obhajobě svého učení v Lešně stačí jediný projev, kterým přítomné přesvědčí o své pravdě; Komenský kam přijde, tam se náhodou ve stejnou chvíli odbude nějaký dějinný okamžik (revoluce v Anglii apod.).

Kromě hlavní postavy Komenského mají další role epizodní charakter a dělají mu pouhou kulisu (přitom ve filmu bylo 160 herců⁸²). Film se tak snažil přiblížit Vávrově tvorbě, která se vyznačuje davovými scénami, kvalitní literární předlohou a propracovanými kostýmy.⁸³ Scénář s propracovanou dramatickou formou zde ale chybí.

Sám režisér v rozhovorech přiznal, že film nebyl publikem přijat kladně.⁸⁴ Lidé film dokonce překřtili názvem „Honzíkova cesta“. Celkově nepotěšil ani fanoušky historie, ani fanoušky filmu. Tehdejší propagandou bylo ale *Putování* pochvalováno. Film i tvůrci dostali v roce premiéry Pamětní medaili Muzea Jana Amose Komenského v Uherském Brodě pod záštitou organizace UNESCO. Zdůrazňováno bylo v tehdejší době zejména mírové poselství filmu.⁸⁵ Snímek dosáhl vcelku vysoké

⁸⁰ Rostislav RAJCHL, Zarytý geocentrik: Kromě učitelství holdoval J. A. Komenský také astronomii, *100+1 zahraničních zajímavostí*, 29.09.2019, <https://www.stoplusjednicka.cz/zaryty-geocentrik-krome-ucitelstvi-holdoval-j-komensky-take-astronomii> (5.3.2021).

⁸¹ Blanka CRHONKOVÁ, *Fenomén pálení knih*, Diplomová práce, FF Západočeské univerzity v Plzni, Plzeň 2014, s. 39.

⁸² Marie KOLDINSKÁ, *Konec třicetileté války optikou českého hraného filmu*, s. 286.

⁸³ Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, s. 171.

⁸⁴ Otakar VÁVRA – Petr ŽANTOVSKÝ, *Století Otakara Vávry*, s. 71.

⁸⁵ Kamil ČINÁTL, *Inscenace paměti*, s. 339.

divácké návštěvnosti, ale to jen díky tomu, že na jeho promítání povinně chodily školní třídy.⁸⁶ Režisér Vávra i navzdory tomuto rozporuplnému snímku zůstává významnou režisérskou osobností, která pro český film zbudovala pevné základy, ze kterých mohly vyrůst další známé filmy, a bez které by se vývoj české kinematografie značně zbrzdil. Jeho činnost je významná hlavně v kontextu československé kinematografie šedesátých let a v souvislosti s jeho pedagogickou činností na FAMU, kde se stal tolerantním profesorem režisérů tzv. „nové vlny“.⁸⁷

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Např. Jiří Menzl, Miloš Forman, Juraj Herz.

2.4 Lekár umierajúceho času (1983)

Pětídílný seriál slovenského režiséra Miloslava Luthera *Lekár umierajúceho času*⁸⁸ je částečně smyšlenou inscenací života Jana Jessenia. Seriál vznikl podle scénáře Vladimíra Körnera, který rok po uvedení vydal stejnojmennou knihu, která vychází přímo ze scénáře.

Velkolepě pojatý seriál zobrazuje život Jana Jessenia od jeho studií až po jeho smrt na Staroměstském náměstí. Kromě Jessenia-lékaře, je nám zobrazena jeho osobnost doby osvícence, lékaře umírajícího času, tedy končící doby renesance, která je v našem prostředí tradičně spojovaná s Rudolfovým dvorem a jeho zápal pro vědu všeho druhu. Seriál se proto zaměřil hlavně na zachycení dobové atmosféry, kterou se scénáristou Körnerem konzultoval Josef Polišenský.⁸⁹

Vzhledem k relativnímu neprozkoumání⁹⁰ života Jana Jessenia dostali tvůrci seriálu volný prostor v tvorbě celých epizod, kterým historická doba slouží víceméně jen jako pozadí. Poněvadž seriál zasazuje příběh mezi osmdesátá léta 16. století a rok 1621, dostává se „na řadu“ třicetiletá válka až ve čtvrtém a pátém díle. I přesto, že je zdůrazněno, že se jedná o smyšlené epizody ze života velkého anatoma, tak jsou ale i některé události, v nichž je děj zasazen, zobrazeny méně přesně. Pokud bude mít ale divák na paměti, že si seriál nedělá ambice na věrné zobrazení Jesseniova života,⁹¹ jedná se o skutečně kvalitní filmové dílo, ve kterém herec Petr Čepek podal svůj životní výkon.

V zásadě jsou bílá místa v Jesseniově životě využita velmi dobře, např. lékařova dcera Julie, o které nebylo pochyb, že je nemanželského původu,⁹² pomohla k zobrazení Jessenia jako milujícího otce a její postava posloužila k vyjasnění možného dění v době Jesseniovy cest mezi lety 1612-1616 po smrti jeho manželky.⁹³ Obecně film zobrazuje Jessenia jako člověka morálního, který je konfesijně nezaopatřený a věrný zejména sám sobě. Tato vlastnost je nám také demonstrována na setkání Jessenia a kata Mydláře (Milan Kňažko), ve které se lékař navzdory pověrám nešťítí katovi podat ruku. Zároveň ale víme, že podle té samé pověry rukou kata nakonec zemře. Jeho čistá povaha je ve filmu prosazována tak moc, že se dokonce Jessenius ostýchá politicky angažovat z pozice rektora – přitom s politikou byla rektorská pozice (minimálně v té době) pevně spjata.⁹⁴ Svou úlohu jakožto stavovského vyslance ale přijme.

⁸⁸ *Lekár umierajúceho času* (Miroslav Luther, 1983).

⁸⁹ Vladimír KÖRNER, *Rozhovory 1964-2009*, Praha 2009, s. 22.

⁹⁰ Jediné ucelené monografie o životě Jana Jessenia viz Josef POLIŠENSKÝ, *Jan Jesenský-Jessenius (studie s ukázkami díla)*, Praha 1965; Mária BOKESOVÁ-UHEROVÁ, *Ján Jessenius. 1566-1621. (K 400. výročiu narodenia)*, Bratislava 1966.

⁹¹ To ostatně i sám autor scénáře potvrdil.

Vladimír KÖRNER, *Rozhovory 1964-2009*, s. 22.

⁹² Josef POLIŠENSKÝ, *Jan Jesenský-Jessenius (studie s ukázkami díla)*, Praha 1965, s. 42.

⁹³ David KACHLÍK a kol., *The life and work of Jan Jesensky (1566-1621), the physician of a dying time*, *Journal of Medical Biography* 21(3), s. 158.

⁹⁴ Josef POLIŠENSKÝ, *Jan Jesenský-Jessenius*, s. 43.

Seiál se tedy nedá hodnotit z hlediska faktické přesnosti života Jana Jessenia, ovšem pozadí příběhu už posuzovat lze. V zásadě je zejména v pátém díle velmi autenticky zobrazena povaha českého stavovského hnutí i se svou vnitřní rozpolceností.⁹⁵

Jedna z pozorovaných filmových nepřesností, živena „národní mytologií“, je nepřesně pojatý původ pojmu defenestrace, který Kašpar Kaplíř ze Sulevic označil za „starý český zvyk“. Defenestrace je přitom způsob exekuce pozorovatelný (podle některých historiků) už v dobách antického Říma.⁹⁶ Užívalo se jej zejména pro jeho „komičnost“, tedy vyhození někoho z okna a byl tak běžným trestem pro „zemské škůdce“. Defenestrace (obecně již od roku 1618) je mylně pokládána za ryze český „vynález“ kvůli tomu, že v Čechách tímto aktem zpravidla odstartovaly významné dějinné události.

Patrně z obdobně zažitého omylu říká Budovec Jesseniovi, že po defenestraci již Ferdinand není český král – to ale nebyl ani předtím, poněvadž králem až do roku 1619 byl stále Matyáš. Jméno císaře a krále Matyáše nám mizí i v dalším filmu *Bůh s námi*, kterým se zabývám v jedné z dalších kapitol.

Bylo též známo, že Jessenius nemusel v Praze bydlet po hospodách či hledat bydlení někde jinde, poněvadž byl ubytován na koleji univerzity.⁹⁷ Zachováním tohoto faktu by si ale filmaři přidělali mnoho nepříjemností, neboť v Jesseniově pražském příbytku se ve filmu událo mnoho dějových zvratů.

Originálně jsou zobrazeny postavy Fridricha Falckého a hraběte Thurna, kteří, opět v silném kontrastu s filmem *Bůh s námi*, nejsou zobrazeni jako Češi v dnešním pojetí tohoto slova, ale mají i řadu promluv v němčině, kterými nám filmaři dávají najevo, že nejsou původem z Čech. Fridrich Falcký se liší od zažitého pohledu také tím, že nepůsobí jako ustrašený slaboch, ale spíš jako lehkovážný mladík, kterého dění na Bílé hoře moc nezajímá. Na poslední chvíli se dokonce rozhodne do bitvy jít, ale dovídá se, že už je po všem.

Pokud se tedy film zaměřil na zobrazení tehdejší doby, vnímá také divák silný kontrast s dobou před a po smrti císaře Rudolfa. Události spojené s porážkou stavovské opozice jsou ve filmu pojímané (pochopitelně) veskrze negativně. Kromě bezprostředního loupení a vraždění v městě po konci bitvy, vidíme kariérní vzestup postav, které právě díky císařskému vítězství náležitě povýšily. Taková je např. postava Jakuba, který předtím Jessenia obsluhoval coby lazebník, což bylo považováno za „bezectné řemeslo“ a mělo přibližně stejnou „prestiž“ jako katovství nebo prostituce.⁹⁸ Jakub patrně ve své osobě ztvárňuje právě „zlé“ Čechy, „kolaboranty“.

Bylo by chybné tvrdit, že bitva na Bílé hoře byla „jen“ dvouhodinová šarvátká, ale zajisté neznamenala tři sta let dlouhou porobu, jak se na konci filmu (a knihy) píše – „[...] třetinu těch [lidí],

⁹⁵ Peter CABADAJ, Ján Jessenius v umeleckej relexii, in: Eva AUGUSTÍKOVÁ – Agáta KLIMENKOVÁ (ed.), *Ján Jessenius. Slováci na panovníckych dvoroch*. Sborník prác z interdisciplinárnej konferencie, ktorá sa konala 13.-14. septembra 2011 v Martine, Martin 2012, s. 61.

⁹⁶ Ivana ČORNEJOVÁ – Jiří KAŠE – Jiří MIKULEC – Vít VLNAS, *Velké dějiny země Koruny české VIII.: 1618-1683*, s. 9.

⁹⁷ Josef POLIŠENSKÝ, *Jan Jesenský-Jessenius*, s. 34.

⁹⁸ Více o bezectných povoláních viz Richard van DÜLMEN, *Bezectní lidé: o katech, děvkách a mlynářích (nepočestnost a sociální izolace v raném novověku)*, Praha 2003.

co přežili, čekalo ještě dlouhých tři sta let národní poroby české.⁹⁹ Ostatně kromě scénáristy Körnera měl na pobělohorskou dobu stejný názor i konzultant filmu Polišínský.¹⁰⁰

„Upřímně řečeno, kdo může mít baroko rád? Dráždí jako životní styl – hromadění majetku, kult síly a hojnosti, okázalost forem, hýřivost oděvů [...] a předstírání ušlechtilého chování na neuvěřitelných krutostech. [...] Až teprve bída [...] přivedla na scénu jezuitu s bosýma nohama, aby získali pro bohaté vítěze ten nejchudší svět. Baroko je závan cizí mentality [...].“¹⁰¹ Takto se o baroku vyjádřil Vladimír Körner pro časopis *Film a doba* v srpnu 1986. Tento názor se odrazil v seriálu zejména na jeho samém konci. Jesseniovi je vyřezán jazyk – místo přímého zobrazení jeho utrpení ale záběry vyplňuje bohatá barokní výzdoba, jejímž zásadním prvkem jsou (v tomto případě) baculatí andělíčky, které si i úplný laik s barokním uměním spojí. Práce s podvědomím diváka je ale právě prvkem, který celému příběhu dodává na hloubce. Jessenius např. nemusí v žádné scéně vysvětlovat, jak se cítí, divák to již ví, a to z řady indicií, které mu byly ve filmu představeny – např. prostřednictvím Jessenioových snů, které ani nepotřebují slovní doplnění.

Körner proslul zejména jako spisovatel, neboť pozice scénáristy je víceméně anonymní. Značná část jeho knih jsou v zásadě přepsané filmové scénáře, které daly vzniknout celé řadě kvalitních snímků nejen z období třicetileté války. Jméno Vladimíra Körnera stojí za známými filmy, jakými jsou kupříkladu *Údolí včel* (František Vláčil, 1967), *Adelheid* (František Vláčil, 1969), *Zánik samoty Berghof* (Jiří Svoboda, 1983) či *Kuře melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999). Jeho tvorbu prozaika a scénáristy nespojuje jednotné historické období, ale motiv osamělého hrdiny v jeho příbězích. Tento motiv je podmíněný autorovým traumatem z období druhé světové války a událostí bezprostředně po jejím konci, kdy přišel o otce a byl zároveň svědkem odsunu Němců.¹⁰²

Scenárista v roce 1969 vrátil stranickou legitimaci¹⁰³ a jeho scénáře proto nějakou dobu nevycházely. V roce 1977 si dovilil zažalovat¹⁰⁴ Českou televizi kvůli censurním zásahům v odvysílaném *Údolí včel*, čímž si tuto instituci podle svých slov silně znepřátelil – proto nakonec odjel natáčet scénář pro film *Lékař umírajícího času* do studia v Bratislavě.¹⁰⁵ I přesto, že scénář byl v češtině a herci byli také většinou Češi, byl výsledný seriál předabován do slovenštiny. Později byla sestříhaná verze seriálu s názvem *Svědék umírajícího času* předabována zpětně ze slovenštiny do češtiny.

Přestože si ve filmu zahrála velká jména českého a slovenského herectví, jakými byl například Rudolf Hrušínský v roli císaře Rudolfa, Martin Huba v roli Johana Keplera či Jan Kanyza v roli kancléře Lobkowicze (o hlavní roli Petra Čepka ani nemluvě), vysílal se seriál zejména na Slovensku a do roku

⁹⁹ Vladimír KÖRNER, *Lékař umírajícího času*, Praha 1987, s. 455.

¹⁰⁰ Patrně z Josef POLIŠENSKÝ, *Jan Jesenský-Jessenius*, s. 91.

¹⁰¹ Vladimír KÖRNER, *Rozhovory 1964-2009*, s. 35-36.

¹⁰² Tamtéž, s. 193.

¹⁰³ Tamtéž, s. 84.

¹⁰⁴ Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*, s. 435.

¹⁰⁵ Vladimír KÖRNER, *Rozhovory 1964-2009*, s. 173.

2007 jej Česká televize (předtím ČST) vysílala jen jednou.¹⁰⁶ Seriál měl k roku 2020 jen dvě reprízy.¹⁰⁷ Oproti tomu dostala celovečerní filmová verze mezi lety 2000-2020 repríz pět.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Archiv ČT Praha, Dramaturgický list filmového seriálu *Lekár umierajúceho času* (poskytnuto elektronicky).

¹⁰⁸ Výsledky vyhledávání hesla „Svědék umírajícího času“ v TV programu na webových stránkách www.ceskatelevize.cz, © Česká televize 1996–2021, <https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr%5Bslova-casti%5D=l%C3%A9ka%C5%99+um%C3%ADraj%C3%ADc%C3%ADho+%C4%8Dasu> (15.3. 2021).

2.5 Psí kůže (1983)

Vladimír Körner vytvořil scénář i k televiznímu filmu *Psí kůže*,¹⁰⁹ který režíroval Antonín Moskalyk, režisér známý zejména kvůli úspěšným snímkům *Třetí princ* (1983) nebo *Babička* (1971). Podobně jako tomu bylo i s *Lékařem umírajícího času*, vydal Körner v roce 1991 i knižní verzi scénáře. Motiv příběhu je veskrze podobný jako v předchozí kapitole: hlavní postavou je osamocený hrdina, který si za každou cenu chce zachovat vlastní tvář. Ústřední postavou už ale není vážený rektor univerzity, ale vyvrhel.

Eliáš z Haugvic se coby voják-zběh vrací z třicetileté války na rodový statek na Moravě. S sebou má dva přátele z vojny – Arnulfa a Vilkise. Při návratu domů ale Eliáš zjistí, že jeho rodiče zemřeli za války a jedinými přeživšími jeho rodiny jsou jeho strýc, který se oženil se služebnou a sestra Rozárka, která v době Eliášova odchodu do války byla ještě malá. Eliáš je všechny svou přítomností bezprostředně ohrožuje, neboť v Čechách platil nepsaný zákon, který povoloval zběhy, „psí kůže“, bez soudu usmrtit. Eliáš se navíc odmítá vzdát své protestantské víry, a protože je dědicem statku, o který se v době jeho nepřítomnosti staral strýc, majetek má přejít na něj. Nekatolíkům je ale majetek systematicky zabavován a proto hrozí, že by o střechu nad hlavou přišel nejenom Eliáš, ale i všichni ostatní. Navíc měli všichni za to, že Eliáš ve válce zahynul, a tak strýc už měl se stavením vlastní záměry. O možné přítomnosti tří zběhů se brzy doví i kněží v nedalekém klášteře, kteří vycítí příležitost na snadné obohacení. Statek tak navštíví klášterní bratr Mamertus, kterého Eliáš zabije. Ostatní obyvatelé kláštera ale samozřejmě znali místo Mamertova pohybu, a tak se stalo jen otázkou času, než si pro Eliáše někdo dojde. Smrti z rukou cizích se ale Eliáš vyhne sebevraždou. Před svou smrtí však nechá utéct Arnulfa a Rozárku, kteří se do sebe zamilovali. Avšak ani oni smrti neušli, Arnulfa dostihne rozběsněný dav, který se má postarat o zabití huncledrů (psích kůží) a ubije ho k smrti. Život se pak na statku vrátí do „starých kolejí“. Rozárka později porodí Arnulfova syna.

Zatímco v *Lekárovi umírajícího času* byla hlavní postava zároveň historickou, jedná se v *Psí kůži* o čistou fikci filmařů. Podobně jako u Kratochvílova *Komedianta* (viz následující kapitola) využívá příběh historické skutečnosti jen jako pozadí.

I přesto, že se mi k termínu huncleder/psí kůže nepodařilo dohledat žádné informace kromě Körnerovy knihy, není osud válečných zběhů zobrazen nikterak smyšleně. Poprava jako trest za dezerci (zvláště v době války) zůstává v řadě armádních útvarů do dnešního dne. I navzdory této hrozbě ale bývala dezerce poměrně častým jevem.¹¹⁰ Vlivem toho byly armády verbovány mimo válčící území, aby potenciální dezertéři neznali cizí jazyk a nezběhli.

Kromě samotné přítomnosti dezertéra ohrožovala životy ostatních Eliášova náboženská příslušnost, které se nehodlal za žádnou cenu vzdát, a za kterou se dokonce hodlal bit. Přitom strýc i služebná Hana stále zůstávají potají protestanty, protože ke katolictví konvertovali jen naoko.

¹⁰⁹ *Psí kůže* (Antonín Moskalyk, 1983).

¹¹⁰ Geoffrey PARKER, Voják, in: Rosario VILLARI, *Barokní člověk a jeho svět*, Praha 2004, s. 45.

Pochopitelně je tato skutečnost věrným obrazem rekatolizace pobělohorské doby, kolik ale bylo konvertitů z přesvědčení či z donucení se nedaří spolehlivě určit.¹¹¹ Císař Ferdinand se jakékoliv náboženské toleranci vyhýbal a vladaře v dílčích zemích říše nabádal, aby byli ve svých postojích tvrdší.¹¹²

Víra je hlavním tématem celého příběhu. Eliáš je pro ni dokonce ochoten zemřít, jeho souputníci a příbuzní jsou ale vůči ní lhostejní. Strýc Haugvic je ve věci náboženství hodně na vážkách. V kritických situacích se ale rozhodne evangelickou víru zapřít, a dokonce zapře i jakoukoliv příbuznost s Eliášem. Předtím se ho dokonce pokusil zabít, aby se vyhnul potížím a podezření, že zběha schovává. Po smrti Eliáše se ale rozhodne pro odpor vůči místním katolickým kněžím – nenechá Rozárčina syna pokřtít na místní faře, aby se od místních chamtivých duchovních distancoval. Farář sdělil, že syna pojímá za svého, čímž duchovnímu zároveň naboural plány – farář počítal s tím, že po bezdětném strýci případně majetek klášteru, potažmo jemu. Tato pasáž je také jediným závažným rozporem s knižním zpracováním.¹¹³

Na konci Körnerovy novely totiž Rozárka dítě nedonosí. S absencí novorozence odpadá i výše zmíněná strýcova „revolta“. Ve filmu byl ale prvek naděje v podobě malého synka přidán. Je proto otázkou, zda byl scénář upraven kvůli „ideologickým potížím“ – Körner připustil, že film takové potíže měl¹¹⁴ –, nebo zda scénárista pozměnil příběh až v samotné novele. Zároveň, podíváme-li se na autorovu tvorbu celkově, je pro Körnera šťastný konec netypický.

Film nabízí srovnání s Bočanovou *Ctí a slávou*, protože oba filmy vykazují řadu podobností. Eliáš i Rynda jsou nižší šlechta, která nemá moc peněz. Rodiče obou postav byli protestanti, kvůli čemuž byli také perzekuováni. Hlavní protagonisté obou příběhů tragicky zemřou za své přesvědčení. Oba filmy se také hluboce věnují morálce a svědomí.

Už samotné nábožensky laděné téma muselo být do značné míry provokativní. Domnívám se, že *Psí kůže* unikla osudu *Ctí a slávy* jen díky svému konci, který jako by říkal, že lidé na statku zůstali „poraženi ale nepokořeni“, na rozdíl od osudu Ryndových poddaných. Zároveň se oba filmy liší svým pohledem na církevní představitele – v *Psí kůži* jsou kněží vypočítaví a mocichtiví, kdežto ve *Ctí a slávě* je farář jen dalším chudákem.

Film se valného úspěchu nedočkal. V programu České televize se objevil celkem sedmkrát, ovšem z toho dvakrát jako půlnoční repríza.¹¹⁵

¹¹¹ Ivana ČORNEJOVÁ, *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích. Pokus o zasazení fenoménu do středoevropských událostí*, in: Ivana ČORNEJOVÁ (ed.), *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci*. Sborník příspěvků z pracovního semináře konaného ve Vranově u Brna ve dnech 4.-5.6.2003, Praha 2003, s. 21.

¹¹² Tomáš KNOZ, *Pobělohorské konfiskace: moravský průběh, středoevropské souvislosti, obecné aspekty*, Brno 2006, s. 624.

¹¹³ Viz Vladimír KÖRNER, *Psí kůže (Huncleder): Kámen nářku*, Praha 2002.

¹¹⁴ Vladimír KÖRNER, *Rozhovory 1964-2009*, s. 132.

¹¹⁵ Archiv ČT Praha, Dramaturgický list k filmu *Psí kůže* (poskytnuto elektronicky).

2.6 Komediant (1984)

Dalším historickým filmem z dílny Otakara Vávry a M. V. Kratochvíla je film *Komediant*.¹¹⁶ Film, opět natočený podle Kratochvílovy novely, nás seznamuje s potulnou skupinou komediantů, kterou vede principál Fortunatus.

Jelikož se jedná o fiktivní příběh, je nutno ho posuzovat z hlediska jeho poselství a věrnosti knižní předloze. Třicetiletá válka zde působí pouze jako pozadí příběhu.

Komedianti naleznou na silnici zuboženého mladíka Vavřince, kterému pomohou a vyléčí jej z horečky. Vavřinec má s sebou jen Shakespearovo drama *Romeo a Julie*. Ačkoliv se hodně snaží, nedaří se mu jeho hru prosadit. Soubor je zvyklý hrát laciné nevkusné frašky čistě pro pobavení publika, většinou na vesnicích a menších městech. Vavřincovo očarování dramatem navzdory nezájmu ostatních neutichá, a nakonec se mu podaří principála přesvědčit. Premiéru Shakespearovského dramatu má soubor představit na dvoře brunšvického vladaře. Šlechtický dvůr ale hru vůbec nepřijímá a básnické obraty nechápe. Obecenstvo, včetně vévody, začne hercům vyhrožovat, a proto musí ve spěchu Brunšvik opustit. Jako základnu pro další cestu si herecká skupina zvolí vesnici, ve které se dříve účastnili svatební veselky před svým příjezdem do Brunšviku. Vesnici ale najdou v rozvalinách, poněvadž byla vypálena Švédy. Přežila jen nevěsta a její příbuzná. Když Vavřince, kterému opět propukla horečka, položili do blízkosti nevěsty, zjistili, že je šílená. Považovala Vavřince za svého mrtvého manžela a chovala polínko v plenkách. S Vavřincem ale cestovat v jeho stavu nemohli, a tak se skupina rozešla a každý se vydal jiným směrem. Mladíka nechali v péči šílené nevěsty a její příbuzné. Po čase se jako jediný rozhodne Vavřince hledat herec Johny, který se s ním přátelil. Vavřince nalezne ve stodole, kde hraje *Romea a Julii* vesničanům. I když se mu nejdříve dostává reakcí podobným na brunšvickém dvoře, vesničané nakonec začnou jeho slovům naslouchat. Vavřincovi se ale rozvinula nemoc, a to do takové míry, že doslova umíral na jevišti. Zemřel Johnymu v náručí a ten za něj dokončil poslední repliky. Zároveň naslouchající vesničany vyburcoval projevem k útoku proti tlupě žoldáků, ohrožující jejich příbytky. Vesničané ve vítězném boji tlupu porazí.

Válečné prostředí je ilustrováno poměrně věrně. Vidíme velmi podobnou kvalitu kulis jako ve Vávrově předchozím *Putování Jana Amose*. *Komediant* je mu nápadně podobný, a to zjevně proto, že snímek vznikl přímo po dokončení životopisného filmu o Komenském.¹¹⁷ Přílišnou snahu o proražení po nepopulárním *Putování* ilustruje samotný výběr herců, který představuje výkvět tehdejšího československého herectví. Roli principála Fortunata hrál Martin Růžek. Hlavní roli Vavřince hrál Oldřich Kaiser, úlohu přítele Johnyho dostal Radoslav Brzobohatý, principálovu manželku hrála Jana Hlaváčová a zbytek hereckého sboru komediantů doplňovali Boris Rösner, Jiří Krampol a Dagmar Veškrnová. V malé roli vévodova služebníka se objevil i Jiří Adamíra.

¹¹⁶ *Komediant*, (Otakar Vávra, 1984), podle novely M.V. Kratochvíla.

¹¹⁷ Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*, s. 180.

Nesporné herecké kvality tohoto výběru ale nesvedly vyvážit těžkopádnost scénáře, místy obdobně „suchého“ jako u *Putování Jana Amose*. Jevy, které v novele M. V. Kratochvíl postupně vykresluje a které tvoří páteř příběhu, jsou ve filmu upozaděny nebo příliš zestručněny.

Divákovi se tak dostává příběhu o mladém studentovi Vavřincovi, který je chorobně posedlý hraním své hry. S herci hraje představení a to, že Shakespearovu divadlu kromě něj nikdo nerozumí, je způsobeno zejména tím, že obecnost není patřičně „vyzrálé“. Podstata knižního příběhu je ale hlubší. Principál Fortunatus se v hostinci svěřuje Vavřincovi, že hraje nejen pro dobrý pocit a živobytí, ale zejména pro to, aby nebyl (alespoň na chvíli) sám sebou, ale někým jiným. Hrůza války, stíhající prosté lidi na každém kroku, je zde zobrazena právě na modelu slavného dramatu, které ne že by nikdo nechtěl a priori poslouchat, ale nikdo už na jeho poselství, lásku, nevěří. Někteří se vzdali nároku na lepší život a připomínání tohoto nároku působí na některé jako červený hadr na býka. Lidé se snaží před svými starostmi utíkat. Mladík tak nechce světu ukazovat Shakespearovu hru jen proto, aby dokázal, jak dobře umí hrát, ale aby roznášel poselství lásky, které i přes svou tragičnost vyústí ve všeobecný mír. V obhajobě důležitosti dramatu ale filmový Vavřinec nezní jako posel míru, ale spíš jako zamilovaná školačka, která právě objevila román Vlasty Javořické.

Jediným světlým momentem, který se snažil o větší dějovou hloubku, byl nesouhlas principálovy manželky s uvedením hry. Ona jediná jako by odpovídala vzdalujícímu se knižnímu příběhu, poněvadž odmítá Romea a Julii kvůli své nevyjasněné minulosti (i když to nikde není explicitně řečeno). Slibný počín ale mizí ve chvíli, kdy bez udání důvodu s uvedením hry souhlasí. Tato teatrálnost (opět příznačná také pro *Putování Jana Amose*) se projevuje také v dialogu Vavřince a sboru, kdy se mu bez bližšího objasnění brzy podaří sbor uprosit, aby hru hrál.

Vedle takřka samotné podstaty příběhu, kterou tvůrci obrátili naruby, působí další problémy skutečnosti, které byly do příběhu přidány. Kratochvílova novela končí¹¹⁸ odcházejícím Johnem, který až v této chvíli plně pochopí, k čemu Vavřincovo úsilí bylo. Vávra ale do filmu přidal ještě řadu promluv, kterými Johnny ponoukne naslouchající vesnické publikum k boji proti náhodou se objevivším mušketýřům. Pomineme-li samotný fakt, že proti cvičeným válečníkům by vesničané měli pramalou šanci, tak vůbec samotný výjev je opětovným potopením původního protiválečného poselství příběhu. Režisér, zvyklý své filmy automaticky censurovat v duchu historického materialismu, přidal tuto vítěznou scénu „čistého venkova“ porážejícího zlé vojáky naprosto zbytečně.

Jediný jasně viditelný přešlap, který se ve filmu nachází, je scéna nalezení Shakespearovy hry. Je nemožné, aby Vavřinec našel drama v tak prvotřídním stavu, když z těla jeho původního majitele zbyla už jen holá kostra.

Bez předchozí znalosti Kratochvílovy novely Vávra film diváka ani neurazí, ani nenadchne. Příběh má stále dle mého názoru neuvěřitelný potenciál a čeká na náležité zpracování – zde vidím další

¹¹⁸ Novela ale začíná koncem. Celý další děj čtenáře vede k objasnění úvodní situace, ve které Vavřinec umřel. Viz Miloš Václav KRATOCHVÍL, *Komediant*, Praha 1962.

podobnost s tématem Jana Amose Komenského, které se dosud nepodařilo náležitě filmově uchopit. Film měl zejména vyrovnat rozpočet po filmovém *Putování*,¹¹⁹ a i když tento cíl byl patrně naplněn, divácká očekávání už nikoliv. Sledovanost filmu (148 092 diváků¹²⁰) byla oproti úspěšným snímkům tehdejší doby přímo žalostná – *Postřižiny* (1980), 2 747 659 diváků¹²¹; *Vesničko má středisková* (1985), 4 428 556¹²²; *Slavnosti sněženek* (1983), 911 077¹²³; *S tebou mě baví svět* (1982), 2 587 136 diváků.¹²⁴

¹¹⁹ Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*, s. 180.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž, s. 318.

¹²² Tamtéž, s. 456.

¹²³ Tamtéž, s. 371.

¹²⁴ Tamtéž, s. 359.

3 Filmy po listopadu 1989

Konec vlády jedné strany pochopitelně přinesl vítané změny snad ve všech oblastech kulturního života, neboť skončila censura. Do témat historických filmů se nyní bezproblémově dostává náboženství a výklad historie už není rozvíjen pod vlivem historického materialismu. Některé filmy se také dočkaly svého prvního uvedení, často po několika desítkách let od svého natočení.

Ačkoliv by se ale mohlo zdát, že polistopadové změny roku 1989 přinesly ve filmovém průmyslu výhradně změny k lepšímu, bylo by toto tvrzení jen poloviční pravdou.

Navzdory tomu, že výrobní skupiny, které stály za vznikem filmů před rokem 1989, působily jako svobodné pouze naoko a měly ve své struktuře zpravidla nastrčené kariéristy a straníky, zaručovaly tyto skupiny spolupráci mezi režiséry a umělci.¹²⁵ Nyní rozpadlá síť spolupracovníků dříve zaručovala určitou úroveň filmového průmyslu. Např. pět filmů z předchozích šesti vznikly ve spolupráci s žijícím umělcem. Intelektuálové pracující společně v tvůrčích skupinách tak byli schopni vytvořit nesmírně kvalitní snímky (zejména v šedesátých letech), které trhaly rekordy a měly celosvětový ohlas. Ve výběru filmů po roce 1989 takto nespolupracoval ani jeden.

Dalším velikým rozdílem oproti socialistickému modu produkce filmů se stala stránka finanční. Za éry komunistického režimu film plnil pětiletku jako továrna.¹²⁶ Filmařům byla zajištěna bezprecedentní materiální a profesní podpora, pokud nepracovali v rozporu s ideologickými „stanovami“.¹²⁷ Studia tehdy vyráběla podle fixních plánů a rozpočtů bez ohledu na výkonnost. Filmy v první polovině této práce tak v zásadě vykazují vysokou „řemeslnou“ kvalitu, které ranně polistopadové filmy v Československu povětšinou nesahají ani po kotníky. Jak je ale v následujících kapitolách vylíčeno, snažili se někteří režiséři i navzdory upadnušímu filmovému standardu kompenzovat chybějící peníze prací s kvalitními scénáristy a herci.

Neblahým trendem, objevujícím se v našem prostředí až v posledních letech (ovšem v západním okruhu již daleko dříve) je filmová tržní poptávka, schopná určovat témata i sled scén jednotlivých filmů. V následujících filmech je v tomto modu natočen pouze ten poslední, tedy film *Bůh s námi*. Filmy ovlivněné tržním trendem vykazují značnou dávku aktuálních politicko-kulturních témat, která kombinují s prvky charakteristickými dnešním úspěšným filmům. V zásadě platí, že čím více krve, hrubosti, sexu a romantického tajemna film obsáhne, tím větší návštěvnost a pochopitelně tržbu vykáže. V zásadě nelze (jak už jsem zde několikrát naznačil) ukázat bezprostřední okolnosti bitvy na Bílé hoře nekrvavě. *Bůh s námi* ovšem jako bonus přidal i zásadní úlohu manželek hlavních protagonistů celé události, obdařil je zdánlivě obrovskými kompetencemi, herečku Hofovou ukázal téměř nahou (a patrně mělo dojít i na víc) a celkově snímek byl natočen v duchu „melodramatu“. Filmy z devadesátých let

¹²⁵ Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, s. 52.

¹²⁶ Tamtéž, s. 161.

¹²⁷ Tamtéž, s. 36.

v této práci se však stále snaží udržet vysoký standard filmu jako před rokem 1989 a hlavní těžiště děje směřují na příběh, ne na iracionální podněty pro diváka. Zúžený rozpočet to však častokrát nedovolil.

Mezi následujícími filmy také není jediný, který by nebyl z dílny televizní produkce. To nám naznačuje, že o historické filmy tohoto období jednoduše není zájem. Nezávislí režiséři se do historických filmů tohoto období nepouštějí, patrně ze strachu, že by z tržby nezaplátili ani náklady na vznik. Oscar Wilde v roce 1890 předznamenal tento neblahý trend na další dvě staletí – „[...] *Dneska vědí lidé o všem, jakou to má cenu, ale o ničem, jakou to má hodnotu.*“¹²⁸ Přitom období třicetileté války právě nabízí nepřeberné množství motivů a příběhů, které by se daly zdárně zfilmovat. Pokud se nějaké seriály či filmy v současnosti vytváří, jedná se o výpravné exkurzy do minulosti (např. seriál *Železný věk* /2018/) anebo dokumenty.

Pochopitelně se i zde setkáváme se stereotypizací pobělohorské doby coby národní porážky.

¹²⁸ Oscar WILDE, *Obráz Doriana Graye*, Frýdek-Místek 2005, s. 58.

3.1 Popel a hvězdy (1990)

Dvoudílná televizní inscenace *Popel a hvězdy*¹²⁹ Vladimíra Kavčiaka nás seznamuje s příběhem Albrechta z Valdštejna, konkrétně s jeho posledními čtyřmi roky života. Režisér si vypůjčil ke své tvorbě scénář divadelního dramaturga Josefa Boučka, jehož stejnojmenná divadelní hra měla premiéru v roce 1978. I přesto, že se jedná o film z televizní produkce, dokázali tvůrci omezený finanční rozpočet, projevující se zejména opakovaným výběrem lokací pro odlišná dějová místa či v jednoduchosti kostýmů,¹³⁰ vynahradiť velmi podařeným scénářem. Hlavních rolí se ujalo několik známých herců. Roli Albrechta z Valdštejna ztvárnil Jiří Adamíra. Vedle této známé tváře se ve filmu objevil Otakar Brousek starší v roli Jindřicha Šlika nebo Gustav Opočenský¹³¹ v roli císaře Ferdinanda II.

Film se snaží pojmout dění let 1630-1634 dost věrně a nutno podotknout, že až na několik vědomých zjednodušení se mu to vcelku podařilo. Film začíná řezenským sněmem, na kterém Valdštejna sesadili z funkce generalissima císařské armády. Kvůli postupu Švédů Německem k Vídni byl ale Valdštejn povolán zpět, aby se Švédům postavil.

Valdštejn je v první řadě představen jako intrikář. Bojuje sice za císaře, ale sám pomýšlí na pomstu za vlastní ponížení a sjednává možná spojení se Sasy a Švédy. Svým neustálým opovrhováním jak císařem, tak i protestantskými spojenci nakonec sám sebe dostal do pozice, kdy ani pro jednu stranu konfliktu nebylo bezpečné s ním dál spolupracovat. Švédy a Sasy třikrát podvedl a mezitím, co s nimi takto bez výsledku jednal o zradě císaře, sám císařovy rozkazy neplnil, nebo se jimi zabýval moc pozdě. Tím si ho pohněval. To vedlo až k Valdštejnově smrti z rukou lidí v jeho nejbližším okruhu.

Jiří Adamíra ztvárnil postavu Valdštejna velmi dobře a nebylo by přehnané tvrdit, že svým výkonem zastínil všechny ostatní herce. Valdštejn je nám představen jako člověk, ve kterém se kumulují negativní vlastnosti, zároveň však není překročen rámec historické skutečnosti, neboť – zdá se – takový skutečně byl.¹³² Byl to hlavně bezohledný kariérismus, který jej poháněl kupředu, a kterému vděčil za svůj mocenský vzestup, ale i pád. To samo o sobě nebyl jev, který byl vlastní pouze Valdštejnovi, ale který je patrně charakteristický pro vojenství raného novověku celkově – udržování stálého vojska nabízelo schopným jedincům společenský vzestup a stálý zdroj příjmů.¹³³ Příznačně si od té doby v dějinách připomínáme vedle vladařů i jejich vojevůdce. Tak se i málo známý rod Valdštejnů dokázal prosadit v nejvyšších kruzích. Valdštejn si sám sebe představoval jako rovnocenného partnera jak vůči císaři, tak vůči švédskému králi. Jeho nadutost neznala mezí a snad i proto byla jednání se sasko-švédskými spojenci pokaždé neúspěšná. Sám si neváhal diktovat podmínky u samotného císaře a nepřímou cestou dával celé Evropě najevo, že sám je mu rovný – zejména když nechal popravit 16

¹²⁹ *Popel a hvězdy* (Vladimír Kavčiak, 1990), podle divadelního scénáře Josefa Boučka.

¹³⁰ V porovnání s hranými filmy.

¹³¹ V divadelním dramatu hrál postavu Albrechta z Valdštejna.

¹³² Srov. Albrecht z Valdštejna, in: Josef PEKAR, *Z duchovních dějin českých*, s. 120-140.

¹³³ Geoffrey PARKER, *Voják*, s. 39-62.

důstojníků, kteří bez jeho vědomí ustoupili v bitvě u Lützen, a to na stejném místě, kde Ferdinand II. nechal popravit „27 českých pánů“. Krutost, jakožto dominantní Valdštejnova vlastnost, je právě nejvíc patrná ve filmu na této scéně. Frýdlantský vévoda tu náhodně vybere jednoho důstojníka ze seznamu, kterému jako jedinému udělí milost (divák je přitom do poslední chvíle udržován v dojm, že pouze toho vybraného bude čekat přísný trest). Přitom bylo popraveno šestnáct důstojníků, přičemž sedmnáctému byl zlomen meč a byl veřejně zbaven cti, takže technicky vzato neušetřil Valdštejn nikoho.¹³⁴ Filmaři tento Valdštejnův neduh akcentují ještě jinými způsoby, a to například jeho bezohledným chováním k jeho dalším podřízeným – svého švagra Adama Trčku dokonce chytá pod krkem a vyhrožuje mu, nebo když jen pro své potěšení bodne mečem děvečku do břicha. I když jsou tyto pasáže zjevně smyšlené, dokreslují povahu Valdštejna zdárně. „*Velikášství a neukojitelná ctižádost, absurdní sobectví, popírající všechny morální hodnoty, a ješitost byly vždy příznačnými rysy jeho povahy a nedopřávaly mu, aby hledal úlevu v rezignaci, ale popoháněly ho kupředu i v okamžiku, kdy mu valem ubývalo fyzických i duševních sil.*“¹³⁵

Generalissimova tělesná stránka je jednou ze zásadních skutečností, které utvářejí linii příběhu. Je skutečně s podivem, že i přes svůj zdravotní stav dokázal Valdštejn věnovat svůj veškerý čas a úsilí válečným kampaním i intrikám, které by hravě vyčerpaly zdravého člověka. Valdštejn trpěl dnou. Častokrát měl takové bolesti, že ani nemohl sedět na koni a nejednou se musela celá armáda kvůli jeho nemoci zdržet. Bolestivé revmatické onemocnění, jímž ke konci života trpěl i Karel IV., se projevuje ztrátou potřebných kloubních složek, jejichž absencí je vyvolaná změna struktury povrchu vně kloubu. Ta ztrácí potřebnou pružnost a vaznost a při pohybu působí nesmírné bolesti. V tomto ohledu projevili filmaři smysl pro detail a seznamují nás i s konkrétními procedurami, jež měly vojevůdci ulevit, např. s přikládáním syrového masa na klouby. Bolesti byly tak velké, že Valdštejn pomýšlel na sebevraždu.¹³⁶ Lékaři mu také v malých dávkách podávají rtuť, kterou se ale „lécila“ jiná, ve filmu zamlčená nemoc – Valdštejn si totiž ze svých vojenských dobrodružství nepřivezl jen několikrát vítězství, ale i syfilis. „Uherská nemoc“ postupně podvrátila jeho imunitní systém, a je tedy důvodné se domnívat, že se k ní přidala ještě řada dalších chorob. Vražda tak tedy Valdštejnovi zkrátila život maximálně o několik měsíců.¹³⁷ Filmaři tuto skutečnost nezobrazili, protože o ní v té době neměli informace.¹³⁸ Jisté je, že Valdštejn rtuťovou procedurou získal chronickou otravu a jeho zdravotní stav tak do značné míry podminil i jeho stav duševní. Josef Janáček tak vysvětluje i vévodovu nevypočitatelnost a (ne)úspěšnost jeho vyjednávání. Možná že Valdštejn neklamal jen své okolí, ale i sám sebe.

¹³⁴ Josef JANÁČEK, *Valdštejn a jeho doba*, Praha 1978, s. 414.

¹³⁵ Tamtéž, s. 430.

¹³⁶ Tamtéž, s. 472.

¹³⁷ Jaroslav PÁNEK, *Proměny obrazu Albrechta z Valdštejna (Evropské téma v české perspektivě sedmi desetiletí: 1934-2007)* in: Eliška FUČÍKOVÁ – Ladislav ČEPIČKA, *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna*. Inter arma silent musae?, Praha 2007, s. 34.

¹³⁸ Podle Jaroslava Pánka se první o Valdštejnově syfilidě zmiňuje Emanuel Vlček v roce 1993.

(viz Emanuel VLČEK, *Jak zemřeli: Významné osobnosti českých dějin z pohledu antropologie a lékařství*, Praha 1993, s. 259.)

Tamtéž.

Ustupující zdraví těla i duše se projevovalo také vévodovou nadměrnou důvěrou v astrologii, kterou již v té době řada lidí považovala za pokrytectví. Obecně hrála ve Valdštejnově životě nesmírně důležitou roli. Slyšíme často o horoskopu, který Valdštejnovi připravil Jan Kepler, a který mu předpověděl, že „jeho sláva bude stoupat až ke hvězdám, ale za jeho činy bude zůstatvat popel“ – spojení *Popel a hvězdy* nakonec zůstal i v názvu.

Horoskop, vytvořený roku 1608, byl až pozoruhodně přesný.¹³⁹ Nejen že předpověděl Valdštejnovu smrt přesně na rok, ale vypovídal o dílčích vévodových úspěších. Přesnost předpovědi je zajímavá také tím, že podle tehdejšího zvyku neznal astrolog objednavatele horoskopu a naopak.¹⁴⁰ Jediného společníka vojevůdci ostatně dělá jen astrolog Senni, který je osamělému Valdštejnovi jediným opravdovým důvěrníkem a zároveň rádcem, neboť vévoda se na základě Senniho výkladu hvězd rozhodoval o válečných záležitostech. Valdštejnova pověřivost je ještě ve filmu zobrazena prostřednictvím nádoby, ze kterého pije. Je to právě číše z portugalské hlíny, která má prasknout, když se do ní nalije jed.¹⁴¹ Vystávaly tak postupně obavy, zda chátrající vévoda může vůbec efektivně armádu vést, když se k pochybným silám obrací pro radu.

Do spiknutí proti Valdštejnovi byli zapleteni tři generálové z jeho nejbližšího okruhu – Gallas, Piccolomini a Colloredo-Waldsee. Ti, jak film správně zobrazuje, byli nakonec samotným císařem pověřeni, aby Valdštejna odstranili. Co už ale je zobrazeno méně věrně je pozice Jindřicha Šlika v celé záležitosti. Ten je nám představen jako Valdštejnův starý přítel, který mu u dvora pomáhá mírnit rozčarované hlasy členů válečné rady. Jde mu to dlouhou dobu celkem úspěšně, vždyť je sám jejím prezidentem. Vztah Šlika a Valdštejna ale nebyl tak idylický, jak jej film líčí. Hrabě Šlik „*k Valdštejnovi nikdy blíže nepřihlul* [...]“¹⁴² V bitvě na Bílé hoře stáli každý na opačné straně bojiště. Šlik, velitel moravských protestantských pluků, nebyl po bělohorském fiasku popraven jen díky tomu, že ho císař považoval za pouhého vojáka, který se do politických záležitostí nemíchá. Později konvertoval ke katolictví. Ve dvorské radě nezastával zprvu vůči Valdštejnovi nepřátelské postavení, ale jak se situace postupně vyvíjela, musel se vůči němu vymezovat. Konec konců byl to sám Šlik, který pozdějším spiklencům jako první naznačoval, zda by byli ochotni ke zradě svého velitele. V roce 1633 se dokonce Šlik ozýval otevřeně pro sesazení Valdštejna.¹⁴³ Scéna, kdy Valdštejn Šlika objímá a nazývá ho svým přítelem, je z tohoto hlediska nemyslitelná.

V houfu bezohledných kariéristů se podle Janáčka Valdštejna paradoxně zastával už jen sám Ferdinand II. Byl mu vděčný za jeho zásluhy, na druhou stranu nemohl donekonečna ignorovat stížnosti u dvora, které se na jeho hlavu hrnuly ze všech stran. Filmové zobrazení císaře jako přemýšlivého a

¹³⁹ Kepler ho ještě několikrát doplnil upřesněními a vysvětlivkami.

¹⁴⁰ Petr MAŠEK, *Valdštejnovy horoskopy*, in: FUČÍKOVÁ, Eliška – Ladislav ČEPIČKA, *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 162.

¹⁴¹ Josef JANÁČEK, *Valdštejn a jeho doba*, s. 429.

¹⁴² Tamtéž, s. 435.

¹⁴³ Tamtéž, s. 458.

silně věřícího¹⁴⁴ panovníka s tím plně koresponduje. Co už je méně přesné, je vydání rozkazu, kterým nařizoval Valdštejn chytit nebo zabít. Ve filmu považoval jeho (patrně prozatímní) přežití za lepší variantu. Sám ho chtěl ještě vidět. Ferdinand tím, že nechal spiklencům volnou ruku nad Valdštejnovým životem, jej odsoudil k smrti a bylo by bláhové domnívat se, že si to neuvědomoval. Pro trojici spiklenců by bylo příliš nebezpečné nechávat vévodu naživu a alespoň si ušetřili trapné putování se svým nadřízeným, kterému před pár týdny dokonce písemně stvrdili slib věrnosti.

Za nepřesnost většího rozsahu považuji vedení argumentace zástupcem českých exulantů¹⁴⁵ (patrně postavou Jana Varlejcha z Bubna), který švédskému kancléři Oxenstiernovi vysvětluje, že je Valdštejn jako mistr Jan Hus, za kterým prý šla také celá Evropa, a to údajně včetně Švédů. O tehdejších (ne)pochopení husitského hnutí v 15. století snad není potřeba diskutovat.

Za zmínku jistě stojí i výběr lokací, které, jak zmíněno výše, se z finančních důvodů omezily na několik málo míst. Valná většina filmu se tak natáčela v Praze – v prostorách Valdštejnského paláce, obory Hvězda, ve Stromovce či v Divoké Šárce. Krom samotného faktu, že je to skutečně hodně poznat, působí komicky, když např. vidíme švédské nebo saské jezdce jezdit na koních ve Valdštejnské zahradě. Takových nesrovnalostí je víc. Komicky působí i scéna, ve které mrtvolu generála Jindřicha Holka (potom co se několikrát dalo jasně najevo, že zemřel na mor) přinese celý „kontingent“ Valdštejnových generálů přímo k jejich churavějícímu veliteli.

Z mého pohledu veliký problém představuje v celé inscenaci hudba, která se vůbec nehodí do zobrazených událostí. Výběr nástrojů, varhan a elektrické kytary by zajisté nepředstavoval potíže.¹⁴⁶ Ty nastávají až ve chvíli, kdy na sebe tóny začnou poutat přílišnou pozornost. Film se stává statickým, když divák ví, že se má na něco nečekaného připravit – hudba ho totiž dopředu upozorní. Film tím ponižuje sám sebe na telenovelu, ve které býváme povětšinou svědky tohoto zajetého cliché. V samotném vizuálním provedení také nenacházíme zjevnou útěchu. Hlavně v záběrech na zlato nebo světlo ukazuje film četná rozostření, barevné kazy a neostré kraje. Technika kamery je přitom velice kvalitní. Záběry nejsou statické, postavy se snaží zabírat z různých úhlů. Kamera nestojí na místě a snaží se v některých scénách natáčet konkrétní předměty, od kterých pak oddálením zobrazí celou scénu.

Zdárný scénář, kamera i herecké výkony byly omezeny finančními prostředky, které neumožnily filmu, aby se patřičně rozvinul. Za daných okolností by bývalo asi lepší, kdyby namísto inscenace ve dvou filmech vznikl vícedílný seriál. Inscenace se na programu České televize objevila celkem čtyřikrát, a to mezi lety 1990-2008.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ivana ČORNEJOVÁ, *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích.*, s. 23.

¹⁴⁵ Jan Varlejch z Bubna mohl dost možná argumentovat tím, že sám sebe a své společníky představoval jako zástupce české emigrace, aby své řeči dodal na působivosti. Je ale na místě podotknout, že česká emigrace nebyla názorově jednotná a Valdštejn pro řadu českých exulantů nebyl důvěryhodnou osobou.

¹⁴⁶ Například ve *Cti a slávě* Hynka Bočana byla elektrická kytara použita, a přitom nepůsobila nikterak invazivně.

¹⁴⁷ Archiv ČT Praha, Dramaturgický list filmového seriálu *Popel a hvězdy* (poskytnuto elektronicky).

3.2 Černá Fortuna (1991)

*Černá Fortuna*¹⁴⁸ režiséra Jiřího Vanýska je dalším televizním zpracováním fiktivního příběhu. Scénárista Pavel Aujezdský se nechal inspirovat moravskou lidovou slovesností. Příběh je totiž syntézou dvou legend, které se vážou ke švédskému obléhání Brna roku 1645.

Podle pověsti měl generál Torstenson prohlásit, že pokud se mu nepodaří Brno dobýt do odbití poledne, ukončí několikaměsíční obléhání města. Pak se Švédové dali do útoku. V kritický moment bitvy, kdy obránci města kladli odpor z posledních sil, rozhoupal starý zvoník kostela na Petrově všechny zvony. Do poledne ale zbývala ještě hodina a zvoník tak Brno zachránil – generál totiž své slovo dodržel a odtáhnul.¹⁴⁹ V brněnském kostele sv. Petra a Pavla se proto na památku tohoto okamžiku každý den zvoní poledne o hodinu dřív. Další pověst, se kterou film pracuje, je zkazka o Vávrovi Vokounovi, který měl vidinou vlastního obohacení zradit obyvatele skrytého hradu (asi dnešní zřícenina Nový hrad nedaleko Brna) a za svou zradu také draze zaplatit.¹⁵⁰

Pověst o Černé Fortuně, Smrti, může být křesťanskou interpretací severských valkýr, protože ty se měly podle skandinávské mytologie mezi mrtvými válečníky vznášet a odvádět je do valhally – podobně i Černá Fortuna tančí mezi mrtvými těly vojáků ve filmu.

I když se film o Vokounovi nebo Brnu nezmiňuje, je inspirace těmito příběhy na první pohled jasná.

Hlavní postavou je Zbyněk Bořita, který se vrací z bojišť války za svým bratrem Oldřichem, po kterém chce jak finanční, tak i lidské zdroje. Oldřich ale odmítá bratru pomoci, protože Zbyněk chce válečnou cestou získat zpět nejenom své statky, o které vinou války přišel, ale i statky lidí v okolí. Bratři se nedohodnou a Zbyněk z Oldřichova hradu nakonec odejde. Po delší úvaze se Zbyněk rozhodne, že osloví nedalekou posádku švédské armády a pod příslibem materiální pomoci vyhládlým jednotkám přiměje generála, aby podnikl útok na bratrův hrad Bořenice. Přitom sám Zbyněk není autorem bratrovražedných myšlenek – ty mu našeptává Smrt, ve filmu nazývaná Černá Fortuna. Ta je ztvárněna postavou krásné ženy, kterou vnímá jen sám Zbyněk. Hrad náporu švédské armády odolává. V příznačné podobnosti k brněnské pověsti generál prohlásí, že v čas úderu poledne odvolá obležení hradu. Zvon se ale rozezní dříve než v poledne a hrad tak unikne zkáze. Odbití zvonu ale nerozhodne jen o osudu pevnosti, ale i o životě Zbyňka, který je samotným generálem zastřelen. Považoval totiž Zbyňka za provokatéra, který Švédy nalákal do pastí. Černá Fortuna tak oslavila triumf, i když sama nikoho nezabila. Příběh končí odchodem švédských vojsk – společně s nimi odchází i Smrt.

Film se pokusil opět o větší dějovou hloubku, která ale v televizním pojetí nedostala dostatečný prostor. Filmaři se snažili vyplnit děj logisticky náročnými scénami, na které ale evidentně neměli peníze. Zúžený rozpočet se ve výsledné podobě projevil v počtu herců a kvalitě kostýmů. Ve filmu tak

¹⁴⁸ *Černá Fortuna* (Jiří Vanýsek, 1991).

¹⁴⁹ Bohumír NĚMČÍK, *Švédové před Brnem*, Brno 1995, s. 77.

¹⁵⁰ Tamtéž, 78.

dochází k až komickým scénám, kdy „neohrožená švédská armáda“ dobývá hrad s pěti muži a jedním dělem. Naopak zajímavou přesností, která se ale může divákovi zdát jako chyba, je relativní různorodost výstroje a uniforem vojáků. Vojáci se začali uniformovat až ve druhé polovině 17. století a do té doby se rozlišovali např. pery v kloboucích či stejnobarevnými šátky.¹⁵¹

Obránci hradu nejsou jen muži, ale i ženy a děti, a dále místní šašek, který si z útočníků dělá legraci a zpívá o nich legrační písničky. Peter Englund popisuje obdobné dění i při obléhání Brna.¹⁵² Je ale otázkou, zda tato zobrazení tvůrci učinili právě s tímto záměrem.

Film nejspíš nebyl natočen s důrazem na historickou pravdu. V dramaturgickém listu je uveden dokonce jako „pohádka“¹⁵³ a to i přesto, že obsahuje řadu poměrně násilných scén. Zpracováním také film neohromil, a tedy po estetické stránce (vizuální kvalita) bych jej zařadil mezi nedělní pohádky v programu České televize. Reprízován byl celkem sedmkrát, v roce 2006 ovšem naposled.¹⁵⁴

¹⁵¹ Petr KLUČINA, *Člověk, zbraně a zbroj v obraze doby. 17.-20. století*, Praha 1984, s. 12-21.

¹⁵² Peter ENGLUND, *Nepokojná léta. Historie třicetileté války*, Praha 2000, s. 400-401.

¹⁵³ Archiv ČT Praha, Dramaturgický list k filmu *Černá Fortuna* (poskytnuto elektronicky).

¹⁵⁴ Tamtéž.

3.3 Mistr Kampanus (1993)

Televizní inscenaci stejnojmenného historického románu Zikmunda Wintera *Mistr Kampanus*¹⁵⁵ natočil roku 1993 režisér Zdeněk Sirový. Děj je situován do let 1621 a 1622, přičemž jsme seznamováni navíc se vzpomínkami mistra Kampana i na roky, ve kterých se univerzita aktivně podílela na podpoře vzbouřených stavů.

Jan Kampanus je zobrazen jako člověk bohabojný a veskrze citlivý. To plně koresponduje s Winterovým románem a taktéž s povahou Kampana coby básníka humanismu.¹⁵⁶ Příběh má podobné motivy jako *Lekár umierajúceho času* nebo *Psí kůže*, neboť se zde opět setkáváme s hlavní postavou, která je vnitřně rozpolcená a je opět postavena před velkou morální volbu. Po bitvě na Bílé hoře Kampanus sleduje rozkrádání majetku univerzity a po popravě českých pánů ztrácí poslední naděje na jeho udržení. Kampanus se ale snaží na místodržícím Lichtensteinovi domáhat stará univerzitní práva. Nakonec sám pozná, že vítěze se nikdo neptá, zda má pravdu. Vyrozumí ale, že pokud se sám přihlásí ke své účasti na povstání a přestoupí na katolickou víru, mohl by dostat pardon a univerzita by i nadále zůstala nezávislá – ne pod správou jezuitů, jak tomu hrozilo. Kampanus se k tomuto kroku nakonec odhodlá. Je ale obelstěn a univerzitu stejně dostávají pod správu jezuité. Kampanus neunesse tíhu zrady vlastního náboženského přesvědčení v kombinaci s nadcházejícími novými pořádky v českém prostředí a rozhodne se pro sebevraždu jedem.

Scénář je takřka totožný se svou knižní předlohou, liší se zejména nechronologickým dějem a také délkou. Ostatně do 100 minut dlouhého filmu by se jen těžko Winterův román vešel.

Nálada příběhu je silně protikatolická. Sám román vyšel roku 1906, a jak už jsem vysvětloval v první kapitole, byla to doba zvlášť pobělohorské poměry odsuzující a přímo nasáklá predsudky. Román a potažmo film se však stále drží v mezích interpretace historie a nesnaží se ji „zkřivit“, tak jako k tomu došlo např. v *Putování Jana Amose*. Je ale důvodné se domnívat, že některé jevy si Winter přikreslil, aby z Kampana vytvořil přesně tu postavu, kterou potřeboval. Tím nejvýraznějším přikreslením je prvek sebevraždy na konci příběhu. Okolo smrti Jana Kampana sice panuje řada nejasností, žádná z publikovaných studií ale se sebevraždou nepočítá.¹⁵⁷ Sebevražda je totiž řazena mezi ty nejtvrďší hříchy, jakých se jednotlivec vůbec může dopustit. Mezi ty méně patrné úpravy můžeme ještě zařadit vypuštění Kampanovy manželky (byl ženatý dvakrát), ve filmu není ženatý vůbec (v románu jednou). Úloha manželky Lidunky v románu ještě víc podtrhává zoufalou situaci, neboť Kampanovi umírá. Tyto náležitosti – 2 manželky a nejasnosti okolo smrti Kampana – ale Winter musel jako učitel a návštěvník Tomkových nebo Gindelyho přednášek vědět.

¹⁵⁵ *Mistr Kampanus* (Zdeněk Sirový, 1993), podle románu Zikmunda Wintera.

¹⁵⁶ Ivana ČORNEJOVÁ – Michal SVATOŠ – Univerzita Karlova, *Dějiny Univerzity Karlovy, I, 1347/48-1622*, Praha 1995, s. 232.

¹⁵⁷ Viz Ivana ČORNEJOVÁ – Michal SVATOŠ – Univerzita Karlova, *Dějiny Univerzity Karlovy, I.*; Pavla VOŠAHLÍKOVÁ a kol., *Biografický slovník českých zemí, 9.C.*, Praha 2008, s. 377-378.; Otakar ODLOŽILÍK, *Mistr Jan Kampanus*, Praha 1938.

Zajímavou postavou, kterou Winter do příběhu přidal, je Jiří Mollerus, který se stává hlavní zápornou postavou. Jako student prošel zkoušky s odřenýma ušima a profesorský sbor mu pak pro jeho nepořádnost a chybějící znalosti odmítl udělit profesuru. Mollerus se pak nechal najmout do Michnových služeb, konvertoval bez problému na katolickou víru a po Bílé hoře triumfálně převzal od Kampana klíče od univerzitní koleje. Stejně jako v Körnerově *Lekárovi umierajúceho času* „obrací kabát“ lazebník Jakub, tak ze stejných důvodů chování opakuje i Mollerus, díky čemuž je bezprostředně jmenován profesorem. Snad i proto volil Winter právě toto jméno pro Kampanova nepřítele. Mollerus může vycházet z latinského *mollis*, což znamená ohebný nebo poddajný – v tomto případě zřejmě poddajný novým pánům a ohebný ve své víře. Tuto spekulaci nastiňuji proto, že Winter se pokoušel i samotné Kampanovo jméno v románu blíže objasnit,¹⁵⁸ a proto dost možná přikládal význam i dalším jménům postav.

Motiv zrádce je jen jedním z řady opakovaných cliché v souvislosti s našimi filmy, které se věnují době třicetileté války. Například se opět dovídáme, ústy Theodora Sixta, že defenestrace je staročeský zvyk. Dále vidíme, že cizím jazykem mluví záporné postavy, kdežto ty kladné hovoří česky. Univerzitní sbor tvrdí, že se škola přeci nemá plést do politických záležitostí (praxe ovšem hovoří za své). A také by bylo špatným mravem nepoukázat na husitské kořeny stavovského povstání např. tím, že slyšíme promluvy typu „*Vy se tu hádáte s Římem už 200 let o tu správnou víru*“ nebo „*Ve své víře najdeš pavězu*“. V tomto případě se opět jedná o Winterův výklad minulosti.

Obecně je velký prostor věnován konfiskaci majetku. Tato skutečnost je v ostatních filmech přítomná, ale není jí věnována taková pozornost jako v *Mistru Kampanovi*. Nejprve musím podotknout, že ve Winterově románu je také zabavování majetku velkým tématem. Poměr, který je ale ve filmu věnovaný právě konfiskacím, a to na úkor např. možného hlubšího rozpracování Kampanovy osoby, se mi zdá značný. Ačkoliv v příběhu opět figuruje katolictví jako negativní jev vytlačující „tu pravou víru Čechů“, není to církev, která zabavuje majetek. Katolicismus zde působí jako ideologie, kterou si s sebou přinášeli chamtiví vítězové od Bílé hory. V kombinaci s často zmiňovanou emigrací významných osob spojených s univerzitním prostředím vytváří konfiskace až moc podobný obraz pouornového dění v Československu. Postava Mollera coby kolaboranta a příživníka se tím pádem také nevymyká.

Nebyl by to ovšem jediný případ, kdy polistopadové dění v tehdejším Československu promítalo aktuální politicko-kulturní trendy do oblastí veřejného života. Krom opakované obměny názvů institucí, ulic i měst, probíhala v devadesátých letech v prostředí Karlovy univerzity debata, zda i nadále na filosofické fakultě a fakultě sociálních věd vyučovat Marxe, neboť jeho jméno bylo spjato s

¹⁵⁸ Podle Otakara Odložilíka Winter jméno Kampanus interpretoval špatně jako Zvoneček. Správným ekvivalentem má být Kumpán.
Otokar ODLOŽILÍK, *Mistr Jan Kampanus*, Praha 1938, s. 8.

bývalým totalitním režimem.¹⁵⁹ Zda byli filmaři k zdůraznění tohoto dílčího dění vedeni pohnutkami naznačenými výše či nikoliv, však jasné není.

Celkově film sám o sobě historii nezkresluje – podává svědectví o dění na univerzitě podle Zikmunda Wintera. Stejně jako u řady jiných filmů v této práci nedostal ani zde příběh takový prostor, jaký by si byl býval zasloužil. Opět se projevil zúžený rozpočet a film tak působí jen jako řada navazujících promluv. Vzhledem k chybějícímu kontextu a nekvalitnímu rozpracování postavy Mistra Kampana se nemůže divákovi dostávat plného pochopení jeho činů.

Přitom se snímek mohl pochlubit (podobně jako Vávrův *Komediant*) výběrem známých hereckých tváří. Hlavní roli Mistra Kampana zahrál Václav Postránecký. V dalších rolích se objevili Miroslav Donutil (Mollerus), Rudolf Hrušínský ml., Josef Kemr (Theodor Sixt), Jana Štěpánková, Ondřej Vetchý (Troil), Jan Kraus či Václav Vydra.

Film byl na programu ČT celkem sedmkrát, naposledy v roce 2007.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vycházím z ústního svědectví vedoucího katedry KOVF při PedF UK Ondřeje Lánského.

¹⁶⁰ Archiv ČT Praha, Dramaturgický list k filmu *Mistr Kampanus* (poskytnuto elektronicky).

3.4 Kurýr (1993)

Ve stejném roce vznikla i televizní inscenace povídky Jaroslava Durycha *Kurýr*.¹⁶¹ Opět je ústřední postavou příběhu solitér, tentokrát kurýr vévody Valdštejna. Film se odehrává v zimě roku 1634.

Do Olomouce vjíždí Kurýr¹⁶² jeho veličenstva – tak se alespoň představuje. Nese důležité poselství generálovi. Kurýr je nucen prokázat se pečeti, kterou mu měl císař vydat. Všichni přítomní však v úžasu zírají, když zjistí, že Kurýr oslovením „veličenstvo“ nemíní císaře Ferdinanda, ale Albrechta z Valdštejna. Baron, který právě přijel od dvora se zprávou, že je Valdštejn po smrti, se Kurýrovi vysměje. Ten ale začne všechny přítomné uvádět z omylu. Tvrdí, že Valdštejn je živý a zdravý, neboť právě on veze přímo od generalissima zprávu, požadující bezpodmínečnou věrnost Olomouce a jejích obyvatel. Když přítomnému kardinálovi a baronovi poví, že do pár dnů mohou být Valdštejnovy pluky u hradeb, začnou oba, dříve ve své věrnosti neoblomní, uvažovat o náklonnosti vůči Valdštejnovi. Na scénu se ale dostává císařský generál, který nebyl účasten rozhovoru od začátku a začne Kurýrovy zprávy o Valdštejnovi vyvracet. Kurýr je nakonec přesvědčen o smrti Valdštejna prostřednictvím novin, kde se detailně o smrti vévody psalo. Celý příběh začne rázem dávat smysl. Kurýr vyjel s poselstvím dřív, než stihl být Valdštejn zavražděn. Generál ještě svá tvrzení podepře předvedením několika přeběhlíků z Valdštejnova pluku – mezi nimi je i Kurýrův bratr. Kurýr je v šoku a odchází. Nemůže se smířit s tím, že vlastně lhal o životě vévody, a že přítomní přeběhlíci vůbec mohli zradit. Při odjezdu přemýšlí – když uteče, ztratí čest. A to je pro něj nepřijatelné. Raději volí skok ze skály.

Celkově je příběh velmi nábožensky laděný. Kurýr často rozmlouvá s Bohem, což se projevuje zejména v jeho posledních chvílích. I přesto nezdůrazňuje příběh konfesijní odlišnost a zaměřuje se na motiv cti. Silně věřící Jaroslav Durych chtěl svou tvorbou popularizovat církev a jeho náboženské přesvědčení se nutně do tvorby promítlo. Autor byl v rámci kampaně proti katolickým spisovatelům v době nacismu a komunismu do šedesátých let pronásledován.¹⁶³ Oproti jiným autorům v této práci, jakými jsou Zikmund Winter, Vladimír Körner nebo Miloš V. Kratochvíl, se tak v Durychových textech s „oblíbenou“ kritikou katolicismu nesetkáme. Rovněž ale Durych katolictví neprotežuje. *Kurýr* je součástí souboru tří povídek, které spojuje motiv Valdštejnovy smrti, ovšem stále se jedná o historickou fikci.

Celkově vzato ale všechny postavy zůstávají divákovi anonymní. Dovídáme se pouze funkce postav, ne jejich jména.

Podobně jako *Mistr Kampanus*, *Psí kůže* nebo *Lekár umierajúceho času* je film „sondou“ do psychiky jedince, který řeší obtížnou situaci. Kurýr ve věci cti stojí neoblomně a raději zemře, než by

¹⁶¹ *Kurýr* (Zdeněk Kaloč, 1993), podle povídky Jaroslava Durycha.

¹⁶² Velké začáteční písmeno voleno vzhledem k zatajení pravého jména postavy.

¹⁶³ Jitka BEDNÁŘOVÁ, *Bohumil Brauner: mecenáš katolických autorů, zvláště Jaroslava Durycha*, in: Tomáš BREŇ – Pavel JANÁČEK (ed.), „O slušnou odměnu bude pečováno...“. Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století, Praha 2009, s. 152.

sám své přesvědčení popřel. Na rozdíl od zmíněných filmů není hlavní postava protestantem, i tak ale podléhá tragickému osudu. Je ale pravda, že se Durych ve svých knihách zaměřuje na postavy a pocity zejména katolíků.¹⁶⁴

Výrazný rozdíl oproti řadě snímků devadesátých let v tomto výběru je kamera, srovnatelná kvalitou s inscenací hry *Popel a hvězdy*. Obdobně se vymyká i hudba, která opět i přes omezený rozpočet pomáhala velmi dobře gradovat děj.

Krátké povídky televizní zpracování tak akorát vystačilo. Filmařům se tak povedlo zachytit všechny důležité prvky obsažené v Durychově povídce. Film tak není dlouhý ani 50 minut. Hlavní roli Kurýra zahrál Jiří Schwarz a roli generála František Němec.

Film byl vysílán celkem pětkrát, naposledy roku 2021.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Petr HORA, *Zikmund Winter a Jaroslav Durych. Dva typy aktualizace v historickém románu*, in: Věra BROŽOVÁ, *Zikmund Winter mezi historií a uměním. Materiály z mezioborové vědecké konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR, Muzejním spolkem královského města Rakovníka a Okresním muzeem Rakovník 12.-14. prosince 1996, Rakovník 1996, s. 166.*

¹⁶⁵ Dramaturgický list filmu *Kurýr* (poskytnuto elektronicky).

3.5 Posel (1995)

Uměleckou předlohou inspirovaný je i televizní snímek režiséra Vladimíra Kelbla *Posel*¹⁶⁶ z roku 1995. Stejnomené drama napsal roku 1907 spisovatel a dramatik Viktor Dyk. Příběh je dalším vyprávěním, které není čistě historické. Opět zde třicetiletá válka funguje pouze jako pozadí.

V tomto přepisu symbolického Dykova dramatu se setkáváme s Poslem, mířícím se zprávou ku Praze. Jeho pravé jméno není zmíněno. Je pronásledován vojáky a v nouzi se rozhodne najít úkryt na osamoceném hospodářství, kde ho hospodář přijme. Statkář společně s čeledínem Petrem, dcerou Aničkou a knězem záhy zjistí, že Posel může patřit k císařským vojákům stejně tak jako ke královským. Posel je ale natolik tajemný, že nedává vlastně vůbec prostor k tomu, aby o něm hostitelé zjistili cokoliv blíž. Prozradí ale na sebe, že je to český šlechtic, žijící v zahraničí, který se rozhodl do Čech vrátit. Obyvatelům hospodářství proto vzniká dilema. Mají se Posla zbavit nebo ho nechat být? Jaké poselství nese a hlavně komu? Hospodář, ačkoliv se mu nelíbí, jak se Posel ochomýtl okolo jeho dcery, je proti jakémukoli násilí. Kněz a Petr ale mají jasno – chtějí Posla zabít. Kněz navrhuje poslat pro královské vojáky, Petr chce Posla zabít sám, avšak nenajde k tomu odvahu. Posel chce totiž odvést Aničku, kterou ale hospodář před časem zaslíbil čeledínovi. Ta si jej ale vzít nechce. S Poslem se do sebe zamilovali. Anička ale svůj sňatek s Petrem vnímá jako povinnost, kterou by měla splnit. Milostné vzplanutí k Poslovi ale převáží. Petr nakonec pošle pro královské vojáky s tím, že na statku se nachází císařský zvěd – než ale posádka dosáhne hospodářství, stačí Posel a Anička utéct. Vojáci pak hospodářství vydrancují a hospodáře i s jeho manželkou zabijí.

Podobně jako ve filmu *Mistr Kampanus* se i zde setkáváme s patrným nánosem stereotypizace okolností Bílé hory. *Posel* a Winterův román vznikly rok po sobě, v prostředí, které mělo tendenci se důrazným způsobem odlišovat od německé většiny v tehdejší monarchii. Opět tak přílišné projevy vlastenectví upevnily polopravdy o zkázonosnosti roku 1620.

Příběh se sám odehrává pár dnů před osudovou bitvou. Právě proto má kněz pocit, že by společně s Petrem měli konat co nejrychleji, neboť se domnívá, že střet bude mít zásadní vliv na směřování českého národa v dlouhodobém horizontu. Své domněnky podpírá řadou promluv, říká, že „české země mají na mále“ nebo že „se hraje o všechno“. Posel těmto domněnkám také přitakává. Podle něj jde v bitvě o duši národa. Opětně i národ je zde vnímán až v návaznosti na vznik národních států, neboť i zde je za identifikátor příslušníka národa označován společný jazyk. Kněz mluví o lidech, kteří sice mluví česky, ale do země přišli se zrádnými myšlenkami. Jak jsem již nastínil v předchozích kapitolách, je toto vnímání nepřesné.

V zásadě je postava kněze vykreslena dost negativně. Poštvává totiž k vraždě, boji proti císařským a když je kněz tázán, proč se sám nechopí zbraně, je rázem sluhou božím, na kterého se nesluší bojovat.

¹⁶⁶ *Posel* (Vladimír Kelbl, 1995), podle dramatu Viktora Dyka.

Hlavní osa vyprávění je ale vedena skrze myšlenkový střet hospodáře a Posla. Hospodář je hluboce zásadový a věřící člověk. To ale Posel není. Vysvětluje hospodáři, že se má život žít naplno, má se hledět smrti do tváře. Válka není pro Posla ničím jiným než možností k zbohatnutí. Na rozdíl od hospodáře není vůbec zatížen konfesijními problémy. Dyk na tomto místě zobrazil střet dvou světů, světa „nadějně doznívající renesance“ a světa „rigidní bigotně-fanatické víry“. Proto má hospodář za to, že je jeho dcera poblouzněná, že to ďábel na ni vztahuje ruce a Posel s ní nemá v úmyslu nic dobrého. Dokonce se dcery zřekne, když se dozví její rozhodnutí utéct s cizincem. Na druhou stránku sám Posel neztělesňuje ani sebemenší jistotu, jedná v zásadě iracionálně a je tak prototypem romantického hrdiny. Na obrazovce se proto víc hovoří než aktivně hraje. Kvůli tomu se může film zdát statický a plný dlouhých promluv.

Komorní charakter Dykovy hry plně využil možnosti televizního zobrazení. Film se omezil na pouhých pár míst. Odehrává se uvnitř hospodářství, na jeho dvorku a příležitostně i v exteriéru, když např. Posel jede na koni. Všechny scény jsou natáčeny v Divoké Šárce. Ačkoliv opět finančně omezený dokázal film sladit všechny tři vrstvy příběhu v jednu, totiž milostnou zápletku, názorový střet i historické pozadí. Titulní roli si zahrál Ondřej Vetchý, dále hrála Barbora Kodetová (Anička), Igor Bareš (Petr) nebo František Derfler (hospodář).

Film dostal celkem šest repríz na programu České televize, z toho poslední byla roku 2007.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Dramaturgický list k filmu *Posel*.

3.6 Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře (2018)

Televizní film *Bůh s námi*¹⁶⁸ je jedním z mála z mého výběru, který se snaží historickou dobu zachytit přesně. Jsme seznámeni s děním v českých zemích mezi lety 1618-1621, film končí staroměstskou exekucí. Období je nám zobrazeno očima hraběte Matyáše Thurna (Karel Dobrý) a jeho manželky Zuzany Alžběty Thurnové (Tereza Hofová). Film nemá plně chronologickou linku. Je prokládán úseky dopisů, které Zuzana posílala Thurnovi do exilu. Společně s čteným projevem těchto úryvků a krátkých dialogů stejně tak jako lidského vztahu Thurnových dostává film nádech melodramatu, ale neodchyluje se nijak zásadně od historických skutečností. Úplně stejně se o něm nedá v žádném případě hovořit jako o dokumentu. Film sám je „předskokanem“ dokumentu *Defenestrace 1618*, který měl premiéru o rok později. Do děje jsou také vkládány popisky, aby se divák neztratil, v jakém dni se zrovna děj nachází.

Film šel skutečně po vybraných dnech roků 1618-1621. Provede diváka klíčovými body tohoto období: defenestrací, obléháním Vídně českými vojsky, korunovací Fridricha Falckého českým králem, obrazoborectvím svatovítské katedrály, bitvou na Bílé hoře a konečně popravou na Staroměstském náměstí.

Film vyniká v mém výběru hlavně svými bezkonkurenčními kostýmy s velmi propracovanými detaily. Na ty pravděpodobně vyšla velká část filmového rozpočtu, neboť se jedná o film z televizní produkce. Proto také není nabitý záběry, které by zachycovaly větší oblasti, stejně tak jako herců ve filmu také nenalezneme mnoho v porovnání s hranými filmy. Omezenost finančního rozpočtu se projevila také pojetím bitev, které se opět omezují pouze na pár dílčích scén. Filmaři to ale vynahrazují zvukovou spodobou, spleťtým řevem a rámusem bitevní techniky. Snímek si hravě s tímto zpracováním vystačí.

Film neobsahuje zásadní nepřesnosti nebo polopravdy. Kromě znamenitých kostýmů, se zaměřuje na náboženskou úlohu, kvůli které celý konflikt začal a jež byla základním tématem nadcházející války vedle politických sporů. Ani jedna konfese není představena jako ta správná. Film nesympatizuje ani s jedinou, a toto stanovisko zůstává po celou dobu neměnné. Jak katolictví, tak protestantství je nám představeno ve svých nejvyhraněnějších formách, které v *Úvahách* popsal Josef Šusta: „*Napětí [...] stupňovali pak na té i oné straně fanatičtí harcovníci nového pokolení: na straně Říma jsou to odchovanci jezuitů [...]; v táboře evangelickém jsou to proseliti a přátelé kalvínství, kteří pod vedením falckým přezírají příliš provinciálně usměrněné, ospalé luterství a s širšími rozhledy spojují fanatismus do běla rozžhavený ve výhni západních bojů náboženskopolitických.*“¹⁶⁹ Stavovský posel ve Vídni se setkává s katolickým kazatelem, od kterého se dovídá, že je boží vůlí vyhladit pohany (myšleno protestanty). Maniakální zjev ekvivalentu „Vávrova Koniáše“ ale nezůstává jen u katolické strany. Společně s Fridrichem Falckým (Štěpán Kozub) přijíždí do Prahy Fridrichův dvorní kazatel

¹⁶⁸ *Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře* (Zdeněk Jiráský, 2018)

¹⁶⁹ Josef ŠUSTA, *Úvahy o všeobecných dějinách: velké milníky*, Praha 1999, s. 191.

Abraham Scultetus (Jiří Maryško), který falckému kurfiřtovi svým přičiněním zneprátelil velkou část obyvatel města. „Právě z podnětu Scultetova došlo k ‚očistě‘ svatovítské katedrály, tedy k odstranění její katolické výzdoby, především soch a obrazů Panny Marie a světců.“¹⁷⁰ Znamenitě film zobrazuje císaře Ferdinanda jako silně věřícího člověka, jímž nepochybně byl. Fridrich Falcký je uveden jako plachý člověk odtržený od reality.

Odras dnešní doby ve snímku nalézáme hlavně prostřednictvím Zuzany Alžběty, která svým chladným racionálním úsudkem zrazuje Thurna od vojenské kampaně a v dopise mu vyčítá, že ji neposlechl. Celkově je snímek poměrně dost feministicky laděný, srovnáme-li ho alespoň s československými filmy před listopadem 1989. Manželky králů či šlechticů nám jsou představeny jako „šedé eminence“, které prostřednictvím svých manželů naplňují své vlastní politické zájmy. To svými tvrzeními podporuje i herečka Hofová, když říká, že chtěla „[...] dát důraz na její rovnocennost [Zuzany Alžběty] s mužem – Thurnem.“¹⁷¹, nebo tvrzením „V celém našem příběhu jsou ženy silné a sebevědomé, jsou si vědomy svého vlivu a odvažují se do událostí mluvit.“¹⁷² Konkrétně ve filmu je to například Eleonora Gonzagová (Eva Josefíková), která chce po císaři, aby vzbouřencům udělil ty nejpřísnější tresty včetně krutého mučení před samotnou popravou. Císaři samotnému to přijde nesprávné – film nám jej ukazuje jako pouhý nástroj jeho manželky. Filmaři patrně narážejí na to, že tresty byly odsouzeným zmírněny, ovšem byli bychom bláhoví domnívat se, že tak bylo učiněno z dobrého srdce Ferdinandova. Bylo běžné z krutých praktik upustit, aby si vládce nezneprátelil na podrobeném území více lidí, než bylo nezbytně nutné, a zároveň aby ukázal „křesťanskou milosrdnost“. Zmírnění trestů tak vychází z chladné Ferdinandovy vypočítavosti a netýkalo se zdaleka všech odsouzených. „Z podnětu dvorské komise císař pozměnil trest Černínovi, čtvrcení těla stvrdil pouze Jesenskému a utínání pravice před popravou Michalovicovi, Hausenschildovi a Rüpperlovi. Šlika zbavoval kat pravice až mrtvého.“¹⁷³ Poslední ženou ve filmu je manželka Fridricha Falckého Alžběta Stuartovna (Sara Sandeva), u které filmaři došli dokonce tak daleko, že si dovoluje králi rozkazovat před dvořany. Ovšem je nutné podotknout, že manželky králů své protějšky často inspirovaly, radily se s nimi a dokázaly je v rozhodnutích ovlivňovat. Otevřenou kritikou svého manžela, navíc před společností, by se od něj ale distancovaly. Rozhovory tohoto typu tak probíhaly zejména mezi čtyřma očima.

Film se několika nepřesnostmi dopouští zejména proto, že je na vyložení zásadních událostí let 1618-1621 dost krátký. Dost toho zjednodušuje. Nepřesný je už začátek, kde hrabě Thurn říká, že musí svrhnout krále. Přitom „sám Jindřich Matyáš Thurn objížděl město na koni a nabádal k zachování klidu. Vzbouření většího rozsahu by totiž poškodilo jejich plány – chtěli stále zachovávat zdání, že vystoupili

¹⁷⁰ Ivana ČORNEJOVÁ – Jiří KAŠE – Jiří MIKULEC – Vít VLNAS, *Velké dějiny země Koruny české VIII.: 1618-1683*, Praha 2008, s. 46.

¹⁷¹ Česká televize, *Tereza Hofová: „Jako společnost jsme byli málokdy jednotní Hrajete manželku Jindřicha Matyáše Thurna.“*, © Česká televize 1996–2021, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11305385458-buh-s-nami-od-defenestrace-k-bile-hore/21651212010/11366-tereza-hofova/> (29.2.2021).

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Josef PETRÁŇ, *Staroměstská exekuce*, Praha 2004, s. 247.

*pouze proti nehodným služebníkům ,dobrého vládce‘.*¹⁷⁴ Thurnovo stanovisko zde totiž neprošlo vývojem a film tak odráží jen jeho pobělohorský pohled na Habsburky, k jehož zobrazení nelze mít výhrad. I dvacet let po porážce českých stavů „*pro Vídeň zůstával Jindřich Matyáš Thurn [...] nepřitelem číslo jedna. Nikdo z emigrantů nevytrval v tak zapřísáhlém nepřátelství jako Thurn a nikdo se nepokoušel s takovou tvrdošijností do nových a nových protihabsburských konspirací.*“¹⁷⁵ Současné ale filmaři ukazují smysl pro detail, když k roku 1618 zobrazují kometu jako nebeské znamení.

Další nepřesností je zobrazení pádu císařských úředníků, kteří ve filmu padají kolmo dolů. Tento pád by znamenal jistou smrt. Ve skutečnosti se vyhození spíše kutáleli po svahu, navíc bylo pod okny „smetiště“. Tato kombinace úředníkům zachránila život.

Tvůrci též nereflektovali některé připomínky odborníků, např. Víta Vlnase. Problémová je zmínka o Ferdinandovi jako králi v roce 1618 ze zákulisí stavovského sněmu. „[...] *Až do své smrti (20. 3. 1619) byl vládnoucím českým králem Matyáš, nikoliv Ferdinand. Právě na něj se české stavy obracely, zatímco Ferdinanda okázale ignorovaly a 31. 7. 1619 jej prohlásily za zbaveného českého trůnu.*“¹⁷⁶ K dalším divákovi jen těžko postřehnutelným (ovšem důležitým) přešlapům došlo v zobrazení dvorské etikety, zejména když stavové špatně oslovují krále a král oslovuje je. Dále je pojem *protestantský* používán ve špatném dobovém kontextu. Podobně jako *třicetiletá válka* je pojem *protestantský* (jako označení příslušníků evangelických církví) výdobytkem moderní doby. V 17. století bylo toto označení naopak hanlivé. Stavové by tak o sobě referovali spíš jako o evangelících.¹⁷⁷

Bůh s námi měl doposud pouze jedno vysílání, tudíž není možné vyvozovat závěry v oblasti jeho popularity na základě tohoto počtu. Užívám zde proto výjimečně divácké hodnocení ČSFD,¹⁷⁸ kde dostal snímek jen 35 % (ke dni 1.3.2020). V komentářích uživatelů je často vytýkáno, že nevěděli, co vlastně sledují a v postavách se (i přes jejich nízký počet a zjevnou odlišnost) ztráceli. Je pravda, že člověk, který postrádá základní znalosti o třetí pražské defenestraci, může mít s filmem problémy. Dalším „problémem“ pro řadu z recenzentů byla neakčnost snímku, poněvadž film byl natáčen způsobem, který jsem popsal výše, a který je patrně digitálnímu člověku dneška jen těžko stravitelný. Samotný příběh filmu je totiž vyprávěn z části mezi řádky. Zaměřuje se na pocity. Sám Karel Dobrý ztvárňuje postavu vnitřně rozpolcenou. Podobně je rozpolcený i Ferdinand II. nebo Fridrich Falcký. Tak jak napovídá název, zabývá se film zejména náboženstvím jako součástí lidského života a přibližuje jeho důležitost v tehdejší společnosti. O tom svědčí i výběr odborníků, kteří se na vzniku filmu podíleli, a to zejména Vít Vlnas a Jan Royt. Dále se na filmu podílela např. Marie Koldinská.

¹⁷⁴ Iva ČORNEJOVÁ – Jiří KAŠE – Jiří MIKULEC – Vít VLNAS, *Velké dějiny země Koruny české VIII.: 1618-1683*, Praha 2008, s. 18.

¹⁷⁵ Josef JANÁČEK, *Valdštejn a jeho doba*, s. 428.

¹⁷⁶ Citováno z připomínek Víta Vlnase ke scénáři filmu ze dne 9.6.2017.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Samozřejmě nemůžu pokládat recenze z webu ČSFD jako relevantní v souvislosti s provedením nebo zobrazením filmu. Je ale dobrým „průzkumem“ názoru nejširších vrstev diváků, kteří nám tímto způsobem mohou zanechat vzorek o popularitě filmu.

Filmová očekávání nakonec naplněna nebyla. Sám scénárista Pavel Kosatík se od filmu ve svém facebookovém účtu v příspěvku ze dne 9.5.2018 dokonce distancoval. Na druhou stránku bylo možná dobře, že se tvůrci od scénáře odklonili. Z připomínek Víta Vlnase ke scénáři totiž vyplývá, že film měl ještě obsahovat scény s erotickou tematikou, ke kterým ale ve finále (naštěstí) nedošlo.

4 Závěr

V této práci jsem představil snímky československé a české produkce zasazené do období třicetileté války. Tvůrci a umělci v českém prostředí si z tohoto období vybírali hlavně témata českého stavovského povstání a jeho následného pokoření, univerzitního prostředí, českých vzdělanců a vojevůdců. Kromě filmů *Bůh s námi* a *Popel a hvězdy* se žádný snímek válečnými kampaněmi nezabýval. Válka tak je filmovému dění hlavně pozadím, které příběhy významně ovlivňuje.

Podle Dokoupilova dělení má tato práce největší podíl „přechodných“ filmů, tedy takových snímků, které se snaží podat svědectví o historické době, ovšem vlastním příběhem a vlastním stylem. Jedná se o filmy a seriál *Lekár umierajúceho času*, *Psi kůže*, *Kurýr*, *Mistr Kampanus* a *Posel*. *Bůh s námi*, *Popel a hvězdy* a *Putování Jana Amose* se snažily být filmy dokumentárními. Blížily se faktické skutečnosti (ačkoliv v případě *Putování* značně pokřivené). Čistě epickým příběhem je film *Bláznova kronika* a *Komediant*, pro jejichž téma je období třicetileté války pouze kulisou. Jediným „projekčním“ filmem, který promítal aktuální společenské dění, je film *Čest a sláva*.

Před rokem 1989 složení a výběr témat filmové palety v Československu určovala vládnoucí strana. Na rozdíl od podoby filmového průmyslu současné doby vytvářel stát v duchu centrálního plánování výrobu historických filmů, jejichž upraveným vzeřením podpíral teorii třídního boje, a zároveň vytvářel i umělou poptávku po historických filmech, neboť na některé takové filmy musely docházet celé školní třídy. Ačkoliv konflikt třicetileté války byl střetem rozdílných politických cílů mocenských bloků v Evropě, odehrával se na pozadí důležitého náboženského střetu. Ale tento střet byl právě za éry komunistického režimu upozadován a odosobňován. Pozitivní nazírání na náboženství bylo takřka tabu a šlechta neměla být zobrazena pozitivně.

Zásadním filmem, natočeným právě v tomto duchu, je zde *Putování Jana Amose*, potlačující jakékoli jiné než negativní konotace spojené s náboženstvím. Ve vlastně úplně stejném gardu zobrazil režisér Vávra i film *Komediant*. Pokud se film nepohyboval v hranicích vyznačených historickým materialismem, měli jeho tvůrci problémy s vládní stranou. Film Karla Zemana *Bláznova kronika* se dokázal náboženskému tématu vyhnout, a navíc dokázal směšně zobrazit šlechtu – tudíž nebylo podnětu k sebemenšímu státnímu zásahu do tvorby. *Lekár umierajúceho času* však takové štěstí neměl, a to i navzdory tomu, že žádné ze zajetých cliché komunistického narativu nepošlapal. Významnou roli zde ale hrálo vrácení stranické legitimace scénáristy Vladimíra Körnera a také jeho žaloba na ČST kvůli censurním škrtům u jednoho z jeho filmů. Persekuce na sebe nenechaly dlouho čekat a Körner nějaký čas nemohl natáčet. Nakonec i díky tomu se natáčení seriálu přesunulo na Slovensko. Mezi ostatními filmy vyčnívající *Čest a sláva* Hynka Bočana nenahlížela na duchovní a víru, ať už katolickou nebo protestantskou, nikterak negativně. Naopak duchovní zobrazila jako osoby běžného života. Ve filmu se naopak nepřímou vyjádřila současná politická situace v Československu. I když ne nějak explicitně řečená, a nutno dodat, že pozorovaná jen s nutnou dávkou představivosti, soudruhům stačila k tomu, aby svůj zločinný režim ve filmu zhlédli. Proto se v sedmdesátých letech film odebral do trezoru a autor

předlohy Karel Michal do švýcarského exilu. Körnerova *Psí kůže* měla podobný motiv jako *Čest a sláva*, již ale neprobíhala tak ostrá normalizace jako v sedmdesátých letech, film měl k ruce známého režiséra Moskalyka a snímek nešel do kin, pouze do televizních přijímačů. Z dané filmografie je tak více než patrné, že se filmy před rokem 1989 odehrávaly na pozadí střetu umělců s komunistickou stranou.

Po roce 1989 film přechází do sféry tržního vlivu, je oproštěn od diktátu komunistické strany a jejího monopolu na výklad historie. Ovšem polistopadový výklad doby třicetileté války se tak zásadně neliší. To je jen další doklad, že odpor společnosti k pobělohorské době je daleko hlubší postoj, nabývající jasných obrysů už daleko dříve, hlavně v 19. století. O tento výklad se postarali zejména obrozenečtí historikové v čele s Palackým. Jejich výklad byl propagován jak Masarykem, tak i později komunisty – Masarykem jako doklad československé nezávislosti na německém národě, u komunistů jako doklad třídního boje. V zásadě po roce 1989 došlo k uvolnění dříve zakázaných témat, jakým je např. téma víry.

Takovým příkladem náboženského tématu je film *Mistr Kampanus*. Katolíci zde ale opět vystupují v pozici démonického zla. Téma legendy, spojené s třicetiletou válkou, si vypůjčil film *Černá Fortuna*, který zobrazil smrt téměř pohádkovou formou a svým zpracováním vůbec nepotěšil. Film *Popel a hvězdy* byl v této polovině historicky nejvěrnějším zpracováním, konkrétně Valdštejnova života, ale podobně jako *Mistr Kampanus* a *Černá Fortuna* byl finančně značně omezen. Společně s *Mistrem Kampanem* je film *Posel* inspirovaný také více než sto let starou literární předlohou, která se svým zpracováním věnovala bělohorskému tématu. Navzdory zúženému rozpočtu dokázal tento film svůj příběh zpracovat velmi věrně a divácky přívětivě. Odlišným tématem zde disponuje pouze film *Kurýr*, který se nezaměřoval na konfesijní spory, ale čistě na svědomí člověka. Po dlouhém období, kdy žádný film s tematikou třicetileté války nevznikl, byl uveden snímek *Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře*, který opět s rozpočtem zápasil. Obohacen byl však na rozdíl od předchozích třech filmů o témata, jež jsou určována filmovým trhem a současnou globální kulturně-politickou agendou.

Předpoklady tvorby těchto historických filmů se tak potvrdily. Úplná svoboda projevu, zdá se, neexistuje ani v režii socialismu, ani v režii kapitalismu. „V prvním jsme otroky režimu, v druhém majetku.“¹⁷⁹ Proto o filmech z druhé poloviny této práce lidé většinou ani neslyšeli. A pokud by svoboda, ve smyslu neexistence omezenosti, snad existovala, tak zajeté pořádky a předsudky beztak nejsou s to tvůrce uvolnit k nestrannému výkladu historie.

Z těchto kapitol by mělo být více než zřejmé, že historické filmy je nutno podrobovat dalším přezkumům a kritickým úvahám, brát v potaz dobu jejich vzniku a uvědomit si, že každé zobrazení určité doby, je jen jistým výkladem, který se ne vždy podobá pravdě.

¹⁷⁹ Benjamin KURAS, Kapitola 11. Nenásilný převrat Frankfurtské školy, *Lidovky.cz*, 11.2.2011, https://ceskapozice.lidovky.cz/forum/kapitola-11-nenasilny-prevrat-frankfurtske-skoly.A110204_142133_pozice_4804? (25.6.2021).

5 Přílohy

5.1 Filmografie

Bláznova kronika, 1964, 82 min.

Námět, technický scénář, režie: Karel Zeman
Literární scénář: Karel Zeman, Pavel Juráček
Komentář: Radovan Krátký
Kamera: Václav Huňka
Hudba: Jan Novák
Střih: Miroslav Hájek
Architekt: Zdeněk Rozkopal

Čest a sláva 1968, 84 min.

Námět: podle románu *Čest a sláva* Karla Michala

Scénář: Karel Michal (vl. jménem Pavel Buksa), Hynek Bočan
Technický scénář, režie: Hynek Bočan
Kamera: Jiří Šámal
Hudba: Zdeněk Liška
Střih: Zdeněk Stehlík
Architekt: Jiří Kotlář, Oldřich Okáč

Putování Jana Amose, 1983, 151 min.

Scénář: Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra
Režie: Otakar Vávra
Kamera: Jaromír Šofr
Hudba: Otmar Máchá
Střih: Miroslav Hájek
Architekt: Karel Lier

Lekár umierajúceho času, 1983 (televizní seriál)

Scénář: Vladimír Körner
Režie: Miroslav Luther
Kamera: Ivan Šlapeta
Hudba: Svetozár Štúr
Střih: Jiří Brožek
Architekt: Jiří Hlupý

Psí kůže, 1983, 72 min.

Scénář: Vladimír Körner
Režisér: Antonín Moskalyk
Kamera: Jiří Kadaňka
Hudba: Jiří F. Svoboda
Střih: Jiří Šebelka
Architekt: Luděk Souček

Komediant, 1984, 90 min.

Scénář: podle novely Miloše V. Kratochvíla
Komediant, Otakar Vávra
Režie: Otakar Vávra
Kamera: Jiří Macák
Hudba: Otmar Máchá
Střih: Miroslav Hájek
Architekt: Jindřich Goetz

Popel a hvězdy, 1990, 2x 72 min.

Scénář: Josef Bouček
Režie: Vladimír Kavčiak
Kamera: Vladimír Holomek
Hudba: Michal Pavlíček
Střih: Marie Pačajová
Architekt: Luděk Souček

Černá Fortuna, 1991, 71 min.

Scénář: Pavel Aujezdský
Režie: Jiří Vanýsek
Kamera: Jakub Nosek
Hudba: Miloš Štědroň
Střih: Alena Hachlová
Architekt: Dušan Ždímal

Mistr Kampanus, 1993, 81 min.

Scénář: podle románu Zikmunda Wintera
Mistr Kampanus, Věra Kalábová
Režie: Zdeněk Sirový
Kamera: Jiří Kadaňka
Hudba: Jiří Václav
Střih: Jana Malásková
Architekt: Luděk Souček

Kurýr, 1993, 48. min.

Scénář: podle povídky Jaroslava Durycha
Kurýr, Josef Souchop
Režie: Zdeněk Kaloč
Kamera: Josef Víšek
Hudba: Zdeněk Pololáník
Střih: Jaroslav Rásocha
Architekt: Dušan Ždímal

Posel, 1995, 57 min.

Scénář: podle dramatu Viktora Dyka *Posel*, Josef Soukop
Režie: Vladimír Kelbl
Kamera: Radomír Řezáč, Josef Víšek
Hudba: Michal Košut
Střih: Jaroslav Rásocha
Architekt: Dušan Zlámal

Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře, 2018, 76 min.

Scénář: Pavel Kosatík, Zdeněk Jiráský

Režie: Zdeněk Jiráský

Kamera: Michal Černý

Hudba: Jan Čtvrtník

Střih: Michal Reich

Architekt: Jan Vlček, Jana Boháčková

6 Seznam pramenů a literatury

6.1 Filmové prameny

Bláznova kronika (Karel Zeman, 1964)

Bůh s námi – od defenestrace k Bílé hoře (Zdeněk Jiráský, 2018)

Černá Fortuna (Jiří Vanýsek, 1991)

Čest a sláva (Hynek Bočan, 1968)

Komediant (Otakar Vávra, 1984)

Kurýr (Zdeněk Kaloč, 1993)

Lekár umierajúceho času (Miroslav Luther, 1983)

Mistr Kampanus (Zdeněk Sirový, 1993)

Popel a hvězdy (Vladimír Kavčiak, 1991)

Posel (Vladimír Kelbl, 1995)

Psí kůže (Antonín Moskalyk, 1983)

Putování Jana Amose (Otakar Vávra, 1983)

6.2 Archivní materiály

Archiv ČT Praha:

Dramaturgický list k filmu *Černá Fortuna* (poskytnuto elektronicky).

Dramaturgický list filmového seriálu *Lekár umierajúceho času* (poskytnuto elektronicky).

Dramaturgický list k filmu *Mistr Kampanus* (poskytnuto elektronicky).

Dramaturgický list k filmu *Kurýr* (poskytnuto elektronicky).

Dramaturgický list k filmu *Posel*.

Dramaturgický list k filmu *Popel a hvězdy* (poskytnuto elektronicky).

Dramaturgický list k filmu *Psí kůže* (poskytnuto elektronicky).

6.3 Vydané prameny a rozhovory

Jan Amos KOMENSKÝ – Noemi REJCHRTOVÁ (ed.) – Amedeo MOLNÁR (ed.), *O sobě*, Praha 1987.

Vladimír KÖRNER, *Rozhovory 1964-2009*, Praha 2009.

Josef POLIŠENSKÝ (ed.), *Kniha o bolesti a smutku: výběr z moravských kronik XVII. století*, Praha 1948.

Otakar VÁVRA – Petr ŽANTOVSKÝ (ed.), *Století Otakara Vávry*, Praha 2001.

6.4 Monografie

- Václav BĚLOHLÁVEK – Josef HRADEC, *Dějiny českých křižovníků s červenou hvězdou*, Praha 1930.
- Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*, Praha 1997.
- Ivana ČORNEJOVÁ – Jiří KAŠE – Jiří MIKULEC – Vít VLNAS, *Velké dějiny země Koruny české VIII.: 1618-1683*, Praha 2008.
- Ivana ČORNEJOVÁ – Michal SVATOŠ – Univerzita Karlova, *Dějiny Univerzity Karlovy, I, 1347/48-1622*, Praha 1995.
- Blahoslav DOKOUPIL, *Český historický román 1945-1965*, Praha 1987.
- Peter ENGLUNG, *Nepokojná léta. Historie třicetileté války*, Praha 2000.
- Thomas Hylland ERIKSEN, *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*, Praha 2008.
- Milada HÁBOVÁ – Zdeněk SMEJKAL – Jiří PURŠ – Československý filmový ústav, *Karel Zeman (sborník studií a dokumentů)*, Brno 1986.
- Miroslav HROCH, *Národy nejsou dílem náhody: příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*, Praha 2009.
- Josef JANÁČEK, *Valdštejn a jeho doba*, Praha 1978.
- Arnošt KLÍMA, *Rok 1848 v Čechách*, Praha 1949.
- Petr KLUČINA, *Člověk, zbraně a zbroj v obraze doby. 17.-20. století*, Praha 1984.
- Tomáš KNOZ, *Pobělohorské konfiskace: moravský průběh, středoevropské souvislosti, obecné aspekty*, Brno 2006.
- Miloš Václav KRATOCHVÍL, *Komediant*, Praha 1962.
- Vladimír KÖRNER, *Lékař umírajícího času*, Praha 1987.
- Vladimír KÖRNER, *Psi kůže (Huncleder): Kámen nářku*, Praha 2002.
- Petr KOURA, *Druhý život Protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2019.
- František KUTNAR – Jaroslav MAREK, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví: od počátků národní kultury až do sklonku třicátých let 20. století*, Praha 2009.
- Eduard MAUR, *Země – paměť – lidé*, Praha 2010.
- Karel MICHAL, *Čest a sláva*, Praha 1966.
- Bohumír NĚMČÍK, *Švédové před Brnem*, Brno 1995.
- Josef PEKAŘ – Josef KLIK (ed.), *Z duchovních dějin českých*, Praha 1941.
- Josef PETRÁŇ, *Staroměstská exekuce*, Praha 2004.
- Josef POLIŠENSKÝ, *Jan Jesenský-Jessenius (studie s ukázkami díla)*, Praha 1965.
- Josef POLIŠENSKÝ, *Komenský, muž labyrintů a naděje*, Praha 1996.
- Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945-1970*, Praha 2016.

Josef ŠUSTA, *Dějepisectví, jeho vývoj v oblasti vzdělanosti západní ve středověku a době nové*, Praha 1933.

Josef ŠUSTA, *Úvahy o všeobecných dějinách: velké milníky*, Praha 1999.

Vít VLNAS, *Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha 1993.

Oscar WILDE, *Obraz Doriana Graye*, Frýdek-Místek 2005.

6.4 Studie

Alessandro CATALANO, *Pražský mariánský sloup a pobělohorská restaurace katolicismu v Čechách*, in: Ondřej JAKUBEC – Pavel SUCHÁNEK, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze (Počátky rekatolizace v Čechách)*, Praha 2020, s. 38-63.

Jitka BEDNÁŘOVÁ, *Bohumil Brauner: mecenáš katolických autorů, zvláště Jaroslava Durycha*, in: Tomáš BREŇ – Pavel JANÁČEK (ed.), „O slušnou odměnu bude pečováno...“. Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století, Praha 2009, s. 151-159.

Peter CABADAJ, *Ján Jessenius v umelečkej reflexii*, in: Eva AUGUSTÍKOVÁ – Agáta KLIMENKOVÁ (ed.), *Ján Jessenius. Slováci na panovníckych dvoroch. Sborník prác z interdisciplinárnej konferencie, ktorá sa konala 13.-14. septembra 2011 v Martine*, Martin 2012, s. 59-63.

Kamil ČINÁTL, *Inscenace paměti. Divadelní a filmové vzpomínání na Komenského*, in: Lenka ŘEZNÍKOVÁ a kol., *Figurace paměti. Jan Amos Komenský v kulturách vzpomínání 19. a 20. století*, Praha 2014, s. 321-346.

Ivana ČORNEJOVÁ, *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích. Pokus o zasazení fenoménu do střeoevropských událostí*, in: Ivana ČORNEJOVÁ (ed.), *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci. Sborník příspěvků z pracovního semináře konaného ve Vranově u Brna ve dnech 4.-5.6.2003*, Praha 2003, s. 14-25.

Petr HORA, *Zikmund Winter a Jaroslav Durych. Dva typy aktualizace v historickém románu*, in: Věra BROŽOVÁ, *Zikmund Winter mezi historií a uměním. Materiály z mezioborové vědecké konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR, Muzejním spolkem královského města Rakovníka a Okresním muzeem Rakovník 12.-14. prosince 1996*, Rakovník 1996, s. 162-167.

Jan JAROŠ, *Jan Amos Komenský na filmovém plátně*, in: Pocta Univerzity Karlovy J. A. Komenskému, Praha 1991, s. 291-300.

Marie KOLDINSKÁ, *Konec třicetileté války optikou českého hraného filmu*, in: Jiří HRBEK (ed.) – Petr POLEHLA (ed.) – Jan ZDICHYNEC (ed.), *Od konfesijní konfrontace ke konfesijnímu míru. Sborník z konference k 360. výročí uzavření vestfálského míru, Ústí na Orlicích 2008*, s. 279-290.

Petr MAŠEK, *Valdštejnovy horoskopy*, in: FUČÍKOVÁ, Eliška – Ladislav ČEPIČKA, *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 162-166.

Jiří MIKULEC, *Katolická zbožnost a náboženské rituály v pobělohorské době*, in: Ondřej JAKUBEC – Pavel SUCHÁNEK, *Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze (Počátky rekatolizace v Čechách)*, Praha 2020, s. 166-196.

Jaroslav PÁNEK, *Proměny obrazu Albrechta z Valdštejna (Evropské téma v české perspektivě sedmi desetiletí: 1934-2007)*, in: Eliška FUČÍKOVÁ – Ladislav ČEPIČKA, *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 23-38.

Geoffrey PARKER, *Voják*, in: Rosario VILLARI, *Barokní člověk a jeho svět*, Praha 2004, s. 39-62.

Jiří RAK – Vít VLNAS, *Druhý život baroka v Čechách*, in: Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 13-60.

Jan, RYCHLÍK, *Bitva na Bílé hoře a mýtus o třistaleté porobě*, in: Ivo FLOREC (ed.), *Literární mystifikace, etnické mýty a jejich úloha při formování národního vědomí. Sborník příspěvků z mezinárodní konference konané ve dnech 20. - 21. 10. 2001, Uherské Hradiště 2001*, s. 85-91.

Robert SKOPEK, *Morituri salutem dicunt aneb O filmu Gladiátor*, in: Jana KEPARTOVÁ (ed.), *Antika? Zajděte do kina, přečtěte román... Sborník příspěvků Letní školy klasických studií 2005*, Praha 2006, s. 73-97.

Vít VLNAS, *Jeden za všechny aneb život historie mezi básní a pravdou (Alexandre Dumas, Tři mušketýři)*, in: Milena BARTLOVÁ (ed.), *Pop history: o historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*, Praha 2003, s. 57-72.

6.6 Periodika

Radka BEHENSKÁ, *Jan Jeníšek z Újezda a na Svrčovci (Život předbělohorského rytíře)*, *Bohemiae Occidentalis historica* 2, 2016, č. 1, s. 5-31.

David KACHLÍK a kol., *The life and work of Jan Jesensky (1566–1621), the physician of a dying time*, *Journal of Medical Biography* 21(3), s. 158.

Vojtěch KESSLER – Josef ŠÁMEK, *Obrazy války v historii*, *Marginalia Historica: časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury* 7, 2016, č.2, s. 105-131.

Jaroslav PINKAS, *Atentát na Heydricha ve filmu Anthropoid. Globální a lokální recepce minulosti*, *Historie – Otázky – Problémy (History, Issues, Problems)* 10, 2018, č. 1, s. 153-173.

Jiří RAK, *Temno. Jaké vlastně bylo?*, *Reflex speciál Bílá hora 1620*, 2020, č. 5, s. 89-90.

Rudé právo: Ústřední orgán Komunistické strany Československa, Praha 21.1.1968, 48-49(20), s. 4.

6.6 Nepublikované práce

Petra BRABCOVÁ, *Vladimír Körner*, Diplomová práce, PedF UK v Praze, Praha 2007.

Blanka CRHONKOVÁ, *Fenomén pálení knih*, Diplomová práce, FF Západočeské univerzity v Plzni, Plzeň 2014.

Ivona FIKEJZLOVÁ, *Film jako odraz společenské situace (v perspektivě sociologické analýzy)*, Diplomová práce, FF UK v Praze, Praha 2013.

Lukáš SKUPA, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962-1970*, Disertační práce, FF MU v Brně, Brno 2014.

Tereza VESELÁ, *Mediální obraz režiséra Karla Zemana v letech 1945-1989 v českých médiích*, Diplomová práce, FSV UK v Praze, Praha 2017.

6.7 Internetové zdroje

Cesty a památky, *Poříčany, Fary*, <https://www.cestyapamatky.cz/kolinsko/poricany/fara> (6.2.2021).

Cesty a památky, *Skramníky, Fary*, <https://www.cestyapamatky.cz/kolinsko/skrarniky/fara> (6.2.2021).

Česká televize, *Tereza Hofová: „Jako společnost jsme byli málokdy jednotní. Hrajete manželku Jindřicha Matyáše Thurna.“* © Česká televize 1996–2021,

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11305385458-buh-s-nami-od-defenestrace-k-bile-hore/21651212010/11366-tereza-hofova/> (29.2.2021).

Filmový přehled, *Bláznova kronika*, NFA 2018, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396608/blaznova-kronika> (5.1.2020).

Filmový přehled, *Miloš Fiala*, NFA 2018, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/7682/milos-fiala> (9.2.2021).

Rostislav RAJCHL, Zarytý geocentrik: Kromě učitelství holdoval J. A. Komenský také astronomii, *100+1 zahraničních zajímavostí*, 29.09.2019, <https://www.stoplusjednicka.cz/zaryty-geocentrik-krome-ucitelstvi-holdoval-j-komensky-take-astronomii> (5.3.2021).

Benjamin KURAS, Kapitola 11. Nenásilný převrat Frankfurtské školy, *Lidovky.cz*, 11.2.2011, https://ceskapozice.lidovky.cz/forum/kapitola-11-nenasilny-prevrat-frankfurtske-skoly.A110204_142133_pozice_4804? (25.6.2021).