

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav českých dějin

Ondřej Balík

Údolí včel

Analýza historického filmu.
Historický film a tvorba historického vědomí.
Historický film ve výuce dějepisu.

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Zdeněk Beneš, CSc.

Diplomová práce

2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Ondřej Balík
Ondřej Balík

Obsah

Úvod.....	3
Tvůrci.....	7
František Vlácil.....	7
Vladimír Körner.....	8
Údolí včel – film.....	11
Základní údaje o filmu.....	11
Údolí včel – příběh o přátelství.....	12
Údolí včel – příběh o víře.....	17
Údolí včel – příběh o lásce.....	22
Údolí včel – příběh o svobodě a disciplíně.....	26
Symboly a historická věrnost filmu.....	27
Symbolika zvířat.....	28
Každodennost a psychologie postav.....	32
Údolí včel – literární předloha.....	34
Úvodní scéna – literární předloha a filmový protokol.....	36
Světelná symbolika.....	43
Čas v Údolí včel.....	44
Armin.....	45
Ženy a tělesná láska.....	47
Pohanství a „dvojitý křesťanství“.....	49
Historické okolnosti vzniku díla.....	53
Vývoj českého historického filmu do konce 60. let.....	53
Cesta k Údolí včel a první ohlasy.....	57
Marketa Lazarová a Údolí včel.....	59
Údolí včel a Kladivo na čarodějnice.....	62
Údolí včel a Spalovač mrtvol.....	64
Údolí včel a Království nebeské.....	66
Historické povědomí české společnosti v době vzniku filmu.....	68
Historický film a tvorba historického vědomí.....	74
Historický film jako položka funkčního pole historické kultury.....	74
Krise výuky dějepisu, nástin koncepce.....	79
Historický film ve výuce dějepisu.....	94
Údolí včel ve škole – příklad využití historického filmu k výuce.....	101
Závěr.....	106
Summary.....	108
Prameny a literatura.....	111
A: Odborná literatura:.....	111
B: Elektronické dokumenty:.....	113
C: Citované prameny:.....	114

Úvod

Nesmírně silné a vlivné filmové umění se mi vždy zdálo zajímavým námětem pro nejrůznější úvahy. Zřejmý rozdíl mezi psanou literaturou, pracující s *fantazií* čtenáře, a filmem, založeným na *iluzi*, vede jednoznačně k otázce, jak vypadá a jaké důsledky s sebou nese informace, jíž se divákovi prostřednictvím filmu dostává. Vzhledem k tomu, že informaci *historickou* pokládám v jistém smyslu za zvláštní, do určité míry dokonce nebezpečné a zvláštní péči si zasluhující zboží, obrátil se můj zájem téměř okamžitě k filmu historickému.

Problémem jsem se začal zabývat hlouběji v roce 1997 během svého pobytu na *Kansas State University* (USA), kde jsem měl možnost navštěvovat seminář s názvem *Holocaust Film* profesorky *S. Lillian Kremerové*. Zde přibýlo spíše otázek, nežli odpovědí. Uvědomil jsem si, že existují dvě části cesty od tvůrce díla k jeho příjemci a že etapa *tvůrce – dílo* má jen omezený vliv na etapu *dílo – příjemce*. Konkrétněji se pak vynořila otázka rozdílu mezi historickým dokumentem a historickým hraným filmem¹ (předmětem mého zájmu se především pro svůj větší dosah stal ten druhý), a s velkou silou pak problém užití historického filmu pro vzdělávání. Studovat tato témata právě na filmovém ztvárnění holocaustu se ukázalo jako užitečné, neboť snad u žádného jiného historického námětu nevyvstává tolik potíží s přenesením historické skutečnosti na filmové plátno.

Mé velmi široce pojaté a obecné úvahy skončily v této fázi určitým zklamáním, protože se ukázalo, že nejspíš půjde o úkol nad mé síly; chyběla mi především důkladnější znalost psychologie, bez níž jsem se velice rychle přestal v problematice orientovat. Naději mi dodal teprve profesor Zdeněk Beneš, který mi navrhl postup jaksi obrácený: totiž pokus o analýzu konkrétního historického filmu. Volba padla na *Údolí včel*, zbývalo jen pustit se do práce...

¹ Srovnáním obou typů především z hlediska historické autenticity se zajímavě zabývají autoři sborníku *Film a dějiny*, vydaného roku 2005. Srv. Kopal [A-13].

Údolí včel patří rozhodně k nejzajímavějším historickým filmům, jaké byly u nás natočeny. Jako každé velké dílo se takřka vzpírá výkladu, neboť je na něm znát, že pokud tvůrci něco nedořekli, zamlčeli nebo naopak silně zdůraznili, nebylo to proto, že by špatně ovládali své řemeslo, ale proto, že to právě bylo jejich záměrem. Jakýmkoli pokusem něco „dořící“ či „vysvětlit“ se tedy nutně dostaneme k množství interpretačních variant, z nichž jsme nuceni (povýtce subjektivně) zvolit jednu. Snažil jsem se ve všech takových případech najít takovou interpretaci, která byla vnitřně konzistentní s celým příběhem, ale jistě mohu být leckde obviněn z upřednostňování výkladu mně osobně blízkého. Tomu se však nelze vyhnout: kvalitní umělecké dílo je vždy z nemalé části „dotvářeno“ subjektivními postoji příjemce (diváka) a film není v tomto ohledu výjimkou. K tomu ještě malou poznámku: před napsáním kapitol týkajících se interpretace filmu jsem záměrně nečetl stejnojmennou novelu Vladimíra Körnera, podle které byl film natočen. V další fázi práce se tomu pochopitelně nebylo možné vyhnout (a srovnání s literární předlohou je věnována samostatná kapitola), ale zpočátku jsem pracoval úmyslně pouze s filmem, abych k jeho výkladu nepřistupoval předem ovlivněn „předpochopením“ jednotlivých scén či postav.

Druhým krokem pak vždy bylo porovnání daného výkladu s historickou skutečností, jejíž znalost jsem získával z dostupné literatury.

Film *Údolí včel* je neobvykle mnohvrstevnaté dílo. Dá se dokonce říci, že některé „vrstvy“, jež jsou u jiných historických filmů stěží dosahovaným cílem (popis dávné reality, chvála či naopak odsouzení některé ideologie atd.), jsou zde pokládány za samozřejmý základ, který tvůrci až marnotratně zestručňují a bezohledně stříhají, aby je nerušil v podání toho, co pokládají za důležité. Tedy *v zobrazení osobních konfliktů a bojů jednotlivce, postaveného do určité reality*. Je paradoxem, že na jednu stranu nic není vzdálenějšího režiséru Vlácilovi a scénáristovi Körnerovi, než popisný realismus, a přesto díky výše zmíněnému přístupu dosahují neobyčejně realistického výsledku. Ba více než to: postavy v

jejich historickém filmu nemyslí jako my a nejednají jako my, protože pak by šlo o neodpustitelný anachronismus, a přece jim rozumíme a jsou nám blízké. Tím jsou oba historické filmy těchto dvou tvůrců (ještě *Adelheid* z roku 1969) výjimečné.

Tato výsada našeho filmu přináší ale zároveň neobvyklé těžkosti při analýze. Obvyklé problémy historických děl jsou zde jaksi samozřejmě vyřešeny, tvůrci nám k interpretaci ponechávají tak subtilní záležitosti, jakými jsou myšlení, emoce, víra či přesvědčení hrdinů. Proto jsem si předem vybral několik motivů příběhu (jsou jimi přátelství, víra, láska, svoboda a disciplína), které pokládám za nosné nebo z nějakého důvodu důležité, a probírám je jeden po druhém, přičemž se z takto vymezené perspektivy pokouším sledovat jednotlivé postavy. Výhodou této metody je, že umožňuje alespoň hrubě nastínit složitost postav filmu a zároveň se v ní orientovat. Nevýhodou pak zůstává časté prolínání nebo dokonce opakování již jednou řečených tezí.

Problémem, kterým se zabývám v dalších kapitolách práce, jsou dobové okolnosti vzniku a uvedení díla. Jde o téma zajímavé, poněvadž se z některých náznaků zdá, že i v případě *Údolí včel* přerostlo jaksi dílo své tvůrce – totiž že evokuje podstatně širší a méně jednoznačné výklady, než sami tvůrci zamýšleli. Naším zájmem zde tedy bude letmé nastínění historického pozadí vzniku filmu a samozřejmě i srovnání s dalšími českými historickými filmy, které buďto vznikly ve stejné době, nebo je s *Údolím včel* spojuje osobnost tvůrců či další souvislosti. Pro úplnost jsem si neodpustil ještě srovnání odvážnější – jako „soupeře“ pro *Údolí včel* jsem v jednom případě vybral i historický film zcela současný. Považuji tento pokus za ospravedlnitelný – jednak obě díla částečně spojuje jejich námět, jednak právě na tomto srovnání lze dobře ukázat odlišné přístupy a cíle filmových tvůrců. Stranou neponecháme ani otázku, jak byla česká veřejnost na uvedení filmu v roce 1967 připravena – pohled do vzorku soudobé historické literatury by nám měl poskytnout alespoň hrubou představu. Na více místech narazíme na fakt, že *Údolí včel* nebylo ve své době příliš

nadšeně přijato, a pokusíme se postupně najít několik variant odpovědí na otázku, *proč* tomu tak bylo.

Samostatnou kapitolu práce pak tvoří pokus o nástin možností využití historického filmu ve školní výuce dějepisu. Problém mě zajímá především proto, že jsem nucen jej často řešit v praxi. Hned zpočátku jsem ale narazil na zásadní obtíž: ukázalo se, že nejen že lze jen těžko nalézt metodiku k využití filmu ve výuce dějepisu, ale dokonce i samotná didaktika dějepisu jako by se nalézala ve fázi jakéhosi podivného váhání. Nenašel jsem totiž za léta praxe práci, která by zásadním způsobem řešila stále rostoucí objem poznatků, jímž jsou žáci zatěžováni, a tedy i problém dějepisu jako obtížného a všeobecně neoblíbeného předmětu. Nezbylo, než si ujasnit vlastní koncept výuky, k jakému v praxi směřuji, a teprve potom zkoumat možnosti implementace historického filmu do tohoto konceptu. Na příkladu *Údolí včel* se pak pokouším předvést, jak využít historický film ve výuce tak, aby tato metoda přinesla kýžený – nebo vůbec nějaký – efekt.

Tvůrci

František Vláčil

Jeden z nejvýznamnějších českých filmových režisérů, František Vláčil, se narodil 19. 2. 1924 v Českém Těšíně. V dětství žil postupně ještě ve Frýdku – Místku a v Brně.

Po druhé světové válce začíná studovat na pražské UMPRUM s úmyslem stát se výtvarníkem, ale studia nedokončí a vrací se do Brna, kde je přijat na brněnskou univerzitu ke studiu estetiky a dějin umění.

Zde se začíná zajímat o film. Jako fazař pracuje v brněnské skupině kresleného a loutkového filmu, pak působí ve Studiu populárně vědeckých a naučných filmů a dále sedm let v Československém armádním filmu. Tady se seznámil s nastupující filmařskou generací (Čuřík, Sís, Brynych, Kachyňa). Už v krátkometrážním snímku **Skleněná oblaka** (1958) naznačil Vláčil, který nebyl odborným vzděláním režisér, směr své další tvorby (práce se symboly a metaforami, mimořádný důraz na hudební stránku atp.) V roce 1960 následoval první dlouhometrážní film **Holubice**, zaměřený hlavně na mládež. a o rok později už první z Vláčilových historických filmů – **Ďáblova past**. V příběhu z 18. století o svobodných mlynářích, bojujících o svá práva, uplatnil Vláčil svůj naprosto netradiční přístup k historické látce: netočí film proto, aby ukázal sociální zápas kohokoli s kýmkoli, nepokouší se přitáhnout diváky lákavou výpravností, nehledá v minulosti pouze zajímavé příběhy. Vždy znovu ho zajímá prožívání jednotlivce, osobní štěstí či osobní tragédie člověka, postaveného do své doby a svého prostředí. To platí ještě v daleko větší míře pro další dva Vláčilovy filmy: **Marketu Lazarovou** (1967) a **Údolí včel** (1967). **Marketa Lazarová** – film, natočený po pětileté přípravě na motivy románu Vladislava Vančury, bývá často považován za jeden z vrcholů českého

filmového umění a nepochybně jím také je, a to i přes nedostatky, jakými jsou určitá roztržitost a nesoustavnost, způsobená pravděpodobně těžko zpracovatelnou předlohou, nebo symbolistická manýra, která s odstupem času působí spíše rušivě. V **Údolí včel**, vytvořeném téměř narychlo s použitím výpravy po Markétě Lazarové, zůstává princip Vláčilova přístupu zachován, ale příběh působí sevřeně, celistvě a civilně. Jde o vynikající dílo nejen díky skvělým hereckým výkonům v hlavních i vedlejších rolích, ale především díky mimořádnému autorskému souznění režiséra se scénáristou Vladimírem Körnerem, který právě výše zmíněné Vláčilovo zacházení s historickou látkou nejen respektoval, ale spíše ještě prohloubil a umocnil.

Körner byl i autorem scénáře k dalšímu Vláčilovu filmu **Adelheid** (1969), příběhu lásky mezi Němkou, čekající po válce na odsun, a důstojníkem, jenž bojoval proti fašistům. Příběh se opět vyhýbá zbytečnému patosu či probouzení jakýchkoli vášní.

Po rozchodu s Vladimírem Körnerem hledá Vláčil dlouho látku vhodnou ke zpracování, vrací se ovšem zase k filmu pro mládež. V roce 1976 točí adaptaci Říhova románu *Doktor Meluzin* pod názvem **Dým bramborové natě** a v roce 1979 film o životě Antonína Dvořáka **Koncert na konci léta**. Jeho posledním počinem pak byl snímek o Karlu Hynku Máchovi **Mág** (1987). František Vláčil zemřel 27. ledna 1999.

Vladimír Körner

Tento významný autor historicko – psychologických próz, dramaturg a filmový scénárista se narodil 12. října 1939 v Prostějově, dětství prožil v Uhřetěticích u Kojetína. Otec padl v odboji 7.5. 1945, což bývá uváděno jako významný formující faktor pro Körnerovo pozdější dílo. Po válce žil s matkou v Zábřehu.

Studoval filmovou průmyslovou školu v Čimelicích, potom dramaturgii na filmové fakultě AMU v Praze, kterou dokončil roku 1963. Ke svým studiím sám říká: „*Výsadou Čimelic těch let bylo, že zde působili mistři filmu, z nichž mnozí se proslavili ještě v němé éře - režisér Jiří Slavíček, kameraman Jindřich Brichta, většinou takoví, kteří v Praze upadli do nemilosti (...) Do toho přišly maďarské události, to pak byla výuka jen pár hodin v týdnu, a stejně se sestávala z projekcí výjimečných děl světové kinematografie (...) Měli jsme tak možnost pořád dokola sledovat snímky, které byly po Únoru zapovězeny. Člověk se tímto způsobem podvědomě naučil střih, skladbu filmu (...) Železný kříž (Körnerův román – pozn. O. B.) byl mou vstupenkou na FAMU. Věděl jsem, že se z kádrových důvodů nedostanu na žádnou jinou školu, proto jsem musel volit talentovou (...) V době, kdy jsem usiloval dostat se na FAMU, se zde televizní a filmová scenáristika ještě nevyučovala, takže pro ty, kdo se chtěli věnovat psaní, zbyla dramaturgie.*“² Od r. 1962 pracoval jako dramaturg a později i scénárista filmového studia Barrandov.

Körnerova tvorba filmová a prozaická spolu úzce souvisejí (často odložil prózu kvůli filmu, často jeden námět zpracoval jak pro film, tak např. v románu). Prvním filmem, na kterém se podílel, byla absolventská práce **Závory** (1962), na které spolupracoval s režisérem Goldmannem. Později spolupracoval především s Františkem Vláčilem (do 70. let). Napsal scénáře k filmům **Čas jeřabin** (1963), **Deváté jméno** (1964, společně s V Goldmannem) nebo **Místenka bez návratu** (1968). Literárně se Körner uvádí novelou na poválečné téma **Střepiny v trávě** (1964) a románem z časů konce protektorátu **Slepé rameno** (1965). Následovala novela **Adelheid** (1967), zfilmovaná v roce 1969 F. Vláčilem, a filmová novela **Údolí včel**, otištěná roku 1967 ve *Filmu a době* a ještě v témže roce zpracovaná stejným režisérem.

Historický román ze 13. století **Písečná kosa** (1970) mísí historickou skutečnost s mýtem. Autor míří ne k popisu reálií, ale k hodnotám a způsobu myšlení

²Körner, [B-3]

středověkého člověka. Tento mimořádně náročný postup, navíc komplikovaný ještě třetí vrstvou – tj. konfrontací s myšlením dnešního čtenáře či diváka, najdeme, jak už bylo řečeno, právě i v **Údolí včel**.

K již jednou prezentovanému (**Adelheid**) tématu poválečných pohraničí se Körner vrací novelou **Zánik samoty Berhof** (1973) a pak ještě jednou ve **Zrození horského pramene** (1979).

Pracoval také na mnoha scénářích, některé vycházely z literárních předloh různých autorů (např. **Stín kapradiny** podle povídky Josefa Čapka). Zatím posledním Körnerovým dílem („*Já už jsem naštěstí dopsal. Kromě toho – mlčící autor je obrovská síla. Mrtvej autor ještě větší.*“³) je námět k filmu Milana Cieslara **Pramen života – Der Lebensborn** (1999) o Himmlerově projektu na šlechtění nordické rasy.

V rozhovorech pro tisk Vladimír Körner působí dojmem pesimistického, ba trochu zahořklého člověka. („*Optimismus je totiž odjakživa cesta do pekla. Všechna velká neštěstí v dějinách lidstva byla vždycky provázena jáсотem.*“⁴) Je věřící katolík, fanoušek silničních motocyklových závodů, do komunistické strany vstoupil v mládí pod vlivem svého profesora a vystoupil v srpnu 1969. Jeho dílo – a také obtíže, s jakým bylo vždy přijímáno a vydáváno – velmi dobře charakterizují další Körnerova slova: „*Spisovatel má být nepřítel jakékoli moci a jakéhokoli státu. Má být tím, kdo kazí a zpochybňuje cestu k šťastným zítřkům.*“⁵

³Körner; Hejčová, [B-4]

⁴Körner; Hejčová, [B-4]

⁵Körner; Hejčová, [B-4]

Údolí včel – film

Základní údaje o filmu

Námět: Vladimír Körner

Scénář: Vladimír Körner, František Vláčil

Režie: František Vláčil

Kamera: František Uldrich

Hudba: Zdeněk Liška

Dramaturgie: Antonín Máša

Architekt: Jindřich Goetz

Střih: Miroslav Hájek

Zvuk: František Fabián

Hrají:

Petr Čepek (*Ondřej z Vlkova*), Jan Kačer (*Armin von Heide*), Věra Galatíková (*Lenora*), Zdeněk Kryžánek (*pán z Vlkova*), Miroslav Macháček (*hnědý mnich*), Josef Somr (*Rotgier*), Václav Kotva (*sedlák*), Jana Hlaváčová (*slepá dívka*), Josef Kotapiš, Petr Sedlák (*uhlíři*), František Kovařík (*ovčák*)

Děj filmu:

Ovdovělý pán z Vlkova se znovu žení. Jeho syn Ondřej předá mladé nevěstě jako dárek košík s netopýry. Rozzuřený otec mrští Ondřejem o zeď a poraní ho, v zoufalství pak zaslíbí syna Panně Marii, jestliže Ondřej nezemře. Ještě jako dítě je tedy Ondřej odvezen na sever do kláštera rytířského řádu.

V klášteře nabídne Ondřejovi přátelství Armin von Heide, o něco starší zbožný a asketický rytíř, který má za sebou v mnoha směrech určující (a otřesnou) zkušenost výpravy do Svaté země. Ondřej přátelství přijímá, ale příliš vřele neopětuje. Když pak poskytne koně řádovému bratru Rotgierovi, který se

rozhodne uprchnout, uloží Armin Ondřejovi ostré pokání a dopadený Rotgier je předhozen psům. Pod dojmem událostí Ondřej uteče také a vydá se na cestu domů, na Vlkov. Armin si vyžádá souhlas představeného a začne Ondřeje pronásledovat, aby jej přivedl nazpět do řádu. Dostihne jej až v Čechách, kde mu zachrání život v zápase s uhlíři, oba pak odcházejí zpátky na sever. Ondřej je však již rozhodnut: Armina při vhodné příležitosti omráčí a na jeho koni konečně dorazí na Vlkov.

Doma se Ondřej rozhodne uvést tvrz, po otcově smrti zchátralou, do pořádku a dál žít světským životem, jaký je mu blízký. Po počátečních rozpacích, způsobených starými neshodami a pocity viny, se sblíží i se svou nevlastní matkou a oba spolu začnou žít. Chystanou svatbu místní kněz (hnědý mnich) sice neschvaluje, nicméně ji realisticky pokládá za vhodné řešení situace. Armin, který se mezitím znovu objeví, je však rozhodnut Ondřeje zachránit a vrátit zpět řádu. Dlouhá cesta a zkušenost styku s jinými lidmi sice jeho vůli oslabí a na svatbu pána z Vlkova se přichází již jen rozloučit, ale novomanželé jej pozvou k hostině. V souboji se svým fanatickým svědomím nakonec Armin podléhá a úkladně vraždí novomanželku. Ondřej jej nechá roztrhat psy, sám však plní poslední přítelovo přání a vrací se na sever do řádu.

Údolí včel – příběh o přátelství

Údolí včel je jistě film o přátelství. Síla Arminova přátelství k Ondřejovi, snad pramenící také v jakési osobní přitažlivosti⁶, ale hlavně čerpaná z Arminovy obrovské zkušenosti s věrností (či snad vírou), je bezesporu jedním z hlavních motivů filmu. Právě vztah těchto dvou tak rozdílných mužů, nejprve dlouho budovaný, pak jednostranně zachraňovaný a tragicky končící právě ve chvíli, kdy je zřejmě nejpevnější, tento vztah je zde vlastně nosnou dějovou linkou. A je to Armin, kdo tento vztah buduje, zachraňuje, a paradoxně i zabíjí. Je

⁶ Jak by mohly naznačovat například scény, ve kterých se Armin s Ondřejem nechávají omývat ledovými vlnami moře. Rozhovory, které při tom vedou, naznačují velkou vzájemnou důvěru. K otázce *tělesné* přitažlivosti obou mužů se ještě vrátíme.

zajímavé, že oba hrdinové však před vzájemným přátelstvím upřednostní něco jiného: Armin své přesvědčení, svou fanatickou víru, když má volit mezi Ondřejovým přátelstvím a povinností. Ondřej pak nejen lásku k ženě, ale také svou divokou, nezkrotnou vášeň pro „obyčejný“ život, pro radost světa, jakými je péče o otcovský dům nebo třeba štvance s psí smečkou. Teprve v samotném závěru filmu dojde snad k jistému smíření, to už však nežije ani Armin, ani Ondřejova žena, a otcovský dům se dost možná stal pro Ondřeje nesnesitelným místem zlých vzpomínek...

Není divu, že je nám Ondřej jako postava bližší než Armin. Chlad, se kterým se staví právě k Arminovi, přestože ten mu zachraňuje život a je ochoten se pro něj obětovat, má pravděpodobně více různých příčin. Ondřej je možná hlubší, složitější postavou než Armin. V jedné vrstvě nacházíme bezesporu jeho problematický vztah k otci, dále milostné vzplanutí k nevlastní matce (mimořádně nejspíše opěťované), v další vrstvě je to jeho nesmírná touha po domově, rodině, „normálním životě“, ještě v další vrstvě přece jen jistá věrnost Řádu, který ho vychoval, a v závěru snad i podřízenost vlastnímu osudu. A dole pod tím vším je to Ondřejova prudká, zemitá, drtivě přímá povaha. Ondřej ve své složitosti prostě musí být nedůvěřivý k Arminovým projevům přátelství, nedokáže pochopit jeho trochu romantickou askezi, zůstává vždy oběma nohama na zemi (opět scéna, kdy oba přátelé leží nazí v ledové mořské vodě – Armin uvažuje: *„Zprvu tě sevře chlad. Pak přijde bolest. Když ji překonáš, tělo zůstane zbité dole, ale tvá mysl se pne svobodná vysoko nad vlastní slabostí i nad ubohostí lidí.“* Avšak na dotaz: *„Co cítíš, Ondřeji?“* Ondřej odpoví pouze: *„Je mi zima.“*). Arminova oběť a pomoc v boji s uhlíři musí nepříjemně svazovat i zavazovat Ondřejovu prudkou povahu, cítí přátelství druhého jako vměšování do vlastního života (když se Armin přijde rozloučit na Ondřejovu svatbu: *„Tak tedy sbohem, bratře. Zavři za ním bránu!“*). Jedná se tedy o přátelství jednostranné, vnucené, možná dokonce o konflikt přátelství a svobody. Ne tedy o souboj

„mezi lidskou přirozeností a odlidštěným dogmatem“⁷. Proti lidské přirozenosti tu stojí přátelství – dogmatické a svazující, ale věrné. Tím je právě Arminova postava zajímavá.

Je ovšem možné, že ono přátelství není zase tak úplně jednostranné. Vždyť i Ondřej se ve svatební scéně, scéně nabitě symboly a významy, vlastně pokouší Armina zachránit před jeho askezí, nepochopitelným (pro Ondřeje) fanatismem, před mocí řádu. I on přece – snad v nejlepším úmyslu – donutí Armina k přijetí polibku od nevěsty. Takové je zase jeho pojetí přátelství. Obě postavy se tu neuvěřitelně dlouho pohybují na velice ostré hraně. Ondřej mezi prudkým odporem k poutům, jež pro něj přátelství s Arminem představuje, a na druhé straně náklonností k Arminovi a asi i určitou vděčností. Armin mezi touhou „zachránit“ Ondřeje před hříšným svazkem a porušením slibů řádu, a na druhé straně snahou, která zcela popírá jeho přesvědčení, totiž snahou respektovat svobodnou vůli přítele (vždyť i on se původně přišel na svatbu již jen rozloučit). Je to Armin, který v předem prohraném boji o skloubení obou postojů jako první podléhá: když se pokusí dát Ondřejovi snad to nejdražší, co má, totiž písek ze Sváté země, „napojený krví bratří“, Ondřej nepochopí a nasype posvátný dárek do dlaní ženy. Anebo to byl poslední Arminův pokus o obrácení Ondřeje? Doufal, že dotek relikvie zatvrzelého Ondřeje promění? Po vnuceném polibku už Armin není déle schopen napětí snést a v krizi jedná podle toho, co považuje za svou povinnost: úkladně vraždí novomanželku, která je příčinou jak Ondřejova pádu, tak Arminova zahanbení. (Již dříve říká slepé dívce, že se jí nesmí dotknout, a dotkne-li se ho ona, přijde o ruku.)

Jsme tedy nuceni opravit svůj předchozí závěr: přátelství tu nestojí jen proti lidské přirozenosti, ale stejně tak i proti dogmatickému a netolerantnímu fanatismu⁸. A za strašných obětí nakonec vítězí. Protože Ondřej sice nejprve udělá, co musí, a Armina nechá roztrhat psy. Jen tak se může vypořádat s krutou

⁷Fiala, [B-2]

⁸ Anebo se u Armina jedná spíše o do krajnosti vypjatý smysl pro disciplínu, řád? K této otázce se podrobně vrátíme v kapitole *Údolí včel – příběh o svobodě a disciplíně*.

ztrátou, jež ho postihla, jen tak se může provždy vypořádat se vším, co by ho chtělo ještě svázat. Ale pak plní přítelovo poslední přání a vrací se k řádu. Jeho návrat není tedy pouhou rezignací, poddáním se osudu. Je systematickým, logickým naplněním druhé strany Ondřejova dilematu, kterou je jeho přátelství k Arminovi. K tomu se Ondřej, nyní již osvobozen od nenáviděných pout, svým návratem svobodně hlásí.

Je ovšem zřejmé, že Arminovo přátelství k Ondřejovi má i jiné důvody než jen osobní náklonnost (ostatně se místy zdá, že i Ondřej je vidí). Jedná se bezpochyby také o „vojenského ducha“ nebo „spojeneckou lásku“, jak na ni v případě středověkého rytířského prostředí upozorňuje například Franco Cardini⁹. Vzájemnost, sounáležitost či bratrskou lásku v rámci rytířské komunity máme doloženu z dobových pramenů, a ve filmu Údolí včel na ni narážíme na mnoha místech. Tak například můžeme snad povrchně odsuzovat Arminovo umanuté pronásledování Ondřeje. Proč ho nenechá být? Proč mu nedopřeje svobodu, po které Ondřej tak zjevně touží? Tak se ptá současný člověk, který si v každém vztahu (jaký protimluv) váží především vlastní nezávislosti. Již krátké zamyšlení nám však ukáže věc z jiného – téměř opačného – pohledu: pronásledování je velice odvážný čin. Vzpomeňme na scény Arminova osamocené putování, z nichž ohrožení přímo čiší – pochopitelně, nacházíme se v příhraniční krajině středověkých Čech, řídce osídlené nedůvěřivými a primitivními lidmi, z nichž právě uhlíři byli pokládáni za obzvláště nebezpečné, pohansky smýšlející divochy. (Také s touto korekcí je třeba vnímat i Arminův odměřený až pohrdavý odstup k lidem, u nichž je hostem.) Ale zpátky k důvodům Arminova rozhodnutí: k tak odvážné cestě těžko mohl vést pouze fanatismus rytíře, vždyť v případě bratra Rotgiera mu šlo prostě o potrestání provinilce, nikoli o jeho návrat. Jenže v Ondřejově případě nasazuje Armin doslova život, aby jej přivedl zpátky. Snad v něm cítí člověka přese všechnu odlišnost blízkého, člověka, jehož tvrdost (tvrdohlavost?), správně usměrněna, odpovídala by Arminově

⁹Cardini, [A-6]

představě o pravé rytířské askezi a zbožnosti („*Půjdeme spolu, Ondřeji. Patříš řádu!*“). Nezapomínejme, že Armin už prožil nejméně jedno hořké zklamání ze svých spolubratrů, kteří nevydrželi fyzické vyčerpání při cestě do Svaté země, zatímco jiní, nájemní rytíři se na této pro něj nesmírně posvátné cestě chovali jako zvířata. Jeho nespokojenost s málo nadšenou, málo asketickou a spíše umrtvující atmosférou v řádu je zjevná – možná i ona byla důvodem, kvůli kterému se Armin tak upíná na mladého Ondřeje. Ten mu připadá nadšený, nezkažený: „*Také bych je (moře – pozn. O.B.) chtěl jednou vidět jako ty, poprvé.*“ Arminovi nadřízení nesdílejí jeho zápal, jsou spíše realističtí a dost možná lépe chápou Ondřejův postoj. Proto komtur řádu reaguje na žádost o povolení ke stíhání slovy: „*Všechno naše konání je hříšné, od počátku. Slabost je nám vrozena.*“ S tím se ovšem Armin nemůže smířit. Jeho vědomí sounáležitosti s Ondřejem, který měl být jeho souputníkem a bratrem, je příliš silné.

Dalo by se dokonce (s trochou zjednodušení) říci, že celý příběh je konfliktem této bratrské lásky a lásky milenecké, lásky k ženě. Armin si plně nárokuje Ondřejovo přátelství a bratrství, na jeho straně stojí také Ondřejovy porušené sliby a přesvědčení o rytířské věrnosti. Ondřej se naproti tomu snaží dosáhnout naplnění své lásky k Lenoře, nevlastní matce. Z tohoto pohledu ovšem není příběh zcela vyvážený: vývoj vztahu Ondřeje a Lenory vidíme spíše jen v náznacích a odkazech. Hlavním hrdinou příběhu je pak Armin.

A ještě poznámka: věrni postmodernímu věku, měli bychom zde jistě za nejpravděpodobnější přijmout takovou interpretaci, která by snadno a přitažlivě celý příběh vysvětlila prostřednictvím jediného faktu – Arminovy homosexuality¹⁰. Vše by tomu napovídalo: od tak primitivních náznaků, jakými jsou scény nahých koupajících se mužů, až po záležitosti daleko jemnější – například Arminova posedlost vysvětlená jako žárlivost, jeho odpor k ženám, jeho fanatismus, který mohl být dost dobře tím, čemu psychologové říkají

¹⁰ Jak opatrně naznačuje ve své reflexi například Jan Lukeš, [B-6]

sublimace, celkově rozvrácená osobnost, která mohla být důsledkem konfliktu zbožnosti s „hříšnou“ sexuální orientací, a nakonec třeba i Ondřejův instinktivní odstup od Armina. Celé to do sebe zapadá a zní to lákavě.

Chce-li tedy někdo příběh interpretovat takto, nelze mu bránit, já se ale nedomnívám, že právě toto by byl záměr tvůrců. Nechci tvrdit, že motiv homosexuality v Arminově chování vůbec není – je zjevně ponecháno na každém divákovi, aby jej našel či nikoli, ale redukovat celý film na „problém sexuální orientace ve středověkých rytířských řádech“ je jistě hrubě zkreslující. A – pochopitelně – v příběhu lze najít i nemálo prvků, které takovou interpretaci popírají. Například několikrát připomínané Arminovy studené ruce mají daleko spíše symbolizovat jeho fanatickou víru, která mu paradoxně brání milovat lidi kolem sebe, než jeho homosexualitu.

Údolí včel – příběh o víře

Již samotný název tohoto oddílu obsahuje nepříjemně mnohoznačné slovo – „víra“. Pokusme se nicméně využít právě této významové nezacílenosti – umožňuje nám totiž mluvit zároveň o víře jednotlivých postav filmu jako o jejich osobním vztahu k Bohu a zároveň o jejich kolektivních (sociálních) projevech, tedy, zjednodušeně řečeno, o náboženství. U obojího pak pochopitelně budeme sledovat vnitřní (vzhledem k příběhu) i vnější (vzhledem k době a okolnostem, do nichž je příběh zasazen) realnost.

Z hlediska kolektivních projevů víry nám film ukazuje minimálně tři různá prostředí, či, chcete-li, tři různé roviny. Je tu jednak víra laická, tedy víra běžných lidí, jakou vidíme například u Ondřejova otce, pána z Vlkova, nebo u Ondřeje samotného. Je to víra, která lidem rozhodně nebrání v tvrdém, bezohledném či jinak nepřijatelném chování (prchlivost pána z Vlkova, Ondřejův hříšný vztah k nevlastní matce), nicméně jí rozhodně nelze upřít nemalou hloubku: pán z Vlkova by se snad mohl v afektu modlit k Panně Marii za záchranu svého syna tak, jak se modlil, ale kdyby to nemyslel vážně, svůj slib

o zaslíbení by jistě nesplnil – šlo přece o jeho jediného syna, naději rodu (po Ondřejově odchodu se jej také snaží pán z Vlkova vykoupit a když umře, hrádek opravdu chátrá). Je to přímá víra Lenořina, která Ondřeje miluje, ale zároveň se svého citu děsí, a která se pokouší řešit konflikt mezi svědomím a pokušením tím, že se sama mrská důtkami.

Dále je zde víra hnědého mnicha, kněze, člověka bezpochyby zbožného, který však je dobře obeznámen s běžnými problémy lidí a také s potřebami církve, je realistou. A pak je tu víra řádových rytířů, do extrému dovedená v případě Arminově, víra asketická a svým způsobem téměř dokonalá, nicméně tvrdá, postrádající poněkud lásku k lidem.

Všechny tři tyto „víry“ se ve filmu srazí velmi zajímavým způsobem – nejjasněji ve scénách, kdy spolu mluví hnědý mnich a Ondřej či hnědý mnich a Armin. V rozhovoru s Ondřejem na sebe kněz vlastně prozradí úmysl Ondřeje vydírat – ví, že Ondřej zběhl z řádu a vzápětí si pochvaluje, že nyní bude mít dárce pro svůj kostel. Zdá se, že jakýkoli prostředek je mu dobrý pro získání dalších prostředků. Stejný motiv uvádí ještě i na počátku dialogu s Arminem: na výtku, že nezakročí proti Ondřejově poměru s nevlastní matkou, odpovídá – jsme chudý kostel. Dále už však rozmluva probíhá daleko zajímavěji. Kněz zjišťuje, že Armin není přístupný jakémukoli rozumovému argumentu, že je ve své víře nemilosrdný, bez schopnosti odpouštět, a děsí se takového fanatismu. Postava hnědého mnicha pak na okamžik úplně ovládne jednu z posledních scén, kdy vyzývá klečícího Armina, vraha, aby pohleděl na kříž a modlil se za spásu své duše. V tu chvíli má kněz – na rozdíl od Armina – zcela jasno. Ani ho nenapadne odsoudit pachatele byť i tak strašného činu, ale úplně a zcela odsuzuje fanatické pojetí víry, jež ho k onomu činu dohnalo.

Je-li ve filmu Údolí včel pojednáno téma víry u některé postavy soustavněji, je to jistě právě postava Arminova. Jistě upřímná snaha po osobní dokonalosti (na konci pústu může sotva chodit, jak je zesláblý) se v něm mísí s bezohlednou krutostí, není schopen pochopit Ondřejův stesk po domově, není schopen

obyčejného soucitu se slepou dívkou, která jej s důvěrou hostí. Symboly lidových zvyků chápe pouze jako pohanství a rozbíjí je. Arminova víra nezná pochybnosti (hodně nám mohou vysvětlit jeho vlastní slova: „*Neumím číst!*“). Nikdo, kdo není „čistý“, nemá právo na jeho odpuštění, není-li čistý nikdo, měli by být všichni smeteni. V rozhovoru s hnědým mnichem sní Armin blouznivě o andělech, kteří by pak jako jediní zbyli. Přesto nelze jeho víru nijak odsuzovat: jeho askeze je úctyhodná, upřímně míněná a teologicky podložená (v moři ležící Armin říká: „*Teprve utrpení přibližuje k Bohu.*“ a Ondřej reaguje dvojnásobným dotazem: „*Kam až jsi došel, Armine?*“)

Ovšemže nejsympatičtější je nám Armin ve chvílích, kdy se chová ne především jako křesťan, ale prostě jako člověk: když vzniká přátelství mezi ním a Ondřejem, když vypráví o strašné zkušenosti cesty do Svaté země. Vrcholem jeho osobního vývoje je pak chvíle, kdy se – zřejmě po těžkém vnitřním boji – rozhodne nechat Ondřeje na pokoji a vrátit se sám. Když se přichází rozloučit na Ondřejovu svatbu, téměř vidíme, co ho stojí toto uznání vlastní nedostatečnosti, toto pochopení, že existují jiné druhy víry a jiné cesty, než jen ta jeho. Z uzavřeného fanatika se stává člověk otevřený, schopný pochopit druhé (dokonce lituje, že nemá svatební dar). Bohužel právě tento osobní Arminův obrat se stává příčinou tragédie – nevěsta Armina nezná a zve jej dál, Ondřej ztrácí svou ostražitost a převáží v něm staré přátelství. Arminova těžce vybojovaná schopnost tolerance má ovšem své meze. Výslednou scénu jsme již popsali v části věnované přátelství jako dalšímu motivu děje.

Dovolme si malou odbočku, abychom zpochybnili svůj vlastní, již dvakrát uvedený výklad závěrečných scén filmu. Ani tady není totiž vyznění příběhu úplně jednoznačné, celý závěr se dá interpretovat například i takto: Armin nemá žádné pochybnosti, je naopak stále více přesvědčen o své pravdě. Je rozhodnut podniknout cokoli, aby Ondřeje vrátil zpět. Může přece očekávat, že v den svatby nebude ani on odmítnut, loučit se může jen na oko, jediný jeho cíl je ztrestat Lenoru za to, že Ondřeje odlákala řádu i jemu samému. To, že Ondřejovi

chce darovat písek z pouště, je pak už jen jakýsi závěrečný test před vynesením ortelu. Pak Armin splní svůj záměr.

Jistě, taková interpretace není pravděpodobně správná. Ne proto, že by Armin nebyl schopen použít lsti. Naopak, lest by mohla být jeho myšlení blízká. Pro fanatické lidi vždy účel světlí prostředky. Ostatně, již jednou se na Ondřeje domluvil s uhlíři, když nevěděl, jak ten zareaguje na své dopadení. I z hlediska historické věrnosti by se nejednalo o nic divného. Ve své *Kultuře středověké Evropy* Jacques Le Goff píše: „*Celá společnost se skládá z lhářů. (...) To je tím, že vliv středověkého člověka na skutečnost je tak slabý, že člověk musí používat lsti, aby zvítězil. Představujeme si, že tato společnost válečníků bere všechno útokem. Naprostá iluze. Technika je tak málo rozvinutá, že rezistence skoro vždycky vítězí nad ofenzívou. (...) Ten, kdo nevládne silou nebo lstí, je téměř s jistotou odsouzen k zániku. Kdo si je jistý a co je jisté?*“¹¹ Ne, Armin by jistě rád a s dobrým svědomím použil lsti i přetvářky, kdyby byl přesvědčen o tom, že jedná správně. Potíž takového výkladu je jinde: fanatic by pak těžko prožil hrůznou nejistotu, kterou dává najevo dokonce hlasitým výkřikem: „*Bože můj, proč jsi mě opustil?*“ Tato věta nám ukazuje Armina ještě v novém světle. Jedná se samozřejmě o zjevný odkaz na Kristovu předsmrtnou hrůzu a nejistotu.¹² Armin se tedy nepochybně cítil být povolán k určité spasitelské úloze, zároveň se však pokládal i za oběť, a to především oběť božího úradku. Jako by úkol, který na něj byl vložen, byl nesplnitelně těžký, jako by Armin sám už tušil, že jakékoli řešení bude nutně neúspěchem. A jsou ještě jiná fakta, hovořící o Arminově nejistotě, o jeho hledání a vnitřním boji. Uvedeme je v závěru tohoto oddílu.

Nutno říci, že zatímco víra „laická“ (např. Ondřejova) je sice ve filmu dobře vykreslena, ale odpovídá jak dobovým reáliím, tak pravděpodobně každé době od rozšíření křesťanství, a víru hnědého mnicha podali tvůrci způsobem mírně

¹¹Le Goff, [A-15], s. 331

¹² Srv. s pašijovou částí Matoušova (Mt 27, 46) a Markova (Mk 15, 34) evangelia. Kristovo zvolání na kříži těsně před smrtí.

poplatným době vzniku díla (kněz může být docela hodný člověk, ale je vždy a především úlisný a hrabivý), Arminova víra řádového rytíře velmi přesně a dobře vystihuje jistý typ středověkého náboženského zápalu, jak jej známe z dobových pramenů (např. *chansons*). Jsou opravdu popsány příběhy lidí, kteří dokázali na jedné straně projevovat hluboké zanícení pro svou víru a na druhé straně krutě masakrovat ženy i děti – obojí takřikajíc z přesvědčení, upřímně.

Je zajímavé, že když jsme pojali příběh filmu jako příběh víry, stává se nám opět hlavní postavou Armin von Heide. Armin je z tohoto hlediska také postavou takřikajíc „nejhistoričtější“, jeho vnitřní konflikt se pravděpodobně nejvíce blíží konfliktu podobně postaveného středověkého člověka. Reálnost jeho nekompromisního přesvědčení, jež ho nutí k rázným, ba krutým činům, skutečně velmi připomíná postavy středověkých rytířských románů, kronik, legend.¹³ Ondřej, Lenora i další postavy nejsou o nic méně věrohodné, ale mohly by docela dobře vystupovat i v příběhu z jiné doby. Armin (pokud by šlo o prostředí evropské) – těžko.

Nicméně je to také víra, oproštěná ode všeho fanatismu, která v závěru filmu vítězí. Neboť Armin před svou smrtí prosí přítele a vlastního kata v jedné osobě: „*Vrať se, Ondřeji. Tobě bude odpuštěno. Modli se za nás. Modli se za nás. Za oba.*“ A Ondřej se opravdu vrací. Snad Armin dosáhl těmi nejbrutálnějšími prostředky – obětováním sebe a všeho, co bylo Ondřejovi drahé – svého a donutil Ondřeje k návratu. Domnívám se ale, že dvojznačná věta „*Tobě bude odpuštěno.*“ (Kdo odpustí? Řád? Bůh?) svědčí pro jiné vysvětlení. Armin skutečně rozpoznal v Ondřejovi hned odpočátku přímou a nezkaženou víru.

¹³ Přesvědčivě to dokládá například August Pražák ve svém pojednání o staročeské Alexandreidě – srv. např. Pražák [A-22], s. 50 – 53. Ve středověké starofrancouzské povídce *Aucassin a Nicoletta* jedná hrdina Aucassin velice nekompromisně nejen se svými nepřáteli: „*Bůh mi buď milostiv,“ děl Aucassin, „neutnu-li vám hlavu, když mi toho neslibíte.*“ „*Ve jménu Páně,*“ odvětil, „*slibuji vám vše, cokoli vám libo.*“ Aucassin [C-1], s. 20. A jinde hrdina šíří dobré rytířské mravy, když tvrdě trestá zbabělého „torelorského“ krále, jenž nechal svou právě porodivší manželku jet za sebe do boje: *Když Aucassin slyšel krále takto mluvit, popadl všechny pokrývky (...) Za sebou spatřil hůl. Vzal ji, obrátil se, udeřil krále a natloukl mu, až z toho málem zemřel. (...) „Při srdci Božím,*“ pravil Aucassin, „*zabiju vás, darebáku nemravný, nepřislíbíte-li mi, že už nikdy ve vaší zemi muž nebude ležeti v šestineděli.*“ Aucassin [C-1], s. 44. K tématu lze pochopitelně najít množství dalších dokladů.

Snažil se ji získat pro sebe a pro řád, ale v závěru je již přesvědčen, že je to právě Ondřejova víra, která je pravdivá. Ne tedy fanatické blouznění Armina, neustále usilujícího o čistotu, ale planoucí a milující víra hříšného Ondřeje. A závěr pak jen dosvědčuje, že se Armin v Ondřejovi nemýlil.¹⁴

Údolí včel – příběh o lásce

Jak již bylo řečeno, motiv lásky mezi Ondřejem a Lenorou není ve filmu příliš rozpracován, ačkoli by se snadno mohl stát nosným. Důvod je podle mého názoru – po všem, co tu již bylo napsáno – nasnadě: Údolí včel není příběhem o lásce, ale především o přátelství a víře, a skutečným hlavním hrdinou je Armin, nebo přinejmenším jsou to Armin s Ondřejem a vztah mezi nimi.

Tak v první scéně, která je jakousi ouverturou k celému příběhu, je pouze sotva znatelně naznačeno, jaké city mezi Ondřejem a Lenorou vlastně převládají. Ano, mladý Ondřej přináší své nevlastní matce, nevěstě svého otce, jako dar netopýry, čímž ji i otce nesmírně urazí, ale důvod tohoto činu zůstává nejasný až do závěrečného záběru scény. Mohlo jím být prostě to, že Ondřej svou macechu nepřijal. Anebo si na ni myslí sám a na svého otce žárlí? A jak na něj pohlíží ona? Nevíme. Nevíme, co se dělo dříve, nevíme, jestli se Lenora s Ondřejem znali, nevíme nic o Ondřejově vlastní matce a o okolnostech její (také pouze předpokládané) smrti. Pouze ze střihu a z nepatrných náznaků v mimice a gestech herců se můžeme domýšlet, která varianta platí. Osobně interpretuji scénu takto: Ondřej skutečně spíše žárlí na svého otce. Lenora to sice snad neví, ale přinejmenším na konci scény, když hledí do rozbitého Ondřejova obličeje, ve kterém se mihne skoro vítězný úsměv (snad ve smyslu „podívej, co jsem pro tebe podstoupil“), už chápe, co k ní Ondřej cítí. K takovéto interpretaci mě vede mimo jiné také chování Lenory po Ondřejově návratu: hned první večer

¹⁴ K tématu víry v historickém filmu se středověkým námětem se ještě nejméně dvakrát vrátíme: jednak v kapitole „Pohanství a dvojí křesťanství“, kde se zabývám literární verzí díla, a pak v kapitole „Údolí včel a Království nebeské“, kde srovnávám dva odlišné přístupy k historickému filmu jako takovému.

navrhuje: „*Lehněme si zde.*“ Jako by jejich vzájemný vztah byl samozřejmě dán.

Stejně nejasný a zkratkovitý je Ondřejův útěk z kláštera, i když pro příběh snadno použitelným motivem pro takový čin, jaký se přímo nabízí, mohla být jeho láska k nevlastní matce. Není ale jasné, proč vlastně Ondřej odchází. Jistě, poslední kapkou je určitě nezdařený útěk bratra Rotgiera, rozhovor s ním, jeho otázka: „*Ty se nemáš kam vrátit?*“ Ale to samo o sobě by k tak závažnému rozhodnutí jistě nestačilo. Důležitou roli zde snad sehrálo špatné svědomí – z Rotgierových slov totiž vyplývá, že Ondřej si útok na svou osobu vymyslel, aby nebyl souzen za napomáhání k útěku. A zřejmě právě pro útok na řádového bratra je Rotgier odsouzen k smrti. Jako nejsamozřejmější se nabízí vysvětlení, že Ondřej utekl prostě ze stesku po domově, snad původně potlačeného, ale znovu probuzeného právě Rotgierovým případem. Pro obě tato vysvětlení (špatné svědomí a stesk po domově) by svědčil Ondřejův šílený smích, který slyšeli z jeho cely ve chvíli, kdy psi trhali Rotgierovo tělo, protože později v ději několikrát narážíme na psí smečku jako na Ondřejovu vzpomínku z dětství, na něco, co je pro něj jednou z charakteristik domova (s obnovou psí smečky začíná hned druhý den po svém návratu). Nic ale nenasvědčuje tomu, že by Ondřej utíkal ze stesku po Lenoře...

I další vývoj Ondřejova a Lenořina vztahu je popsán úsporně až na hranici srozumitelnosti. Z Ondřejova chování dlouho nevyplývá, že by po své nevlastní matce vůbec toužil. Teprve ve scéně v maštali, kde se Lenora mrská důtkami, vyplynou na povrch překážky, které oběma brání ve sblížení: Ondřej Lenoře v duchu klade za vinu, že musel odejet („*Co ještě chceš? ... Tvůj otec mě proklel!*“ vysvětluje ona). Lenořiny problémy jsou subtilnější. Obává se prostě vztahu s nevyzpytatelným Ondřejem, modlí se za to, aby na Vlkově zůstal klid a mír, a Ondřejovi poněkud nelogicky vyčítá nedostatek věrnosti: „*Opustíš mě, jako jsi opustil řád!*“ Nicméně po čase (nevíme jak dlouhém) jsou překážky překonány a oba milenci se konečně sblíží, sledováni ovšem Arminem. A tím

je motiv jejich lásky v zásadě pojednán, vztah logicky vyústí ve svatbu, kterou – spolu s Lenořiným životem – také končí...

Vrátíme-li se ještě k úvodní scéně filmu, je třeba poznamenat, že tady se tvůrci z hlediska historické věrohodnosti pohybovali na celkem tenkém ledě, ale se ctí vyvázli možná právě proto, že zamlčeli předchozí okolnosti. Film je zasazen do doby, kdy sňatek ve společenské vrstvě pánů z Vlkova byl rozhodně výsledkem širší sňatkové politiky (rozšíření majetku – bývalo zvykem brát si urozenější či majetnější nevěstu, smíření dvou rodin apod.) Z toho by plynulo, že Ondřej svou nevlastní matku dříve příliš neznal, každopádně však jakási romantická láska mezi nimi byla téměř vyloučena. Je ovšem možné, že Lenora byla ve skutečnosti Ondřejova příbuzná (vzdálená ovšem – společný předek s pánem z Vlkova musel být v jejich rodokmenu nejméně ve čtvrtém zpětném pokolení¹⁵). Pak by se znát mohli, dokonce mohl mezi nimi nějaký blízký – ale spíše nevyslovený – vztah existovat. Opakuji však, že nic takového tvůrci filmu explicitně nenaznačují.

Další otázkou – zvláště vzhledem k jejich pozdějšímu snadnému sblížení – je vzájemný věkový poměr Ondřeje a Lenory. Dá se předpokládat, že Lenora byla o něco starší, ale věkový rozdíl vůbec nemusel být značný. Vzhledem k tomu, že šlo zjevně o sňatek mezi aristokratickými rodinami, Lenoře mohlo být v době svatby s pánem z Vlkova málo přes dvanáct let, zřejmě pak ne víc než patnáct. Ondřejův věk v té době můžeme odhadnout snad na dvanáct. Ani tady se tedy tvůrci neodchýlili od možné historické reality.

V této části práce zbývá ještě jednou a naposledy odpovědět na poměrně zásadní otázku: co vlastně tolik vadilo Arminovi na vztahu Ondřeje a Lenory? Již jsme soudili, že to mohl být jistý druh osobní žárlivosti, v oddíle věnovaném víře jsme zmínili samozřejmě Ondřejovy porušené sliby řádu i fakt, že oba milenci vlastně ještě nebyli manželé. Snad mohl vadit i vztah matka – syn (jakkoli nevlastní). V Arminově štítivém odporu se však nejspíše skrývá ještě něco víc.

¹⁵Srv. Klapisich – Zuberová, [A-12], s. 243-245

V rozmluvě s hnědým mnichem, ale také se starcem u studny v klášteře prozrazuje Armin názory blízké některým křesťanským teologům své doby, kteří, velmi zjednodušeně řečeno, pohlíželi na manželství (a na ženy vůbec), jako na nutné zlo. V této souvislosti se obvykle cituje pasáž z listu svatého Pavla: „*Je pro muže lépe, když žije bez ženy. Abyste se však uvarovali smilstva, ať každý má svou ženu a každá má svého muže.*“¹⁶ A dále: „*Svobodným a vdovám pravím, že je pro ně lépe, když zůstanou tak jako já. Je-li jim zatěžko žít zdrženlivě, ať vstoupí v manželství, neboť je lepší žít v manželství než se trápit.*“¹⁷ Prvotní křesťané pokládali tento problém za důležitý, ale ne za zásadní, neboť očekávali velmi brzy konec všeho. Středověk pak tato slova vykládal tak, že rodina a sex je záležitost nutná k tomu, aby lidstvo nevyhynulo do doby druhého Kristova příchodu, ale je to vlastně východisko z nouze. *Zlatá legenda (Legenda Aurea)* kterou v 60. letech 13. století napsal italský dominikánský mnich Jakub de Voragine, uvádí hned několik příkladů takového postoje – za všechny uvedme alespoň legendu o svaté Petronelle, údajné dceři apoštola Petra, která byla vychována k dokonalosti „*v lásce Boží*“, a tak, když jí „*hrozil*“ sňatek, „*začala se postit a modlit, přijala tělo Páně, ulehla na lože a za tři dny odešla v Pánu.*“¹⁸ Sexualita byla ve středověku (a jak upozorňuje Le Goff¹⁹, tedy teprve ve středověku) navíc dávána do souvislosti s prvotním hříchem, tedy se základním porušením, které si s sebou nesou od narození všichni lidé od dob Adamových. V době, do které je děj filmu umístěn, již sice mnozí teologové svůj příkrý postoj alespoň k sexu v manželství pomalu mírnili, ale je pravděpodobné, že v prostředí rytířského mužského řádu se tyto názory snadno držely déle. Jak vyplývá z rozhovoru v kostele, Armin se navíc zjevně

¹⁶1. Kor. 7, 1-2

¹⁷1. Kor. 7, 8-9

¹⁸Jakub de Voragine. [C-10], s. 183

¹⁹srv. Le Goff, [A-16], s. 127

přikláněl k rozšířenému názoru, že je třeba důsledně rozlišovat mezi tělem a duchem, přičemž co je tělesné, je automaticky hříšné.²⁰

Jakkoli tedy vztah Ondřeje a Lenory není hlavním nosníkem celé stavby příběhu, je bezesporu důležitým hybatelem děje. Je snad útržkovitě podaný, avšak vnitřně reálný a neodporuje historické pravděpodobnosti.

Údolí včel – příběh o svobodě a disciplíně

Motiv svobody jsem se rozhodl pojednat z takřka „negativního“ důvodu: o svobodě, jak ji dnes chápeme, totiž vlastně onen příběh vůbec není. Ani jeden z hrdinů není svobodný ve svém jednání (a nemám teď na mysli žádný fatalismus), dokonce ani po svobodě v dnešním slova smyslu netouží. Už jsme zde uvedli, že film v době svého vzniku nejspíše nenaplnil očekávání mnohých – nyní jsme u kořene věci. Filmový divák, uvyklý odhadovat hlavní dějovou linku již v průběhu prvních scén, snadno podlehne iluzi, že záměrem autorů bylo ztvárnění právě tohoto často omílaného motivu, totiž konfliktu mezi osobní svobodou a disciplínou, řádem. Výsledný dojem ale při takovém očekávání musí nutně být nebezpečně blízky zklamání (svoboda nezvítězila), anebo přinejmenším působí pak závěr filmu rozpačitě, bez konce.

Jde samozřejmě o nedorozumění. Tvůrci by se ostatně dopustili hned dvojí chyby, kdyby příběh pojali takto. Jednak by tím utrpěla vnitřní soudržnost příběhu – doslova by se rozpadl. A pak by to byl přístup silně ahistorický.

Středověký člověk nic takového, jako je osobní svoboda jednotlivce, neznal a neuznával. Znal přinejlepším svobodnou vůli v základním slova smyslu – to je svobodu rozhodnutí pro dobro nebo pro zlo, a uznával svobodu jako výsadu, tedy zaručené postavení v rámci společnosti. Citujme opět Le Goffa: *Svoboda ve středověku je „zařazení do společnosti. Není svobody bez společnosti. Svoboda může spočívat jen v závislosti, kdy představený zaručuje podřízenému*

²⁰srv. Le Goff, [A-16], s. 124-125

respektování jeho práv.“²¹ Dušan Třeštík nahrazuje trefně, i když prozatímně, pro středověk pojem svobody slovy „*svobodná nesvoboda*“ s tím, že „*nejde ani o moderní svobodu, ani o nesvobodu*“²² Ponechme stranou otázku, jestli většina dnešních lidí uvažuje vůbec o svobodě jinak. V každém případě Ondřej z Vlkova neutíká z řádu z touhy po osobní svobodě, ale z touhy po domově. Kdyby mu šlo o svobodu, mohl se kdekoli jinde ztratit lépe. Zároveň právě pro toto pojetí svobody se mohl cítit celkem bezpečně - „*V této zemi zákony tvého řádu neplatí,*“ varuje starý ovčák Armina. Ani bratr Rotgier nechce utéci kvůli svobodě. „*Ty se nemáš kam vrátit? Mám v Harcu statek. Leží v údolí, kde jsou prameny pěti řek,*“ říká Ondřejovi. V každém případě jde o jedno: najít znovu své místo, ne z místa utéci. Ondřej ví, že doma nebude o nic svobodnější. Bude i nadále mít své místo v jistém řádu, a ani z něj neunikne. Ani nechce. A jeho návrat k řádu v závěru filmu pak jen potvrzuje výše řečné: i Ondřej může být svobodný pouze ve společenství.

Symbols a historická věrnost filmu

Zdánlivě snadný úkol – vysvětlit mnohé symboly, užití ve filmu, a porovnat je se středověkou symbolikou – se povážlivě komplikuje ve chvíli, kdy si uvědomíme, že máme co dělat s uměleckým dílem. Umělec má jistě právo užívat symbolů podle svého vlastního uvážení, mnohé zdánlivé symboly mohou být přítomny pouze z důvodů ryze estetických, jiné mají pouze „navodit atmosféru“, další sice fungují jako symboly, ale pouze „vnitřně“, tedy v rámci díla samotného, a odkazovací funkci symbolu jim v takovém případě vymyslí a určí autor sám. Jistě, bylo by možné vyhledávat v předloze či scénáři záměr tvůrců, dodržme však své předsevzetí nastíněné v úvodu, a pokusme se prozatím nepředpojatě zůstat pouze pod vlivem díla samotného. Pokusím se navrhnout

²¹Le Goff, [A-15], s. 271

²²Spunar, Kejř, Třeštík aj. [A-26], s.30

vždy několik možných interpretací, přičemž většinou budu předpokládat (patrně právem), že se tvůrci předem dobře obeznámili s historickým materiálem.

Symbolika zvířat

Včela

Ústřední a titulní symbolický motiv filmu. Je podivné, že zároveň snad nejobtížněji vyložitelný. Autoři sami totiž nikde v celém filmu nevysvětlují, proč zrovna včely. Právě u včely je tedy především třeba uvést možnost, že ji autor scénáře zvolil z důvodů estetických a významy, které ovšem nepochybně nese, nejsou příliš konkrétní a každý divák si je může interpretovat po svém.

V celém filmu se o včelách přímo mluví dvakrát. Poprvé o nich rozmlouvá Ondřej s knězem (hnědým mnichem) u úlů: „*A dnes bodají?*“ „*Jsou neklidné, cítí bouřku.*“ Podruhé o včelách – jakoby zcela bez souvislosti a spíše pro sebe – rozpráví kněz sám během Ondřejovy a Lenořiny svatební hostiny: „*Včelám můžete rozbít domov, ale neuděláte jim bolest jako člověku. Hned si začnou stavět nový.*“ Teprve ve světle pozdějších událostí se tato slova jeví jako předtucha – za pár hodin bude rozbit Ondřejův domov, a on už nový stavět nebude...

Film je zasazen do doby, kdy se pěstování včel v lesích (brtnictví) už dávno definitivně změnilo v domácí včelaření v klátech nebo úlech. Co ale včela znamenala pro člověka ve středověku?

Nejen v evropském kontextu symbolizovala v zásadě vždy především píli, pracovitost. Je sice pravda, že v Bibli najdeme spíše zmínky o medu jako o vzácné věci: „*Včela je sice malá mezi létajícími tvory, ale to, co dává, je ze všeho nejsladší.*“²³, „*Jak lahodnou chuť má, co ty říkáš! Sladší než med je to pro má ústa.*“²⁴ Ale jedna z nejvýznamnějších církevních modliteb, *Exsultet*, která

²³Sfr 11,3

²⁴Ž 119,103

vznikla již v raném středověku (5. - 7. stol.) a používá se při bohoslužbě velikonoční vigilie, zmiňuje již přímo včelu a nazývá ji pilnou:

*Již jsme slyšeli chvalozpěv na tuto svíci,
kterou ke cti Boží rozsvítil planoucí oheň.
Ačkoli se její plamen dělí a rozdává světlo,
přece ho neubývá.
Napájí se totiž tajícím voskem,
který pro tuto vzácnou svíci připravila pilná včela.²⁵*

Včela v heraldice znamenala opět píli nebo přičinlivost. Včelí úl nalezneme v tomto významu i u daleko pozdějších uměleckých děl (Braunova *Píle* z jeho řady *Ctností* na Kuksu). Pokud jde o med, netřeba snad připomínat příslovečné „mléko a strdí“ jak u biblického Mojžíše, tak u Kosmova Praotce Čecha.

Kromě symbolu píle byla ovšem včela pro středověké lidi i určitou záhadou, ba dokonce i nositelkou jakéhosi posvěcení. Ve Zlaté legendě čteme o svatém Ambrožovi, takto patronu včelařů: „*Když byl Ambrož (...) uložen v síni prétorského paláce do kolébky a spal, přiletěl znenadání roj včel a usadil se na jeho tváři a ústech, jako by včely vstupovaly do svého úlu a zase z něho vylétaly. Když pak odlétly, vznesly se tak vysoko do vzduchu, že je lidskýma očima nebylo vidět. Otec tím byl zmaten a řekl: Jestliže bude toto děťátko žít, bude z něho něco velikého.*“²⁶ Včelám bylo jako jedinému tvorů dovoleno živit takového velikána, jakým byl svatý Jan Křtitel: „*Jan byl oděn velbloudí srstí, měl kožený pás kolem boků a jedl kobylky a med divokých včel.*“²⁷ Včely nutně musely být dokonalé, protože bylo záhadou, jak se rozmnožují (tedy panenská čistota?), jak vlastně v úlu žijí, jak dokáží vytvářet dokonalé, geometricky přesné obrazce... Jeden z raně středověkých teologů, Theodoretos z Kyrrhu (393 – 466), sepsal dílo,

²⁵Překlad podle aktuálně používaného církevního misálu

²⁶Jakub de Voragine, [C-10], s. 149

²⁷Mk 1,6

nabádající věřící, aby si brali příklad z různých zvířat. Několik dlouhých oddílů věnoval právě včelám, které jsou „pracovité a zamilované do krásy“: „*Jako služebníci podřízení zákonu autority vylétávají z příbytků, sbírají to, co je užitečné, dobrovolně přinášejí své břemeno.*“ A dále: „*Na prvním místě se nauč, jak velká jsou dobra, která přináší svornost. Neboť roje včel napodobují život ve společnosti; není u nich žádné soukromnění, ale společné je bohatství a nerozdělený je jejich majetek.*“²⁸ Je ostatně známo, že Aristoteles považoval včelí úl za vzor svornosti a jednoty, a tedy státu.

Jak je vidět, pro symbol včely si můžeme vybrat z celé palety významů, ovšem za cenu rizika, že podsouváme tvůrcům filmu neexistující záměr. Domnívám se, že v našem filmu symbolizuje včela klidnou práci v řádu a v jednotě, neokázalou, ale uspokojující činnost, budování. Podle toho, co při svatbě naznačuje hnědý mnich, lze soudit, že včela je ale pro něco takového lépe vybavena, víc snese. Zdá se, že včela je symbolem života, v jakém viděl své místo Ondřej, života, který se pokusil žít, ale který je nakonec rozbit a Ondřej jej opouští. Anebo neopouští – snad odjíždí budovat svůj jiný domov.

Netopýr

Ve filmu se s netopýry setkáváme v úvodní scéně. Jednak je obrázkem netopýra označen jeden ze včelích úlů, jednak jsou netopýři ukryti pod bílými květy v košíku, který Ondřej odevzdá nevěstě svého otce jako dárek. Oba novomanželé se urazí a netopýři se tak stávají příčinou celého dalšího Ondřejova osudu.

Netopýr jako symbol zlé sudby ve filmu opravdu „funguje“, ani současný divák prostě neočekává nic dobrého pro hrdinu, který si něco začal s těmito podivnými nočními zvířaty. V evropské kultuře je to pochopitelné. Již Starý zákon uvádí netopýra mezi nečistými živočichy: „*Z létajících živočichů budete mít v opovržení tyto, nesmějí se jíst, jsou hodni opovržení: orla, orlosupa a mořského*

²⁸Theodoretos z Kyrhu: *De providentia orationes decem*. Bohužel se mi nepodařilo nalézt žádný dostupný originál či překlad Theodoretova díla. Citáty, které zde uvádím, jsem převzal z úvahy studenta teologie Petra Šabaky, [B-9]

*orla, (...), čápa a různé druhy volavek, dudka a netopýra*²⁹ U proroka Izajáše jsou potkani a netopýři nejnižší, pohrdaní tvorové, jimž člověk v polední den „předhodí (...) své bužky stříbrné i bužky zlaté“³⁰ Na středověkých obrazech ukřižování najdeme netopýrům podobné d'áblíky, kteří se „ujímají“ duše lotra po Kristově levici – hlavně netopýři blanitá křídla byla oblíbeným atributem d'ábla.³¹ Ještě La Fontaine v sedmnáctém století považuje netopýra za zvíře lstivé, i když mu to nijak zvlášť nezazlívá a s humorem ho dává čtenáři za příklad politické prozíravosti. (Netopýr si v jeho bajce zachrání život tím, že jednou tvrdí, že je pták, podruhé, že je myš, „a že tak obratně odtuší, dvakrát zachová svou duši.“³²)

Dá se tedy říci, že Ondřejův dárek Lenoře byl bezpochyby urážkou, byl tak myšlen i pochopen, a to zkrátka proto, že netopýři nemohli znamenat nic jiného, než zlou věštbu, přání něčeho zlého. Netopýři, znamenající mimo jiné neplodnost, vyjadřovali dost jednoznačně chlapcovu touhu překazit právě začínající manželství. Těžko ale říci, jak vážně chlapec Ondřej své přání všeho zlého myslel. Mohlo jít o pouhý dětský pokus, co všechno osoba, jež mu byla vnucena za novou autoritu, vydrží. Bude křičet? Omdlí? A tak podobně. Pro tento výklad by mluvil obrázek netopýra na včelím úlu. Je zjevné, že Ondřejovi pohled na tento úl pouze vnukl okamžitý nápad. Zajímavou otázkou ovšem zůstává samotný úl se symbolem netopýra. Jako by tu šlo o mystické spojení záhadného dobra s nejasným zlem...

Vlci a psi

Symbol vlků (anebo přímo z nich vychovávaných psů) je ve filmu jedním z nejskrytějších, ale zároveň nejdůležitějších symbolů. Nacházíme je vlastně už v názvu Ondřejova rodného hradu – Vlkova. Zajímavý je i různý pohled

²⁹Lv 11,13-19

³⁰Iz 2,20

³¹Srv. např. Hasenburský misál, kánonový list. Reprodukce v Kutal, [A-14]

³²La Fontaine, [C-7], s. 60

Ondřeje a Armina na tato zvířata. Armin nich mluví nesmírně pohrdavě ve svém rozhovoru s hnědým mnichem, tedy přesněji, pohrdavě mluví o lidech, kteří se jako psi a vlci chovají. Naproti tomu Ondřej psy miluje a vychovává je z vlčích mlád'at. Líbí se mu jejich dravost a rychlost (scéna na lovu), ale ani jeho vztah k nim nemůže zůstat bez problémů, když se dovídá, že právě psí smečka roztrhala jeho otce. Vlk platil ve středověku rozhodně za symbol zla, nesmíme zapomínat, že lidé, žijící v raném středověku ve vesnicích ztracených v nepřátelském lese, měli ke strachu z vlků ty nejlepší důvody.³³ Ovšem v době, kdy se děj filmu odehrává, mohl takový strach zůstat spíše již v rovině podvědomé, kde je ostatně dodnes. A toho, jak se zdá, právě využili tvůrci filmu. Třikrát se v příběhu stávají psi popravčím nástrojem, když trhají Ondřejova otce, uprchlého bratra Rotgiera a nakonec samotného Armina. Všechny tři smrti se úzce dotýkají hlavního hrdiny. Ve spojení s ostatními symbolickými zvířaty se ale lze dobrat i dalších interpretací. Jestliže včela zastupuje v příběhu řád, pořádek, píli, křesťanskou pokoru a vůbec jakési vyšší, ideální a nedosažitelné dobro, pak netopýr je jejím přímým protikladem – je zlou sudbou, proti které není obrany, nedosažitelným a proto neporazitelným mystickým zlem. Psi a vlci na této škále patří někam doprostřed. Jsou těmi, kdo bezmyšlenkovitě konají skutky, obvykle zlé; jsou bezděčnými vykonavateli poprav. Jsou živelným, hladovým, reálně hmatatelným zlem. Neschopni řádu a dobra, ačkoli sami jistě ne přímo zlí, jsou věrným obrazem světa lidí. Ondřej je jako jeho psi, a i Armin jedná jako oni. Snad měli psi znázornit člověka, jak se pro svou snahu o „včelí“ klid a řád nakonec vždy stává pouhým divokým vykonavatelem zlého „netopýřího“ osudu...

Každodennost a psychologie postav

Film Údolí včel je až neuvěřitelně historicky věrný. Jistě, je tu výhrada jeho časové neurčenosti – odehrává se v Čechách snad někdy ve 13. století, ale ať už

³³Srv. např. Le Goff, [A-15], str.144

sledujeme předměty denní potřeby, stavby, jídlo, oděvy, volbu exteriérů, anebo naopak psychologii postav, vše velmi přesně „sedí“. Na historickou věrnost výpravy jsme už celkem zvyklí i ze současné historicky zaměřené kinematografie, ale mnozí scénáristé se obvykle dopouštějí osudové chyby, když užívají historických kulis k vyjádření nějaké vlastní, současné myšlenky, popřípadě chtějí z dějin „vytlouct“ romantický příběh. Musí pak nutně podstrčit svým hrdinům myšlení současného člověka, čímž dochází ke směšným scénám, kdy se účastníci středověkých náboženských válek dovolávají svobody myšlení nebo hrdinky z 10. století mluví o svých ženských právech.

Nuže, nic podobného v Údolí včel nenajdeme. Podrobněji jsem tuto problematiku řešil v předchozích kapitolách, zde postačí jeden příklad za všechny. Budiž jím vztah Ondřeje a Armina na jedné straně a uhlířů na straně druhé. Chování obou hlavních hrdinů přesně odpovídá faktu, že uhlíři ve středověku tvořili téměř nejchudší a nejopovrhovanější kastu, navíc byli obávaní jako něco ďábelského: pracovali přece v lese³⁴ a s ohněm. Armin s uhlíři jedná přezíravě, nicméně je využije ke své lsti. Ondřej se jim bezohledně mstí, oba rytíři pak bez nejmenších výčitek svědomí uhlíře prostě povraždí. Jejich jednání je z dnešního hlediska neomluvitelné – a přitom historicky zcela uvěřitelné.

Snad nejcennější na práci scénáristy i režiséra je však vytvoření věrné atmosféry celého díla. Ovzduší strachu, nejistoty a neskrývané brutality, a současně tvrdost lidí, která jim umožňovala v takovém světě přežít, to vše dokonale odpovídá představě, jakou si lze vytvořit o středověku podle dostupných pramenů a literatury. Ano, vždy to bude jen představa. Přesto nám dobré umělecké dílo může pomoci s jejím vytvářením možná lépe, než naučný snímek. **Údolí včel** takovým dílem jistě je.

³⁴Srv. Le Goff, [A-16], s. 60-73

Údolí včel – literární předloha

Srovnání filmu s jeho literární předlohou³⁵ bývá ústředním tématem většiny recenzí a rozborů – hodnotí se režisérova schopnost vtěsnat množství dějových linek a námětů do předem dané stopáže, nahmatat ústřední či základní interpretaci, podtrhnout klady a naopak vyloučit zápory předlohy či vůbec převést vzpírající se příběh z jednoho média do druhého, dosti odlišného. Nuže, tuto tradici budu nucen porušit. Srovnání s novelou scénáristy Vladimíra Körnera se ústřední částí této práce nestane, a to ze dvou důvodů. Jednak se nám o ně v první řadě nejedná (zajímá nás spíše historický film samotný), jednak jsme tu svědky zvláštního, nepříliš častého jevu, kdy autor předlohy – spisovatel je sám scénáristou a jeho literární díla jsou skutečně „filmová“, a to v nejednom významu tohoto přívlastku. Důsledkem posledně uvedeného důvodu je, že film se od novely příliš neliší, rozhodně tedy méně, než bývá zvykem. Je to o to nápadnější, že oba tvůrci (Vladimír Körner jako scénárista a František Vlácil jako režisér) zřejmě jako tvůrci vzácně souzněli a režisér se zjevně mohl soustředit pouze na problém vizualizace scénáristových představ. Těžko soudit, zda právě tato vzájemná souhra je hlavní příčinou vzniku výjimečného filmového díla...

Přesto nelze říci, že by tato kapitola byla zbytečná či jen jaksi „povinná“. Jestliže jsem (jak už bylo řečeno v úvodu) Körnerovu povídku záměrně nečetl dříve, než jsem se pokusil vyložit film, pak hlavním důvodem byla snaha nechat na sebe mluvit pouze jednu verzi příběhu a přistupovat k ní nepředpojatě. Nejde sice o přístup zcela konvenční, ale domnívám se, že je správný nebo aspoň ospravedlnitelný. Předloha totiž, majíc k dispozici pouze verbální prostředky, je téměř nutně interpretačně jednoznačnější, závaznější. Lze tedy s jistými

³⁵ Slovo „předloha“ zde používám poněkud nepřesně: Körnerova novela byla napsána později, jak uvádím dále. Pro účely srovnání to ovšem nehraje roli – jde nám tak jako tak o spisovatelovu interpretaci filmového děje bez ohledu na to, kdy byla zapsána...

pochybami doufat, že nám nyní pomůže poopravit nebo zpřesnit závěry, k nimž jsme došli v předchozích kapitolách.

Jak již bylo řečeno, Körner je především scénáristou („Byl jsem vyučený jako scenárista /.../ Jenom vždycky, když měl scénář problémy, napsal jsem z toho knížku. Taky mě spisovatelé nikdy mezi sebe moc nepřijali.“³⁶) a tato skutečnost má významný vliv na jeho literární tvorbu. Jeho styl by se dal označit za velice vizuální, děj knihy se odehrává v jednotlivých obrazech. Sám k tomu říká: „*Já film vidím, když ho píšu. Pro mě je to hotová věc. Pak se snažím pomoci, aby ten druhý – filmový – tvar byl co nejbliž látce.*“³⁷ Autor vlastně naznačuje vše, co se má objevit ve filmu: scénu, pohyb kamery, zvuk, ba dokonce i duševní hnutí postav, jako by chtěl vést i samotné herce. Zajímavé a charakteristické je, že to vše se děje bez jakékoli popisnosti, velice uměřeně až stručně. Dialogy jsou jen náznakem, to podstatné zůstává většinou nevysloveno (tady právě vidím zásadní shodu s Vláčilovým stylem). Je ovšem pravda, že tento silný, nesmírně sugestivní Körnerův styl je velice zřetelný i v těch filmech, které podle jeho předloh tvořili další režiséři (Sequens, Ciesler). Dostáváme se tu opět k otázce uměleckého souznění obou tvůrců – zdá se, že „to körnerovské“ je v *Údolí včel* umocněno „tím vláčilovským“ a naopak.³⁸ V mnoha případech – mj. právě s Františkem Vláčilem – se ostatně Körner jako scénárista podílel i na dalším vývoji filmu, například i ve střížně.³⁹

Vůbec ovšem nemíním tvrdit, že pro Vladimíra Körnera je literární tvorba druhořadá a literární předloha filmu nedůležitá. Vždyť podle jeho vlastních slov „*film je síto, které špatnou literaturu odhazuje do smetí. (...) A naopak - z dobré knížky může vzniknout průměrný film, ale nikdy ne špatný. Základem je zkrátka*

³⁶ Körner; Hejčová, [B-4]

³⁷ Körner; Hejčová, [B-4]

³⁸ O tom Körner podrobněji: „Když jsem se ale nedávno díval na sestřih ukázek asi z dvaceti mých filmů, měl jsem pocit, že se jedná pořád o jeden a týž. Zpočátku mě všichni spojovali s Vláčilem, s tím jsme se ale rozešli v polovině sedmdesátých let. Pak přišel na řadu Luther, Svoboda a jiní. Zdá se mi, že autorské vidění v mých scénářích je tak silné, že mu režiséři podléhají. Atmosféra jednotlivých snímků je takřka zaměnitelná.“ Körner, [B-3]

³⁹ Körner, [B-3]

*dobrá literatura...*⁴⁰ Jako samostatná kniha vyšlo sice *Údolí včel* až roku 1977, tedy deset let po vzniku filmu (došlo k tomu prý „z trucu“ poté, co byl film uveden v České televizi v cenzurované verzi a se zatajením autora⁴¹), ale ve formě „filmové povídky“ existoval příběh ještě před scénářem. Právě proto, že existuje více verzí příběhu, nepovažuji za příliš smysluplné zabývat se postupně jednotlivými odchylkami, jejichž mechanický popis nám pravděpodobně nepřinese nic nového ani objevného. Řekněme jen krátce, že režisér předlohu ještě zestručnil, a to jak v dialozích, tak i ve struktuře příběhu. Dosáhl tak ještě hutnějšího vyznění: nic nedůležitého či popisného nemá v příběhu místo. Každé slovo, pohyb, gesto nese vlastní význam, bez něhož není mozaika děje úplná.

Zajímavější pokus učiníme, odvážíme-li se rozebrat podrobně například úvodní scénu filmu, přičemž porovnání s literární verzí nám může odhalit některé jemnější momenty, týkající se režisérovy práce s předlohou. Dále společně projdeme vybrané části nebo aspekty příběhu, u nichž se domnívám, že předloha osvětluje nečekaným způsobem výklad děje, o který jsem se pokusil v předchozích kapitolách, a také těch několik málo scén, kde se filmová verze od knižní výrazněji odchyluje.

Úvodní scéna – literární předloha a filmový protokol

K podrobnému sledování režisérovy práce s předlohou jsem vybral úvodní scénu filmu. Z hlediska děje se jedná o jakousi ouverturu k příběhu: pán z Vlkova a Ondřejův otec se znovu žení, malý Ondřej příchod macechy nese těžce. Proto jí dá košík květů, ukrývající také netopýry. Rozzuřený otec syna poraní, ve strachu o jeho život jej pak zaslíbí Panně Marii. Scéna je ke srovnání vhodná, protože má v obou verzích stejnou roli (vysvětlující úvod, předehra), přibližně stejnou váhu a v hrubých rysech ji režisér filmu převzal doslovně.

⁴⁰ Körner, [B-3]

⁴¹ Körner, [B-3]

Pokusím se vždy nejprve převyprávět část předlohy, poté ji srovnám s odpovídající pasáží filmu; budeme se tedy snažit sledovat cestu režisérova výkladu... Pro lepší srozumitelnost nejprve legenda k protokolu:

Čas je uveden v sekundách			
Kamera:			
Velikost záběru:	VD = velký detail D = detail PD = polodetail PC = polocelek C = celek VC = velký celek PH = podhled (1. - 3. stupeň) NH = nadhled (1. - 3. stupeň)	Pohyb:	ŠL = švenk doleva ŠP = švenk doprava JL = jízda doleva JP = jízda doprava JVP = jízda vpřed JVZ = jízda vzad

Předloha:

Spisovatel nás nejprve vede na lesní mýtinu se včelími úly, „*tichý a přátelský ostrůvek uprostřed lesa*“⁴²; o včely se právě stará chlapec. Údolím zní zvuk zvonu, který chlapci zní „*slavnostně, a přece bíději než zvuky umíráčku před čtyřmi léty*“. Kostel je nový, otec jej postavil na památku chlapcovy matky, nový, kamenný, vysvěcený německými mnichy. Chlapec sem utekl už ráno a doufá, že kdyby ho otec nechal hledat, mohl by rozdráždit včely řevavým uhlíkem a ony by ubodaly kohokoli, kdo by jej přišel hledat, „*psy i čeled, a možná i samotného chlapce*“.

Ke dvorci pod lesem právě přijíždí svatební průvod – objevuje se v průseku. Ženich přenáší nevěstu přes práh, z ochozů se na jejich hlavy sypou lístky. Chlapec zjišťuje, že se přepočítal: otec se po něm neshání, „*...nepoštvál po něm psy. Smál se.*“ Smích se zdá chlapci rouháním mrtvé mamince. Chlapci nakonec nezbude, než přijít k bráně s košíkem čerstvě natrhaných květů.

⁴² Tato i následující citace novely *Údolí včel* pocházejí z vydání z roku 1978 – Körner [C-6]

Protokol:

Obraz

Zvuk

<i>Scéna</i>	<i>Děj</i>	<i>Čas (sec)</i>	<i>Kamera (velikost)</i>	<i>Kamera (pohyb)</i>	<i>Hudba, ruchy</i>	<i>Mluvené slovo</i>
1a	Tvrz Vlkov	5	VC	-	-	-
1b	Ondřejova ruka si hraje se včelami u úlů	8	D	ŠL	bzučení včel	-
1c	Ondřej si prohlíží včelu na prstech, šťastně se usmívá. Když slyší hluk, zamračí se, obrací hlavu.	14	PD	-	bzučení včel, hluk svatebního průvodu	-
1d	Svatebčané s nevěstou vcházejí do brány tvrze	8	VC	-	hluk svatebčanů	pán z Vlkova: „Ondřeji!“
1e	Ondřej se schovává za strom, pohled na úl se včelami a obrázkem netopýra	8	PD	-	hluk a hudba svatby	pán z Vlkova: „Ondřeji!“

Komentář:

Oproti spisovateli nám zde režisér zjevně mnoho z vysvětlení dluží. Jako diváci prozatím nevíme nic o tom, že chlapci zemřela matka a podobně. Přesto – a to zvláště díky pozoruhodnému hereckému výkonu – není divák připraven o nic z *atmosféry* popisované chvíle: je nám jasné, že chlapec je u svých včel, že je tu šťastný, že jej přijíždějící průvod svatebčanů nepříjemně ruší a připomíná mu vlastní trápení. Informaci o novém kostelíku vyhodnotil režisér zřejmě jako nepodstatnou (se stavbou samotnou se později ve filmu ovšem ještě setkáme) stejně jako chlapcův plán v případě potřeby rozdráždit včely. Odchylnou od předlohy tu je především chování otce – ženicha: na Ondřeje nezapomíná, naopak jej opakovaně volá.

Kamera (František Uldrich) se pohybuje minimálně, spíše staticky snímá obraz za obrazem. Už úvod tak navozuje atmosféru celého příběhu: i mimořádně dramatické scény jsou jakoby pomalé, váhavě vyprávěné, postavy nespěchají s dialogy. Jako by nám celý příběh vyprávělo smířené, uvažující vědomí, anebo

možná vzpomínky. Tento dojem ještě umocňuje hra světla a stínů a často přeexponovaný černobílý obraz.

Pomalé, avšak velmi rytmické tempo vyprávění nám také vnucuje pocit jakéhosi osudového určení, kdy vše je již stejně dáno. Postavy a hrdinové se mohou snažit sebevíc, mohou utíkat a škubat svými pouty, ale ani jedna nezvrátí pomalé a těžké kroky příběhu, v němž je pouhou figurkou...

Předloha:

Pán z Vlkova je již dosti opilý, svého syna v bráně zahlédne jako poslední. Ostatní se Ondřejovi smějí – anebo to tak připadá jen jemu? Otec vstává a vcelku vlídně jde Ondřejovi vstříc. Pokládá mu ruku na paži, ale chlapci to připadá, jako by ho škrtil. Když otec vidí koš, vyzve Ondřeje, aby jej předal nevěště. Ta není o moc starší než její nevlastní syn. Nevěsta začne rozhazovat lístky z koše, ale náhle vykřikne a koš odhodí na zem. Z koše se vysypou napůl omámení netopýři. Pán z Vlkova po nich vztekle dupe, až krev stříká, ale nejstarší služka stejně křičí, že jde o zlé znamení neplodnosti budoucí manželky: „*bude z ní jalovice, bude ti rodit jen příšery a vlky!*“

Protokol:

Obraz			Zvuk			
Scéna	Děj	Čas (sec)	Kamera (velikost)	Kamera (pohyb)	Hudba, ruchy	Mluvené slovo
2a	Ondřej stojí v bráně, vedle sebe koš	5	C	-	-	pán z Vlkova: „Všichni tě hledají, Ondřeji.“
2b	Ondřejův pohled, zarputilý	3	PD	-	-	pán z Vlkova: „Tak pojď mezi nás.“
2c	Nevěsta, začne se nesměle usmívat	7	PD	-	hudba svatby	pán z Vlkova: „Podívej.“

Obraz**Zvuk**

2d	Stůl svatebčanů na dvoře tvrze	3	C	-	hudba svatby	pán z Vlkova: „Tvoje nová matka.“
2e	Nevěsta a pán z Vlkova. Pán vstává a přes stůl jde Ondřejovi vstříc	14	PC	-	hudba svatby	pán z Vlkova: „Neboj se a pojd' ji políbit.“
2f	Ondřej trochu ustupuje, pak zvedá koš	6	C	-	hudba svatby	-
2g	Pán z Vlkova stojí před stolem a čeká, kyne mu	5	C	-	hudba svatby	pán z Vlkova: „Donesl jsi dar? Tak ho odevzdej!“
2h	Ondřej nese nevěstě koš s bílými květy, ona si ho od něj s úsměvem bere	22	PD	JL	hudba a bubnování, ztlumí se	-
2i	Nevěstiny ruce se probírají bílými květy	3	D	-	hudba svatby tlumeně	-
2j	Nevěsta rozhazuje květy	10	PD, PC	-	smích lidí, hudba silněji	-
2k	Ondřej ustupuje zpět, až narazí na pána z Vlkova, ten jej bere kolem ramen. Chce něco říct, ale přeruší jej nevěstin výkřik	11	VD - PC	JVZ	smích lidí, hudba – obojí utichá po výkřiku nevěsty	nevěsta: zděšeně vykřikne
2l	Nevěsta chvíli stojí nad košem, pak jej shodí ze stolu na zem	7	PC	-	-	-
2m	Netopýři mezi vysypanými květy	5	PD	-	šustění netopýřích křídel	-
2n	Nevěsta zvedá hlavu, hledí na Ondřeje	2	PD	-	opět hudba svatby	-
2o	Ondřej se směje svému žertu, ale otáčí se na otce. Pán z Vlkova nevěřicně hledí na netopýry. Přistoupí k nim a rozkope je	10	PC - PD	-	hudba utichá	-
2p	Opět nevěsta, hledí na pána z Vlkova	2	PD	-	tlumená hudba svatby	-

Komentář:

Rozdíl mezi předlohou a filmovým zpracováním je opět spíše v akcentech. Můžeme si všimnout, že ve filmu otec nevyjde k Ondřejovi až do brány a nedotýká se jej (ostych, ze kterého číší nejistota – otec je možná tvrdý a ani ho nenapadne brát na své dítě ohledy, ale o Ondřejově odmítavém postoji k nové matce nejspíš ví). Napětí celé situace je ve filmu větší: Ondřej se může do poslední chvíle rozhodnout a svůj žert neprovést – nikdo jej nedrží. Otec mu pokládá ruku kolem ramen teprve ve chvíli, kdy se domnívá, že jeho syn se konečně smířil se situací a svou macechu přijal – vždyť jí sám přinesl dar. Tím větší je pochopitelně následující šok a prudkou reakci pána z Vlkova divák spíše pochopí.

Postava nevěsty je ve filmu naopak pojednána téměř doslova – její ještě dětská zvědavost výrazně kontrastuje s vyčítavým pohledem, který po incidentu upírá na Ondřeje: to už je pohled do hloubi duše uražené ženy.

Poprvé (když pomineme titulky) se nyní ve filmu setkáváme s hudbou (Zdeněk Liška). Hudba svatebčanů je podivně nejednoznačná. Poměrně dobře a nenápadně evokuje hudbu dobovou, ale zneklidňuje diváka svou jednotvárností, opakujícími se motivy. Rozhodně zde autorům nešlo o jakési programové dokreslení svatební scény: žádné veselí, žádní potulní pěvci (zdroj hudby ostatně jen tušíme, nikde jej nevidíme), jak je známe z jiných historických filmů. Hudba v *Údolí včel* vlastně nikdy účelově nepodbarvuje děj, není ilustrací ani realistickou kulisou. Jde jí jen a jen o dotvoření atmosféry s ohledem na celý příběh. I zde, v úvodní scéně, se hudební doprovod významně podílí na stupňování napětí až k nesnesení.

Předloha:

Ondřej se pokouší proběhnout kolem otce k vratům, ale pán z Vlkova jej chytí, vyzdvihne do výše a mrští s ním o zem. Chlapec narazí na trám a pomalu se sesune na zem. Krvácí z hlavy a z úst. Zděšený otec prosí Boha, aby Ondřej,

který se v bezvědomí usmívá, přežil. Bere synovu hlavu do dlaní a přísahá, že jej zaslíbí Bohu... Ondřej otvírá oči, nehledí však na otce, ale na nevěstu, která pláče opodál a připomíná teď chlapci jeho matku, uloženou v rakvi.

Protokol:

Obraz			Zvuk			
<i>Scéna</i>	<i>Děj</i>	<i>Čas (sec)</i>	<i>Kamera (velikost)</i>	<i>Kamera (pohyb)</i>	<i>Hudba, ruchy</i>	<i>Mluvené slovo</i>
2q	Pán z Vlkova se otáčí, hledá pohledem Ondřeje	4	PD	-	hudba svatby	-
2r	Ondřej se tiskne zády ke zdi	4	C	-	tlumená hudba svatby	-
2s	Ondřej se snaží uniknout, strach v očích. Pokusí se utéct ode zdi, pán z Vlkova jej ale chytí a mrští jím proti zdi.	12	PD - PC	ŠL-P (střídá)	tlumená hudba	Ondřej (šeptem): „Otče. Otče.“
2t	Ondřej naráží obličejem na zeď, pomalu sjíždí dolů (ze záběru). Na zdi zůstává krvavý pruh.	4	D	-	tlumená hudba	-
2u	Pán z Vlkova	3	PD PH (1)	-	tlumená hudba	Pán z Vlkova (šeptem): „Pane na nebi!“
2v	Ondřej leží na zemi. Otec k němu přistupuje, obrací ho, vkleče bere jeho hlavu do rukou.	11	PC	-	tlumená hudba	Pán z Vlkova (šeptem): „Nedopust', abych ho zabil!“
2w	Pán z Vlkova se rozhlíží po ostatních, nemůže uvěřit tomu, co se stalo. Modlí se.	23	PD	-	tlumená hudba	Pán z Vlkova (šeptem): Milosrdná Panno, dám ti ho. Slibuju, že ti ho zaslíbím. Bude sloužit ke tvé slávě.“
2x	Zkrvavený obličej Ondřejův. Ondřej je při vědomí, dívá se na nevěstu. Slabě se usmívá?	6	PD	-	tlumená hudba	Pán z Vlkova (šeptem): „Jenom mu zachovej život!“
2y	Nevěsta – podívá se na	7	PD	-	hudba zesílí	-

Obraz

Zvuk

Ondřeje a sklopí oči.					
-----------------------	--	--	--	--	--

Komentář:

Opět velice působivý, významově bohatý úsek. Čtyři filmové sekundy, během kterých se Ondřej tiskne ke kamenné zdi, tlačěn k ní vědomím, co provedl, a strachem z otce; záběr letícího dětského těla, které (po střihu) naráží bez příkras přímo na kamennou zeď; záhadný (vítězný? zpupný?) úsměv krvácejícího Ondřeje, který se dívá na nevěstu – to vše jsou okamžiky jedinečné svou vizuální působivostí.

Lze tedy shrnout základní dojem ze srovnání: režisér dokázal neobvykle dobře využít scénáristovy imaginace, rozvíjí invenčně (a ve spolupráci s herci a dalšími tvůrci) navržené obrazy k nebývalé dokonalosti. Malé rozdíly oproti předloze jen dokládají mé přesvědčení, že v případě *Údolí včel* došlo ke vzácné umělecké shodě scénáristy a režiséra. Na úvodní scéně se mi snad podařilo ukázat, jak jemné a přesně vedené zásahy umocnily sílu už tak silné předlohy.

Světelná symbolika

Dříve než se budeme věnovat podrobněji některým scénám, je třeba učinit dvě krátké poznámky k jevům obecnějším. Zaprvé se jedná o hru světla a stínů ve filmu i v knize. Ve filmu je to samozřejmě do značné míry věc vedení kamery, nicméně zajímavé je použití světelné symboliky už v literární předloze. Čtenář knihy si to snad ani nemusí uvědomit, ale při pozornějším čtení nemůže popřít, že značná část celkové atmosféry díla je dána právě popisem světlem prozářených nebo naopak stinných prostor. Ostré kontrasty, hrdinové mhouřící oči před prudkým slunečním svitem, lidské tváře napolo ve stínu, tma ve všech možných významech od bezpečné skrýše po bezbřehou hrůzu – to vše samozřejmě očekáváme i nacházíme ve Vlácilově černobílém filmu, ovšem poněkud překvapivě také už v literární předloze. Znovu se tak potvrzuje, že

Körnerův literární styl je vysoce vizuální. Světlo (či jeho nedostatek) tak pomáhá spisovateli ve vykreslení psychologie postav či jejich vnitřních pohnutek často víc, než stručné dialogy nebo dokonce vypravěčův komentář.

Tak například Ondřejův návrat na Vlkov: v desetistránkové sedmé kapitole, nazvané *Doma*, najdeme slova světlo, stín nebo související výrazy bezmála třicetkrát. Téměř ve všech případech nejde o pouhý popis místa nebo situace. „*Pryč ze světla! Ondřej toužil po stínu, nejraději by utíkal zpátky do šera vlhkého lesa, a zatím klopýtá drobnými, kvapnými kroky k vnitřnímu domu. Málem narazil do trámu. Ale byl z dosahu slunce (...) Ani tu nezůstalo šero, ve střeše jsou díry, slunce se posmívá až sem.*“⁴³

Jedná se o další a velice výrazný doklad o tom, že převod Körnerových scénářů do filmové podoby je vždy poměrně přímou záležitostí. Samozřejmě to neznamena, že také snadnou, zdá se, že jisté souznění režiséra se scénáristou je při takto pojaté předloze spíše nezbytnou podmínkou.

Čas v Údolí včel

Druhá poznámka budiž věnována časovému spění děje: jakousi „bezčasovost“, vlastně až netečnost ke konkrétnímu časovému určení, jakou nacházíme ve filmu, navrhuje už scénárista v literární předloze. Až na nepřilíš jasné narážky („*druhý útěk v jediném postním týdnu*“⁴⁴; „*Kde se tu vzalo tolik kopretin? To už tolik pokročilo léto!*“⁴⁵) tvůrci časové údaje okázale ignorují, což lze prostě chápat jako projev už zmiňované snahy oprostít děj od všeho nadbytečného. Anebo – poněkud odvážněji – jako součást dotvoření historicity příběhu: „moderní“ lidé dané doby skutečně vnímali čas podle církevního kalendáře (neděle, tedy týden, příznačné je, že s tímto určením se divák i čtenář setkává jen v prostředí řádového hradu), ale většina z nich ještě spíše cyklicky podle přírodních jevů (svítání, soumrak, roční období) a výrazných náboženských

⁴³ Körner [C-6], s. 83

⁴⁴ Körner [C-6], s. 41

⁴⁵ Körner [C-6], s. 114

svátků, teprve relativně nedávno překovaných do jakés takés křesťanské podoby.⁴⁶

Doba, ve které se děj odehrává, je také pouze naznačena – například hnědý mnich Blasius říká Arminovi: „*Koho můžeš soudit? Od smrti našeho panovníka není zastání. Také on kdysi svlékl váš kříž po návratu z Prus. Nezapomeň na Královec!*“⁴⁷ A to stačí. Jak mnoho tvůrců historických filmů či románů se obejde bez konkrétní tzv. historické látky? Kolik zůstane z příběhu mnoha historických filmů, jestliže jim odejmeme všechna ta jakoby poučná data a doložené události, na které je jejich děj navěšen jako chatrný kabát na věšák? Problém je vážnější, než se zdá, a týká se samé podstaty a společenské role historického filmu; ještě se k němu vrátíme v samostatné kapitole.

Armin

Armin je z hlediska srovnání s předlohou pravděpodobně nejzajímavější postavou příběhu. Ve filmu se dozvídáme velice málo o jeho přesvědčení a myšlenkách, o pohnutkách jeho mnohdy podivného chování. Prostor pro divákovu fantazii tu zůstává obrovský, dokonce možná na samé hranici únosnosti a srozumitelnosti. Nuže, knižní zpracování téhož příběhu leccos vysvětluje a v mnohém směru nám postavu křížáka přibližuje. Zatímco v kapitolách věnovaných jednotlivým aspektům filmového příběhu (přátelství, víra, svoboda atp.) jsme byli v tomto ohledu odkázáni na mnoho dohadů, z knihy vystupuje Arminova postava ne sice jako jednoduchá, ale přesto zřetelná a do jisté míry dobře pochopitelná.

Jaký tedy byl Armin ve spisovatelském záměru? Křížák je ve skutečnosti hluboce nešťastný člověk. Jeho víra mu nepřináší pokoj a mír. Naopak – je šířán palčivou touhou po čistotě, jíž ani on sám, ani svět okolo něj nemůže

⁴⁶ K pojetí času ve středověku viz např. velice zajímavou kapitolu „Čas a práce“ v Le Goffově knize *Za jiný středověk* – Le Goff [A-17], popř. příslušné pasáže dalších Le Goffových děl, např. *Středověká imaginace* – Le Goff [A-16]

⁴⁷ Körner [C-6], s. 119

nikdy dosáhnout. Ondřejovu poznámku o studených rukou přítele vnímá jako pochvalu⁴⁸, slepé dívce se zase doslova chlubí: „*Nemám nikoho na této zemi...*“⁴⁹ Pojmy jako odpuštění či milosrdenství jsou mu velice vzdálené. „*Mohu odpouštět (...) těm, kdo jsou čistí.*“⁵⁰ říká Armin Blasiovi. A po chvíli přichází snad nejupřímnější Arminovo vyznání, klíčové pro pochopení této postavy. Na mnichovu námitku, že život by zanikl, kdyby se měl každý hřích trestat smrtí, křičí Armin: „*Nechť zanikne! (...) Zůstanou andělé. (...) Nikdo z lidí je neviděl a přesto slyším tlukot jejich křídel. Jsou tu! Mezi námi, mnichu. Musí tu být! Jinak bychom žili pořád ve tmě jako pohaní, jak špinaví psi.*“⁵¹

V tomto světle je zřetelné, jak moc tíží Armina jeho zkušenost křížových výprav. On proti pohanům bojoval, jeho bratři umírali. Jaké milosrdenství tedy? A ostatní rytíři, kteří si také říkali křesťané – chovali se jako zvěř. Jaké odpuštění tedy pro tyto nedokonalé křesťany? Armin ostatně – snad nevědomky – ostatními lidmi pohrdal (... „*a cítíš takovou soustrast, že jsou ještě naživu a trápí se...*“ – *V té lítosti však znělo pouhé pohrdání...*)⁵² Armin ve své fanatické touze po dokonalosti nedokáže pochopit ani liknavost realistického komtura, který by klidně nechal Ondřeje běžet, ani Blasiovu toleranci k hříšnému (poněvadž doposud neposvěcenému) vztahu Ondřeje a Lenory. K jeho obrovskému zoufalství přispívá fakt, že sebevětší askeze nevede k vytčenému cíli, ve kterém ostatně sám Armin nemá příliš jasno. Na jednu stranu by chtěl jít k ještě asketičtějšímu řádu („*Někteří se nechávají zazdíť zaživa, ti nejlepší (...)* *Chtěl jsem být kdysi s nimi, Ondřeji.*“)⁵³, na druhou stranu si skoro dětinsky stěžuje, že zatímco ti největší světcí trpí v celách, svět se nemění „*a ti ostatní si žijí, množí se dál jako mravenci, stále jich přibývá...*“⁵⁴. Odmyslíme-li všechny historické souvislosti, může být Armin kterýmkoli člověkem, který v zajetí

⁴⁸ Körner [C-6], s. 17

⁴⁹ Körner [C-6], s. 54

⁵⁰ Körner [C-6], s. 119

⁵¹ Körner [C-6], s. 120

⁵² Körner [C-6], s. 17

⁵³ Körner [C-6], s. 18

⁵⁴ Körner [C-6], s. 121

svých vysokých až nedosažitelných idejí nerozumí světu kolem sebe. Je jako věčně nedospělé pubertální dítě, které nedokáže slevit z žádné ze svých hodnot a dostává se do konfliktu s druhými i se sebou, protože jeho neuspořádané, neroztříděné hodnoty se navzájem vylučují. Stejně jako takové dítě Armin velice trpí (při své cestě okolo potoka se zastaví a odolává pokušení lehnout si do vody a o ničem už nevědět, *držet se jak přikován kamene a nikam dál se netrmáčet*⁵⁵) a stejně jako takové dítě nás svou důsledností velice zneklidňuje – neudělali jsme na své cestě k „dospělosti“, „umírněnosti“ a „rozumu“ až příliš mnoho kompromisů?

O tuto významnou rovinu nás film ochuzuje, protože z ní naznačuje tak málo. Armin je málomluvný. Nejbližší snad je jeho trápení naznačeno v nádherném, do příběhu jakoby navíc přidaném rozhovoru se slepou dcerou pastevce. I k němu ale skutečný klíč poskytuje teprve kniha: Dívka, jakkoli slepá, říká, že Armina vidí. Vidí to dobré, co v něm je, a lituje jej pro jeho tvrdost a samotu. Anebo se mýlí a ve skutečnosti posuzuje rytíře podle sebe samé (*„Ani já nechci patřit jedinému člověku. Chtěla bych rozdávat radost všem lidem...“*)⁵⁶? Nevíme. A neví to možná ani Armin sám; následuje ona chvíle pokušení u potoka, kdy křižák, zmaten svými city, okolní přírodou a lidmi, jež potkává, snad poprvé a skutečně pochybuje, zda svou vysněnou čistotu hledal dosud na správných místech (*Nač hledat útulek a poslouchat blábol mnichů v klášteře? Být tak sám ve svaté přírodě, kde by nebylo ubohosti lidí, zvěře, ani těch rybek proudících v bystřině. Neboť jinak je vše propletené, plné havěti a života, který se nedá umrtvit.*)⁵⁷ Možná tedy, že se v něm zdánlivě jasnozřivá dívka přece jen mýlila...

Ženy a tělesná láska

Arminovy nenávisti konkrétně k ženám jsme si mohli všimnout i ve filmu, v literární předloze je však ještě přímo spojena s jeho nenávistí k pohanům, jak

⁵⁵ Körner [C-6], s. 55

⁵⁶ Körner [C-6], s. 54

⁵⁷ Körner [C-6], s. 55

vyplývá z Arminových úvah během stíhání uprchlého bratra Rotgiera: *Ženy! Ty vražednice dětí! Skryly se, a přesto neutekly, nechaly v bahně šíp s vidlicovým hrotem, ošatku s návnadami. Ženy s nahými ňadry číhají v plápolavém světle loučí, v jakýkoliv čas. To ony třísnily i v den Kristova narození sníh krví a dobíjely ryby na modravém ledu. To ony uctívají vlky o adventu, líbají mech a hady, otvírají temnotu snopy ohně jak hořící stoku, vábí do bažin řádové bratry a přemnohý jejich lákání podlehl. Snad i Rotgier! Zneuctí ho jak špinavého kozla svou slabostí roztažených nohou...*⁵⁸ Jak je všeobecně známo, tento přístup k ženám je celkem věrohodně doložen a u středověkého řádového rytíře nepřekvapí. Ani Ondřej však není v tomto ohledu jiný, nalistujme například scénu jeho příchodu do uhlířského tábora, kde mezi polodivokými lesními lidmi potkává i bývalou děvečku z Vlkova Dorotku (ve filmu tato scéna i postava zcela chybí). Ondřej po ní sice touží, po letech odříkání prostě touží po ženě, ale zároveň se k ní chová velice sobecky a neurvale: *...přitáhl ji k sobě, ale vyprostila se s výčitkou: „Ještě jsi mi neřekl, odkud jdeš?“ „Co je ti po tom, couro,“ řekl surově a jeho stisk byl tak prudký, až žena zaúpěla.*⁵⁹ Spisovatel tu velice věrně znázorňuje historickou skutečnost, kdy *žily středověké společnosti ve dvojí morálce: muži se těšili veškeré volnosti, přináležející k nadřazenosti jejich pohlaví, ženám byla ukládána cudnost*⁶⁰.

Podobně se Ondřej chová i k Lenoře, alespoň v prvních chvílích po svém příjezdu. Zde nás film opět nechává trochu na pochybách, o co vlastně oběma lidem jde; kniha je přímočařejší: Ondřej po své nevlastní matce (připomeňme, že srovnatelného věku) vlastně ihned zatouží (*Kdo jí naposled rozhalil prsa pod tím černým převlekem?*)⁶¹, a ona to chápe a snad i opětuje, v každém případě pokládá za samozřejmé, že Ondřej s ní bude chtít spát. Jistě, k ničemu nakonec nedojde, situace je emočně příliš složitá. Útržkovitě se dovídáme (ve filmu až

⁵⁸ Körner [C-6], s. 24

⁵⁹ Körner [C-6], s. 69

⁶⁰ Rossiaud [A-24], s. 645

⁶¹ Körner [C-6], s. 86

později), že zesnulý pán z Vlkova svou mladou ženu surově bil, snad hlavně proto, že ji vinil ze ztráty syna, kterého kvůli ní přislíbil řádu, Ondřej zase zjevně doposud nevyřešil svůj nejasný vztah k Lenoře (říká, že jako jediný z lidí viděl štěstí, „*když jsi byla malá a plakalas nade mnou. Jako nevěsta.*“⁶²). Zajímavá je však otázka, nakolik paní Lenora svým pozdějším přilnutím k Ondřejovi pouze přijímá daný stav věcí jako poměrně snesitelné řešení své životní situace a nakolik se jedná o skutečné milostné vzplanutí. Z její modlitby vyplývá, že touží hlavně po klidu, ale je na tom snad Ondřej jinak? Tady nám jasné vodítko neposkytne ani kniha, ani film. Odpověď neznáme a můžeme se navíc ještě ptát, jestli ji znala sama Lenora...

Lenora každopádně očekávala, že ve vztahu s Ondřejem bude šťastná. Zajímavým rozhovorem (opět pouze v knize) je pak vyjíždka obou milenců. Lenora zdobí jejich improvizované lůžko pod skalním převisem kopretinami, „*abychom se zalíbili bohu, který nás teď bude vidět*“⁶³, což Ondřej samozřejmě vnímá jako rouhání: milenci přece nejsou sezdaní. Lenora ale pokládá věc za hotovou, neboť tak se ráno domluvila s otcem Blasiem. Nejde tu a anachronismus (posílený navíc tím, že tu Lenora zřetelně přejímá iniciativu ve vztahu s Ondřejem)? Těžko říci. Její jednání je snad pro danou dobu netypické, ale sotva by se dalo dokázat, že nemožné. Životní situace obou lidí také nebyla typická.

Pohanství a „dvojí křesťanství“

Snad nejvýrazněji se knižní předloha od filmu liší tím, že na více místech pojednává závažný dobový problém: problém pojetí víry. Ve filmovém zpracování se toto téma samozřejmě také objeví, ale (a snad to vyplývá z povahy média) pohříchu jen v náznacích, které něco napoví spíše poučenému divákovi. Naproti tomu novela nás uvádí do problematiky mnohem přímočařeji klasickou

⁶² Körner [C-6], s. 87

⁶³ Körner [C-6], s. 116

metodou: vypravěč mluví „za“ jednotlivé hrdiny, takže je nám brzy jasné, jaké postoje zastávají. Kromě toho napomáhají přece jen rozsáhlejší dialogy.

Podle náboženských postojů lze postavy příběhu rozdělit do tří kategorií (které se ale v knižní podobě svým vymezením poněkud liší od tří rovin víry, jak jsme je uvedli v kapitole *Údolí včel – příběh o víře*): pohané a téměř ještě pohané (poddaní řádu, rybáři žijící v okolí, uhlíři atd.), dále pak řádoví rytíři a ostatní křesťané, přičemž vyhraněným zástupcem druhé skupiny je Armin a té třetí poněkud paradoxně Ondřej (ale stejně dobře i mnich Blasius). V knize se autor zabývá stále přežívajícím pohanstvím zhruba ve třech pasážích – během honby na uprchlého Rotgiera (mimočodem krásné a dramatické pasáže, které se režisér filmu překvapivě téměř úplně vzdal), při podrobném vyprávění o Ondřejově útěku a konečně v úvodu kapitoly *Milíře*, kde je pojednáno o životě uhlířů a jejich obyčejích. Ve všech třech případech se setkáváme s velmi věrohodným podáním starých pohanských zvyků a jejich podivném míšení s relativně novou vírou. Uhlířské oběti, podivné praktiky lovců žen na severu, to vše vytváří atmosféru velice vzdálené, a přece tak přitažlivé doby. Zajímavý náznak dlouho přetrvávajících pohanských pověr najdeme v říkankách, jimiž děti koledují almužnu na Vlkově: „*Gloriá, gloriá, aby ta děvečka rodila...*“⁶⁴ Přidejme mnichovo vyprávění o případě kanibalismu, byť i v době moru, a máme tu středověk bez romantizujících příkras, navíc podivuhodně podaný.

Náboženské přesvědčení řádových rytířů tu již bylo rozebíráno – co nového nám může přinést četba literární předlohy? Především je z knihy zřetelná určitá jednoduchost a praktičnost křižácké víry: rytíři minimálně jednou ročně skutečně bojovali proti pohanům v okolí hradu (ať už „christianizovali“, nebo potlačovali vzpuru), a to pomíjíme křížové výpravy do Svaté země. Tady nebyl čas na teologické finesy, většinou ostatně ani čas naučit se číst, tady šlo o život. Křižáci v Körnerově podání byli zkrátka válečníci. Jejich víra byla řekněme expanzivní: vyrveme pohanskému nepříteli kus země, a tu posvěťme, dnes

⁶⁴ Körner [C-6], s. 103

bychom řekli civilizujme. Je jedno, je-li nepřítelem člověk nebo třeba sama příroda. „*Kaple má být výstrahou okolní přírodě, ne s ní sounáležet,*“⁶⁵ připadá Arminovi, když kriticky hledí na květiny kolem sochy Panny Marie ve vlkovském kostelíku. A řekněme rovnou, že jako válečníci byli řádoví rytíři často velice krutí a skutečně žádné milosrdenství nepocíťovali, jak vyplývá ze středověkých kronik a eposů.⁶⁶ Také Armin nemá se zabíjením problém, když sleduje podle něj bohabojný cíl, nezáleží dokonce ani na tom, koho zabil, jak se ukazuje po masakru na uhlířské planině: *Ondřej měl na sobě opět řádový plášť a klopýtal za ním. Mluvil o jakési spáse přítel Armin a odvažoval koně. Koho tu pomordovali, nebyli žádní pohani, ale bohabojní lidé.*⁶⁷ Negramotní křižáci, kteří se učili žalmy nazpaměť a oddávali se buďto askezi, nebo pobíjení nepřátel pravé víry, měli v sobě jistě něco nelidského. Rotgier se nezdráhá pro účely svého útěku z řádu (!) využít mladého Ondřeje, zmást ho řečmi o svobodném životě a málem jej zabít, aby pak, když je dopaden, po něm plive a upřímně mu nadává do zrádců Ježíše Krista. Těžko pochopitelné. Ale nejspíš věrné.

Víra mnicha Blasia a dalších urozenějších lidí (například Ondřeje a Lenory) už musela být jiná. Křesťan, žijící nikoli v izolaci klášterní cely, ale v praktickém životě, nemohl zkrátka zůstat fanatickým vyznavačem jediné možné cesty. Byl nucen hledat kompromisy sám se sebou i s druhými. Byl nucen odpouštět, jinak nebylo lze žít. Arminovi bylo jedno, vyhyne-li všechen život. Jen by to uvítal – život byl v jeho očích něco zákonitě nečistého. Běžný člověk, i středověký, pokládal pokojný život za přijatelný cíl nebo aspoň za poměrně vysokou hodnotu.⁶⁸ Za takový život se Lenora modlí, za takovým životem utíká Ondřej, takový život stojí za pár kompromisů. Ostatně i středověká církev žila

⁶⁵ Körner [C-6], s. 118

⁶⁶ srv. Cardini [A-6], s. 77

⁶⁷ Körner [C-6], s. 75

⁶⁸ Z nepřehledného množství dokladů citujeme alespoň českou duchovní píseň *Buoh všemohúcť* z první poloviny 14. století: „Ó králi nebeský / uslyš svůj lid český / zbav nás núze této / daj nám dobré léto.“ A dále: „Uslyš naše hlasy / daj pokojné časy...“ (Staročeská lyrika [C-9]) Není ovšem třeba chodit až do 14. století – již ve známé (a o čtyři sta let starší) *Hospodine, pomiluj ny* prosí lid o „žizň a mír v zemi“ a můžeme připomenout i prosbu „otžeň vše zlé“ ze svatováclavského chorálu. (Česká středověká lyrika [C-3])

především ve světě a své učení – často pod tlakem okolností – zkrátka doplňovala, přepracovávala, či prostě stále nově chápala a vykládala. V době, kdy už fanatismus starého ražení opouštěl i rytířské řády, převzaly tento způsob víry mnohé kacířské směry.

Dobře vykreslený rozpor mezi dvojím pojetím křesťanského (a snad jakéhokoli) přesvědčení je velkou předností novely Údolí včel. Smím snad říci, že je podle mého názoru škoda, že se tomuto problému nedostalo ve filmovém zpracování více místa.

Historické okolnosti vzniku díla

Film *Údolí včel* byl natočen v létě roku 1967. Atmosféra konce 60. let pochopitelně nahrávala vzniku uměleckých děl s tématem svobody a jejího konfliktu s mocí nebo jakoukoli totalitní ideologií, přičemž autoři tuto společenskou objednávku samozřejmě sdíleli a plnili, jak si ukážeme na případu některých dalších historických filmů, vzniklých v dané době. Myslím, že není nutné v této práci rozebírat historický vývoj let šedesátých (Pražské jaro atd.), protože jde o všeobecně známé skutečnosti. Bude nepochybně zajímavější vyjít z dostupných rozhovorů s tvůrci a současníky a sestavit tak alespoň trochu podrobnější obraz konkrétních okolností, které doprovázely vznik výjimečného díla. Dále se pokusím porovnat *Údolí včel* s několika soudobými historickými filmy, ať už půjde o Vláčilovu *Marketu Lazarovou* nebo o díla dalších autorů.

Ještě předtím bude ale nutné věnovat alespoň krátkou podkapitolu vývoji českého historického filmu, a to přinejmenším v době poválečné.

Vývoj českého historického filmu do konce 60. let⁶⁹

Historická tematika byla už od samého vzniku filmu jako média velice oblíbeným námětem filmových děl. Kromě obecných a zřejmých důvodů (dějiny vždy byly nevyčerpatelným zdrojem poutavých příběhů) tu pravděpodobně sehrál svou roli i časový souběh s vlnou vypjatého národnostního citění, jež zachvátila evropské⁷⁰ národy zhruba v devatenáctém století. Tento nacionalismus se vyjadřoval především v historických pojmech a z historie (třeba zkreslované) čerpal také své argumenty. Žádný umělecký žánr se tomuto

⁶⁹ Informace o vývoji českého historického filmu čerpám mimo jiné z příručky Panorama českého filmu, sestavené Lubošem Ptáčkem [A-23]

⁷⁰ Nutno podotknout, že nejen evropské: klasickým a v mnoha směrech zakladatelským dílem americké kinematografie je Griffithův *The Birth of a Nation* z roku 1915, pojednávající o válce severu proti jihu. Americké hledání vlastní národní identity (ono *zrození* národa) se ale pochopitelně velmi lišilo od soudobého evropského „národního soupeření“ a nadto je více než v Evropě komplikováno rasovými problémy (právě kvůli zjevně rasistickým momentům bylo promítání Griffithova díla v některých evropských zemích dlouho zakázáno).

vlivu neubráníl, tím méně nové a neobyčejně přesvědčivé umění filmové. Z podobných důvodů se zpočátku vždy jednalo o filmy výpravné, které se měly stát buďto ilustrací významných národně-dějinných okamžiků pro vlastní širokou veřejnost, nebo demonstrací národní slávy pro ostatní národy, nejlépe pak přirozeně obojím. Postavení českého filmu je v tomto ohledu poněkud odlišné od filmových velmocí typu Francie nebo Spojených států, i když ne proto, že by se Čechů výše zmíněné ambice netýkaly. Důvodem byly jednak zpočátku rakousko-uherské úřady, které obrácení k vlastní národní historii pravděpodobně poněkud blokovaly, jednak (po převratu v roce 1918 a vzniku samostatného Československa) obtíže ekonomického rázu. Historický výpravný velkofilm je totiž finančně nesmírně náročný počin s komerčně nejistým výsledkem, a je tedy pochopitelné, že až do konce druhé světové války vznikl na našem území vlastně jen jeden skutečně významný, a to *Svatý Václav* (premiéra 1929). Jistě, vznikaly i menší snímky (například komedie *Cech panen kutnohorských* – 1938), které ovšem spíše než za historické lze mít za filmy s pouhými historickými kulisami. Na nevýpravné historické snímky psychologického rázu si musela česká (a z větší části i světová) kinematografie počkat až do doby poválečné.

Pokud jde o éru němého filmu, stojí jistě za zmínku filmové zpracování pražské pověsti o Petru Parléři *Stavitel chrámu* (1919), které si svými uměleckými kvalitami vydobylo i jistý mezinárodní ohlas. Pomineme-li diletantské pokusy o obrazy z českých dějin, motivované a ospravedlnitelné popřevratovým vlasteneckým nadšením, jakými bylo například *České nebe* (1918), zbývá zmínit například ještě zfilmovanou Vrchlického *Noc na Karlštejně* (1919) nebo film o katu Mydláři *Pražský kat* (1927). Poněkud překvapivě může působit absence husitské tematiky v české meziválečné kinematografii, způsobená pravděpodobně opět finančními problémy.

Vrcholem historického filmu němé éry tak zůstává již zmíněný *Svatý Václav*, velice ambiciózní projekt, angažující řadu slavných jmen počínaje herci

(Štěpánek, Pištěk, ...) a konče třeba autory hudby (Nedbal, Křička; významná byla už skutečnost, že tato hudba byla speciálně pro film napsána, i když k jeho ozvučení posléze nedošlo). To ovšem bylo umožněno mohutnou státní subvencí a také dozorem nejrůznějších institucí. Umělecky však (snad i kvůli zmíněnému dozoru) zůstává *Svatý Václav* sporný a jeho nijak zvlášť dobré přijetí mohlo být způsobeno i tím, že se svou vypjatě národní tematikou přišel vlastně už poněkud pozdě...

Ze zvukových filmů natočených ve třicátých a první polovině čtyřicátých let uveďme (kromě už uvedeného *Cechu panen kutnohorských*) ještě některé zfilmované náměty Aloise Jiráska (prvotina Otakara Vávry *Filosofská historie* – 1937), další Vávřův film *Rozina sebranec* (1945) nebo *Jánošíka* (1935) Martina Friče. Kvalitativní a umělecký posun je nesporný, stále se ovšem jedná o typ výpravných velkofilmů.

Novým úkazem se od konce dvacátých let stalo masovější natáčení tzv. filmů legionářských, jakým byl například *Plukovník Švec* (1929), ale především *Zborov* (1938). Tato díla se liší od výše uvedených historických snímků jednak zaměřením na nedávnou minulost, jednak tím, že před historickou kulisou je zde přece jen již upřednostněna psychologie postav.

Filmy uváděné na plátna v průběhu okupace jsou zajímavé především z hlediska politicko-společenského využití historických námětů. Vedle známé *Babičky* (1940), kterou na motivy známého románu Boženy Němcové natočil František Čáp, patří do této kategorie zejména *Pantáta Bezoušek* (1941) Jiřího Slavička. Režisér našel v Raisově příběhu dostatek prostoru k vyjádření vlasteneckých a protiokupačních nálad svého publika, což bylo jistě v kontextu doby zcela ospravedlnitelné.

Po druhé světové válce se situace komplikuje a historických filmů pochopitelně přibývá (mimořadně nejen hraných, objevují se i dokumenty). Hned v prvním období figurují jména Otakara Vávry (*Nezbedný bakalář* – 1946) a Karla Steklého (*Siréna* – 1947). Už v těchto letech se režiséři také pokoušeli pojednat

téma nedávno skončené okupace a války (Fričův *Návrat domů* – 1948), ale k úspěšnému výsledku pravděpodobně zatím scházel potřebný odstup.

Komunistický puč pochopitelně přinesl změnu společenské (nebo spíše politické) objednávky. Historický film se opět dostal do středu zájmu jako ideální pole pro propagaci ideologických motivů. Tlak na autory tak silně vzrostl, jediná povolená interpretace českých dějin nutně ovlivnila jakýkoli film, neměl-li být zatracen. Přišla tedy jednak vlna snímků životopisných, které měly postavit před diváka následováníhodné vzory z historie (filmy Václava Kršky), jednak filmy „opsané“ od sovětských režisérů (Fričovi *Zocelení* apod.). Pochopitelně nelze pominout známou Vávrovu husitskou trilogii – *Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Proti všem* (1955 – 1957), přes ohromnou výpravu a detailní práci s dobovými rekvizitami bohužel naprosto poplatnou výše zmíněné interpretační tendenci. Reflexe druhé světové války se stává v padesátých letech úspěšnější (Vávrova *Němá barikáda* – 1949, Fričova *Past* – 1950, Weissův *Romeo, Julie a tma* – 1959, Krejčíkův *Vyšší princip* – 1960). Zvláštní zmínku si pak zaslouží dva zajímavé počiny, které ovšem vybočují z rámce obvyklého historického filmu: jednak se jedná o loutkové *Staré pověsti české* Jiřího Trnky (1952), a pak je tu známá dvoudílná komedie *Císařův pekař a Pekařův císař* (1951), z níž čiši (byť i ne vždy úspěšná) snaha vymanit se z ideologických kleští.

Jakkoli nástup šedesátých let nevypadal z hlediska historického filmu příliš nadějně, do konce dekády se objevilo velké množství děl přinejmenším nadprůměrných, přičemž některá z nich patří k absolutním vrcholům české filmové tvorby. Jak autoři tzv. nové vlny, tak někteří spíše stranou stojící umělci využili let uvolnění k tvorbě osobnějších a mnohvrstevnatějších snímků. I starší generace, zastoupená například Otakarem Vávrou jako by chytila druhý dech – sám Vávra natočil svůj pravděpodobně nejlepší film *Kladivo na čarodějnice* (1969). Dále je určitě třeba jmenovat Oldřicha Daňka, Hynka Bočana, Zdeňka Brynycha, Jiřího Menzela (*Ostře sledované vlaky* – 1966), Karla Kachyňu (*Kočár do Vídně* – 1966), Juraje Herze (*Spalovač mrtvol* – 1968)

nebo Jindřicha Poláka (*Nebeští jezdci* – 1968). Nade všechny výrazně ční jeden z nejlepších československých filmů vůbec – *Obchod na korze* (1965) režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, a pochopitelně filmy Františka Vláčila.

Cesta k Údolí včel a první ohlasy

Vzhledem k jeho významu je zvláštní, že *Údolí včel* vzniklo zřejmě jaksí mimochodem, bez dlouhého plánování. Někteří recenzenti mluví dokonce o souhře náhod⁷¹, jiní naznačují, že vznikem dalšího historického snímku bylo třeba ospravedlnit výrazně překročený rozpočet na *Marketu Lazarovou*.⁷² Jisté je, že náš film byl natočen s použitím výpravy a exteriérů z *Markety* a během zhruba čtyř měsíců. Osudové setkání režiséra Vláčila se scénáristou Körnerem přišlo v pravý čas: „*Mě s Vláčilem dal (...) dohromady Antonín Máša. To byl jeho hlavní vklad k Údolí včel,*“⁷³ komentuje Vladimír Körner a pokračuje: „*Pět let jsem na Písečnou kosu sbíral materiál, který jsem využil, a během tří týdnů tak vznikl scénář. Psát jsem začal v březnu 1967, obhlídky byly v dubnu a v září měl Vláčil celý film hotový. Premiéra Údolí včel tak byla plánována dokonce dřív než uvedení Markety Lazarové, jejíž výpravy se při natáčení využívalo.*“⁷⁴

František Vláčil měl tou dobou za sebou již několik úspěšných filmů; například poetickou *Holubici*, a především pak *Đáblovu past* (1961), v níž si vyzkoušel práci s historickým námětem. Věčně nespokojený Vláčil poté hledal téma, na kterém by mohl svůj vrcholně estetizovaný styl plně uplatnit. Za pomoci spisovatele Františka Pavlíčka přepracoval Vančurovu povídku *Marketa Lazarová* a vrhl se do natáčení. Více než pětiletá práce režiséra pohltila a nemálo zničila. Vláčil při práci téměř nejedl a pil mnoho alkoholu⁷⁵. Jen s pomocí velkého osobního charismatu a několika vlivných přátel bylo možno udržet jak pracovní nasazení, tak i přízeň těch, kdo rozhodovali o rozpočtu. Ten

⁷¹ viz Lukeš, [B-6]

⁷² viz Novosad, [B-7]

⁷³ Körner, [B-3]. Řeč je o režiséru, scénáristovi a dramaturgovi Ant. Mášovi

⁷⁴ Körner, [B-3]

⁷⁵ viz Novosad, [B-7]

byl totiž několikrát překročen.⁷⁶ Vzniklo nepřehlédnutelné dílo, k němuž se ještě samozřejmě vrátíme.

Je vlastně neuvěřitelné, že se unavený a zároveň opět trochu zklamaný režisér (prý těžce želel velkého množství materiálu, který musel při střihu *Markety* vypustit⁷⁷) téměř okamžitě pouští do práce na dalším filmu, a že je navíc schopen v této situaci vytvořit dílo, jaké by pro jiného bylo životním vrcholem. Jistě mu v tom pomohla ona zvláštní souhra se scénáristou, o které jsme již dříve mluvili. Jinak je totiž třeba říci, že *Údolí včel* bylo natočeno spíše navzdory okolnostem. Vše hrálo proti tvůrcům, dokonce i doba, kterou Vladimír Křepek se sobě vlastní skepsí bez váhání označuje za dobu soumraku: „*Údolí včel* bylo reflexí doby soumraku, předpovědělo návrat ke kremelským zdem. Dokonce nám bylo vytýkáno, že jsme se nechali strhnout osudem Pražského jara, film ovšem vznikl rok před srpnovými událostmi. Vždy před zánikem se objeví výjimečná umělecká díla.“⁷⁸ A je podivně příznačné, že jaksi proti byla i reakce současníků.

Údolí včel nebylo ve své době přijato příliš dobře. Je pravděpodobné, že mu uškodilo nezaviněně špatné načasování - film byl nešťastně srovnáván právě Vlácilovou *Marketou Lazarovou*, která je už pro svoji délku pokládána za zdařilejší, významnější počín, ačkoli ani ona kina nijak zvlášť nezaplnila.⁷⁹ Druhým důvodem chladného přijetí našeho filmu bylo nejspíš zklamané očekávání: v dané historické souvislosti očekávala veřejnost metaforu o lidské svobodě, která nakonec zvítězí. Namísto toho se jí dostalo příběhu o konfliktu mezi přátelstvím a vlastním přesvědčením, o tom, že svazující fanatismus sice bude poražen, ale člověk, svázan vlastní minulostí, se svobodně vzdává svobody. Diváci ani recenzenti nebyli zjevně schopni vnímat dílo nezávisle na

⁷⁶ Před zastavením natáčení prý zachránil Marketu Lazarovou i hudební skladatel Zdeněk Liška: dlouho předstíral, že nemá hudbu hotovou, aby tak poskytl Vlácilovi další natáčecí dny. Viz Baldýnský, [B-1]

⁷⁷ viz Novosad, [B-7]

⁷⁸ Křepek, [B-3]

⁷⁹ K tomu viz například dobovou recenzi M. Fialy – Fiala, [B-2]

současné politické situaci. Nadčasovost díla vynikne teprve časem, což je ostatně jaksi podmínkou nadčasovosti...

Třetí důvod můžeme spatřovat v jisté rezervovanosti kritiky. Hlavním proudem druhé poloviny šedesátých let byla v tehdejší Československu tzv. Nová vlna (režiséri Forman, Schorm a další), která filozoficky čerpala z nových francouzských směrů a přinášela i svou vlastní estetiku. Experimentální postupy, namnoze přejaté z dokumentární tvorby, umožňovaly nový styl vyjadřování. Vláčil s Körnerem do nové vlny nepatřili – byli jednak o generaci starší, jednak šli svou vlastní cestou. Vláčilova estetika spočívala na docela jiných základech (točil spíše klasickými postupy, avantgardní jsou v jeho filmech jeho nápady a vize, jimž vydatně dopomáhá akcentováním hudby a střihem, nikoli sama technika snímání). Ke svému náročnému vyjádření potřeboval vynikající herce, nikoli neherce, jejichž obsazování do filmu bylo dalším z podstatných znaků nové vlny. Körner zase cíleně volí docela jiná témata, než sociologizující nová vlna.⁸⁰ Je tudíž možné, že se tvůrci se soudobým publikem prostě minuli...

Marketa Lazarová a Údolí včel

Srovnání nevyhnutelné a takřka povinné. Převládající názor na oba filmy by se dal vyjádřit tak trochu bonmotem: *Údolí včel* by bylo nejlepším Vláčilovým filmem, kdyby jím už nebyla *Marketa Lazarová*. Tento pohled se opakuje tak často, že se čtenář nemůže zbavit dojmu, že od sebe autoři recenzí opisují.⁸¹ Aniž bych tedy chtěl zpochybnit význam *Markety Lazarové*, pokládal jsem za nutné podívat se na problém srovnání obou filmů podrobněji. Co mají vlastně společného?

⁸⁰ Tento rozpor před námi zřetelně vystoupí, zkusíme-li porovnat Vláčilovy filmy třeba s vysoce stylizovaným a kolážově pojatým snímkem Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*, natočeným o pouhé dva roky později (1969).

⁸¹ Jistou výjimkou je zde příspěvek historika Petra Kopala ve sborníku *Film a dějiny* z roku 2005, ve kterém nalezneme dobře zdůvodněnou kritiku obvyklého obdivného postoje k filmu *Marketa Lazarová*. Srv. Kopal [A-13]

Především pochopitelně osobu režiséra. Vláčilův nezaměnitelný rukopis je na první pohled zřetelný. Zaprvé je tu jeho nechuť k dialogům jako dějovým prostředkům (Vláčil experimentoval s minimalizováním verbální složky filmu dokonce ještě dříve, než pro sebe objevil významuplnou hudbu Zdeňka Lišky⁸²), a pak neustálá hra se světlem, s obrazem vůbec, takže každý záběr je důkladně a přesně vystavěný. Dále je tu jistá (byť omezená) podobnost námětu – oba příběhy se odehrávají zhruba ve stejné době, i když v případě *Údolí včel* je čas určen snad o něco přesněji. Oba filmy spojují také osoby dalších tvůrců, je tu vedle dalšího už zmíněná hudba Zdeňka Lišky nebo střih Miroslava Hájka.

Vraťme se ale ještě k námětu – zároveň se tak totiž dostáváme k podstatnému rozdílu mezi oběma snímky. Marketa Lazarová je (sice volnou, ale přece jen) adaptací svébytného literárního díla, navíc velice osobitého. Zde je třeba říci, že podle dalšího hojně přejímaného názoru je Vančurova povídka (někdy uváděná jako román) jen velice obtížně zfilmovatelná.⁸³ Domnívám se, že jde o omyl. Jistě, převést samotný Vančurův jazyk přímo na plátno není v podstatě možné. Jistě, jde o dílo mnohovrstevnaté. Ale s tím vším si přece schopný scénárista poradí, ba naopak, najde ve spisovatelově podání mnoho inspirace. Vždyť Vančura místy přímo nabízí vysvětlující komentář, výslovně upozorňuje na místo, kde přijde střih a kde retrospektiva. Jeho často až ironický odstup tu od vlastních postav, tu od čtenáře nabízí vždy hned několik možných pohledů na děj, jen si vybrat. Atmosféra příběhu je průzračná. Sice jednoduchá, ale dobře vyklenutá dějová linka s dobře odváženým množstvím vedlejších motivů má všechny předpoklady stát se osou dobrého scénáře. Skutečně se domnívám, že přenašeči mýtu o nezpracovatelnosti Markety Lazarové by si měli Vančurův text především znovu přečíst. Jejich omyl bije do očí o to více, že nad jiným zfilmovaným románem stejného autora, který je ovšem opravdu sotva adaptovatelný, a to *Rozmarným létem*, se téměř nikdo nepozastaví...

⁸² viz Baldýnský, [B-1]

⁸³ např. Novosad, [B-7]

Tím ovšem vůbec nemá být řečeno, že František Vláčil přistupoval k předloze takto přímo, snadno a bezproblémově. Příčiny jeho obtíží s převodem je ale třeba hledat v ambicích režiséra, v cíli, který si před sebe sám postavil. Vláčil si mohl práci usnadnit tím, že by přejal celou osu děje, opustil některé motivy a dobře stříhal. Vzniklý film by byl přinejhorším průměrný. Vláčil ovšem, věren své snaze o dokonalé estetické vyjádření obrazem, sledoval docela jiný záměr. Cílem tu zjevně není dobrý historický příběh, ale spíše hra obrazů, metafor, emocí, což dokládají mnohé – snad až rušivě – artistní scény (choreograficky pojatá modlitba v klášteře). Na příběh jako takový *Marketa* v podstatě rezignuje, namísto krácení předlohy či neúnosného prodloužení filmu volí režisér cestu vzájemně nepřilíš souvisejících obrazů, přičemž nemálo spoléhá na divákovu znalost předlohy. Vláčil neváhal rozbít dějovou souvislost povídky; než aby si k vysvětlení některých okolností vypomohl například dialogem, raději naopak nějakou tu scénu přidá (např. úvodní scéna přepadení na cestě). Změní nutně i psychologii postav, takže například jeho Marketa je mnohem nevinnější a poddajnější, než ta literární, jeho Alexandra naopak tvrdší a rozhodnější, jeho hejtman Pivo schopnější. Určitá potíž nastává tam, kde se náhle film nepokrytě odvolává na předlohu. Tak pasáž o tom, „*kam až dovedla biskupa hennavského láska*“, je pro diváka, jenž nečetl Vančurovu povídku, pravděpodobně zcela nesrozumitelná, jakkoli je řeč vytvořených obrazů na emocionální rovině velice působivá. Estetické propracování scén ale ještě zvětšuje už tak velký rozsah díla, což nutí posléze režiséra opustit některé poměrně významné dějové motivy (královské vojsko), o scénách ani nemluvě (hledání Kristiánova hrobu).

Opakuji, že bych velice nerad jakkoli snižoval význam jednoho z největších děl české – a možná i světové – kinematografie. Kvality *Markety Lazarové* jsou nesporné a film jako celek nesmírně působivý. Snažím se ale ukázat, že srovnávat toto dílo s jakýmkoli jiným historickým snímkem, či dokonce porovnávat je v termínech „lepší“ a „horší“ je nedorozumění. Je třeba

zopakovat, že klíčem k pochopení problému je tu *záměr* režiséra, a ten je zkrátka v případě *Markety Lazarové* odlišný.

Naproti tomu *Údolí včel* je – snad díky Körnerově předloze a spolupráci – především silným příběhem. Jakýkoli umělecký formalismus zde nemá místo, vše, co vidíme a slyšíme, má svůj význam pro děj. Celé dílo je tak uměřenější, ukázněnější. Nejde o rapsodii, jak sami tvůrci označují *Marketu*. Jde o řešení závažných morálních problémů jednotlivce.

Jednu velice zásadní věc mají ale oba filmy přece jen společnou: jejich hrdinové jsou zcela podřízeni svému osudu. Ať už jej pokorně a trpně přijímají jako Marketa nebo třeba Kozlík, anebo se vzpouzejí a utíkají jako Ondřej, nakonec stejně podlehnou a nepatrnost našich životů v mohutné a divoké řece dějin se v závěru obou příběhů ukáže surově odkrytá...

Údolí včel a Kladivo na čarodějnice

I zřejmě nejlepší film Otakara Vávry *Kladivo na čarodějnice* je filmovou adaptací. Stejnomený román Václava Kaplického o čarodějnických procesech ze 17. století na Šumpersku byl napsán v roce 1963, a sám o sobě tak vlastně není čistou historickou reflexí, tedy aspoň ne reflexí doby barokní. Daleko spíše jde o reakci na nedávno proběhlá 50. léta s celou hrůzou politických procesů. Vávra toto pojetí víceméně převzal: sice se (stejně jako spisovatel) na film připravoval mimo jiné i důkladným studiem pramenů, nešlo mu nicméně v první řadě o věrohodné zpracování historické látky.

S *Údolím včel* je tu nesporně nemálo shodných rysů: opět pozoruhodně blízký přístup autora námětu a režiséra, cíl historického filmu odlišný od filmů výpravných, snaha postihnout spíše obecná morální pravidla. Oba filmy jsou vlastně o svobodě – koncem 60. let podstatné téma. Oba se snaží vystopovat cesty, po jakých člověk chodí, když svou svobodu hledá a ztrácí. Ani jeden příběh nepřináší na konci úlevu – v *Údolí včel* nejspíš nebyla svoboda nalezena a jedinou útěchou je možnost, že stejně žádná svoboda pro člověka není;

Kladivo na čarodějnice nám předvádí lidi, jak marně bojují proti zlu, které si pustili vlastní hloupostí přes práh a které se nám ještě v závěru pustě vysmívá, takže nám zbývá jen úlevné pomyšlení, že ty dávno mrtvé už nic nebolí... Ani jednomu filmu nemůžeme po stránce historické věrnosti vytknout nic podstatného – Vlácilův perfekcionismus a Vávrova rutinní zkušenost s historickými náměty nám jen tak mimochodem předhodí dokonale zpracované prostředí a věnuje se pak výhradně svým obecnějším ambicím. Oba režiséři si velmi zakládají na výtvarné stránce filmu a každý záběr lze pokládat za smysluplný obraz.

Přesto jsou mezi oběma díly také značné rozdíly – formální i obsahové. Především: Otakar Vávra se nesoustředí na jednotlivce. Jeho postavy jsou tak dalece typizované, že si divák může vybrat – buď je odsoudí jako neživotně, ploše zpracované, anebo pochopí, že jde (přes veškerý realismus) o metaforu. Skutečnými hrdiny Vávrova snímku nejsou inkvizitor a nedostudovaný právník Boblig (jakkoli by tato postava sváděla k biografickému zpracování) ani „spravedlivý“ děkan Lautner. V dramatu vystupují daleko spíše Dobro, Tolerance, Milosrdenství a Statečnost – a na druhé straně Zlo, Hrabivost, Krutost, Zbabělost... Vávra až s chladným odstupem sleduje zápas těchto sil, v jejichž intencích jednají konkrétní lidé příběhu. Zajímá ho *mechanismus*, jakým může vstoupit totalitní zlo do lidských životů. Tento mechanismus je také jedinou „dějovou linkou“ filmu, který jinak vlastně žádný děj nemá. Jednotlivci hrají v příběhu vůbec podivnou roli. Na jedné straně jsou v podstatě jen součástkami soukolí, jež se nevyhnutelně otáčí, na straně druhé ale sami ono soukolí pohánějí. Žádný nevyhnutelný, bezejmenný osud tu nemá co dělat, nositeli oněch principů jsou lidé a ti si navzájem škodí.

V *Údolí včel* vidí tvůrci věci docela jinak. Není tu žádný nezvratný mechanismus, který požírá postavy příběhu. Ty se sice zdaleka nerozhodují svobodně, ale osud, který se jim nakonec stejně nevyhne, pramení z daleko subtilnějších rovin, než jsou jejich bližní. Vlácilovi hrdinové se (marně)

pokoušejí uniknout z pout vlastního přesvědčení, z danosti, která je v nich samotných, uvnitř. Vláčil nesleduje společnost vydanou napospas šílenci, jenž nešťastnou náhodou třímá v rukou moc. Nezajímá jej mechanismus, zajímá jej lidská duše. Její bloudění je samo o sobě silným příběhem – proto *Údolí včel* děj má silnou, mistrně vyklenutou stavbu.

Vávrův film na nás rozhodně zapůsobí – mučivá bezmoc obětí Bobligova teroru nechá chladným málokoho. Jenže to je také vše. Divák vzpomíná a vyvolává si znovu příšerné obrazy a pocity, ale přemýšlet nemusí. Mechanismus je vysvětlen, v tomto ohledu je vše jasné. Jediná zbývající otázka zní – je to vůbec možné?

Nemohl bych tu ale vypsát ani polovinu otázek, které se honí hlavou divákovi, jenž zhlédl *Údolí včel* – film, o němž nelze nepřemýšlet. Je jich příliš mnoho. Mnohé jsou nezachytitelné, všechny neodbytné.

Údolí včel a Spalovač mrtvol

Způsobem vzniku má *Spalovač mrtvol* Juraje Herze z roku 1968 k *Údolí včel* ještě blíže, než film Vávrův. Je to také adaptace a autor románu Ladislav Fuks se také podílel i na scénáři. Navíc nepřehlédnutelnou složkou díla je opět Liškova kongeniální hudba. Příběh o zaměstnanci krematoria, kterého zvláštní spojení snobismu, lásky ke kýčovité kráse a strachu před nacistickou ideologií dovede k vyvražďování vlastní rodiny, je také zajímavý tím, že nás nutí neustále měnit hledisko, ze kterého děj sledujeme. Jde o jakousi hororovou tragikomedii, jejímž základním vyjadřovacím prostředkem je krutá nadsázka. Rudolf Hrušínský v hlavní roli udržuje film na neskutečně tenké hraně uvěřitelnosti, aniž mu jeho geniální herectví dovolí z ní být i jedinkrát spadnout. Film se tak stává jakýmsi vzorovým příběhem, krutým morytátem, který tu s blazeovaným úsměvem, tu se zuřivou vážností vypráví o smrti. Scéna, ve které hlavní hrdina i s rodinou navštíví pouťový palác hrůzy, je v tomto smyslu vlastně filmem o filmu.

Domnívám se, že využití této nadsázky je také jediným opravdu podstatným rozdílem mezi Herzovým a Vlácilovým přístupem k látce. Bohužel se Herz s Fuksem natolik zhlédli ve své formální hravosti, že klíčový motiv děje – totiž proměna trochu hloupého a trochu pokryteckého snoba v masového vraha – zůstává nejen nevyužit, ale také téměř nevysvětlen. Jen Hrušínského výkon tento nedostatek poněkud zakrývá. Díky němu víme, co se v hlavě této postavy děje, ale důvody nám tvůrci zatají. Potíž je v tom, že právě tento motiv by měl být ve *Spalovači mrtvol* základní, nosný. Stejně jako v *Kladivu na čarodějnice*, i tady totiž režisér sleduje nikoli své postavy jako jednotlivce, ale určitý mechanismus. Mechanismus, který dokáže výše zmíněnou změnu v člověku přivodit. Je chyba, když film nakonec není o tom, o čem by měl být.

Vlácil v *Údolí včel* žádný mechanismus, jak už bylo řečeno, nesleduje. To, že jeho postavy mají svůj individuální osud, jemuž se podřizují, nebo proti němu bojují, neznamena, že se jedná o nějakou zákonitost. Přesto jsou si oba filmy blízké tématem: má, nebo nemá člověk dostatek svobody, aby mohl zodpovědně učinit morální rozhodnutí? *Spalovač mrtvol* nás přesvědčuje, že si tuto svobodu lze zastříti společenským postavením a drobnými podvůdky, takže při skutečné volbě pak člověk selže a jeho činy se rozběhnou po koleji strašlivého zla. Selžou-li ve stejné situaci hrdinové z *Údolí včel*, je to proto, že ani všechny jejich síly nestačí na velikost překážek, před které byli postaveni.

Tři filmy, natočené v rozmezí dvou let na konci šesté dekády, mají rozhodně společné téma: lidskou svobodu a to, co ji může ohrozit. Podobné je i zpracování: příběh sám je nadčasový, historie je tu prostředkem. Jistě, vznikaly v té době také docela jiné historické filmy, většinou méně psychologizující a více popisné (za všechny jmenujme alespoň *Nebeské jezdce* Jindřicha Poláka z roku 1968). Přesto lze soudit, že morální téma lidské svobody koncem šedesátých let ve společnosti rezonovalo. Pochopitelně. Z tohoto pohledu je nepříjemným zjištěním, že všechny tři filmy rozhodně nekončí optimisticky...

Údolí včel a Království nebeské

Rád přiznám, že následující řádky jsou do kapitoly o historických okolnostech vzniku našeho filmu zařazeny poněkud neorganicky. Přesto srovnání několika českých historických filmů šesté dekády dvacátého století přímo vybízí k širšímu porovnávání. Zároveň se cítím povinen jaksí doložit své snad trochu odvážné tvrzení z úvodu této práce, že totiž „*některé vrstvy, jež jsou u jiných historických filmů stěží dosahovaným cílem (popis dávné reality, chvála či naopak odsouzení některé ideologie atd.), jsou zde pokládány za samozřejmý základ, který tvůrci až marnotratně zestručňují a bezohledně stříhají, aby je nerušil v podání toho, co pokládají za důležité.*“ Oněmi „*jinými historickými filmy*“ jsem myslel především ty, jež bývají označovány za „výpravné“. Nebylo by asi správné ponechat takové tvrzení na úrovni zjednodušující generalizace bez dalšího komentáře.

Americký historický výpravný velkofilm *Království nebeské* z roku 2005 se mi pro takový účel zdá vhodný hned z několika důvodů. Především je tu jistá podobnost tématu – v příběhu z prostředí Jeruzalémského království mezi druhou a třetí křížovou výpravou se to hemží postavami řádových rytířů a křižáků vůbec. Dále se jedná o velice nedávné dílo Riddleyho Scotta, tedy režiséra, jenž podle mnohých vzkřísil žánr historického velkofilmu a je v žánru pokládán za jistou autoritu. Jsou tu ale i další paralely, které stojí za zamyšlení: zatímco *Údolí včel* vznikalo – slovy Vladimíra Křönera – v období soumraku, *Království nebeské* je (anebo je vnímáno jako) aktuální díky pokusu o pohled na „střet civilizací“ křesťanů a muslimů.

Je ovšem třeba říci, že Scottovo dílo nebylo zdaleka hodnoceno jen kladně. Filmová kritika se, pravda, rozplývala nad trikovým zvládnutím závěrečné bitvy o Jeruzalém či digitálním dotvořením věčného města, západní znejistělá společnost vítala jednoduchoučké poselství o vytvoření světa, kde budou lidé všech věr žít v míru, a teenageři na celém světě obdivovali Orlanda Blooma

v hlavní roli. Poučenější část publika stejně jako historikové samotní⁸⁴ měla ovšem celou řadu připomínek k historické věrnosti snímku, ať už jde o kulisy, kostýmy a prostředí (neexistující věže či dokonce celá hora ve filmovém Jeruzalémě, nesmyslné odění postav atd.), o historické události a postavy (účast jeruzalémského krále na událostech odehrávajících se rok po jeho smrti, původ hlavního hrdiny atd.), nebo (a hlavně) o zcela ahistorické myšlení postav.

Již bylo řečeno, že chladného přijetí se dostalo kdysi i Vláčilovu filmu, ale s určitým zjednodušením snad můžeme tvrdit, že vlastně z opačných důvodů. Zatímco *Království nebeské* v podstatě vyšlo vstříc společenské objednávce, ba dokonce tak učinilo i za cenu obětování historické věrnosti, pak *Údolí včel* tuto cenu nebylo ochotno zaplatit a právě proto se s očekáváním širší veřejnosti prostě minulo. Ani toto konstatování ještě ale nejde na kořen věci.

Nejde totiž jen o historickou věrnost. O té zde již bylo (pokud jde o *Údolí včel*) napsáno hodně a v případě *Království nebeského* se touto problematikou dostatečně zabývali jiní. Zdá se však, že samotné *zadání* filmu jakožto formy zpracování historického tématu není vždy stejné. Scottovo dílo nechť zde zastupuje většinový proud, kterému vlastně o jakoukoli vážnější práci s dějinami ani nejde. Co je *skutečným* posláním takového filmu? Pomineme-li zábavní (a pochopitelně obchodní) funkci, je to zřejmě snaha vyjádřit, popřípadě ovlivnit většinové společenské mínění o některé obecné pravdě. Vždyť najdeme mezi filmy tohoto typu (odebereme-li jim všechny detailní motivy) alespoň jeden, který by nesděloval například postulát, že je správné chránit slabé? Že je dobře postavit se hrubé síle? Že lidská svoboda má velkou cenu, kterou má smysl zaplatit? A tak podobně...

Podstatné je, že tyto teze nemají vlastně nic společného s konkrétními dějinami. Jsou – anebo naopak nejsou – obecně platné. Anebo jsou tak alespoň vnímány. Cílem a záměrem Scottova filmu prostě není vytvářet právě *historické* vědomí

⁸⁴ Musím zmínit především recenze českého historika Libora Jana [B-5] a oxfordského znalce dějin křížových výprav Jonathana Riley-Smithe [B-8].

společnosti, což by asi ani nikdo nečekal. Ale tímto záměrem nepochybně není ani donutit diváka k zamyšlení nad dějinami a jeho místem v nich. Dějiny slouží pouze jako velmi vhodné kulisy pro další zobrazení snu o lidech, jací by měli být – a jací nikdy v dějinách nebyli a nejsou. Je nakonec jedno, jestli tuto pohádku oblékneme do historického kostýmu nebo futuristických masek z *Hvězdných válek*...

Námítka, že ani Körner s Vláčilem ve svých historických filmech asi nesledovali záměr poučit společnost o historii, je jistě plně oprávněná. Ale zajímal je člověk, nikoli sen o člověku. Dochází k paradoxu: čím méně okázale se film chlubil realistickou výpravou (srovnejme dokonalé, i když nereálně velké křížácké hrady z *Království nebeského* se skromným, v lecčems pouze naznačeným Vlkovem), tím realističtěji vypovídá o lidech a jejich myšlení, tím více je schopen vykreslit člověka v daném dějinném období. Jako by všechna ta drahá výprava a triky byly samoučelnou, nevyužitelnou hračkou. A další paradox: čím více se tvůrci snaží, aby postihli skutečné dobové myšlení svých postav, tím plastičtěji a vlastně současněji tyto postavy působí.

Nechci své postřehy zbytečně zobecňovat, ale tento rozdíl mezi dvěma typy historických snímků bije do očí.

Chceme filmy o lidech, jací by se nám líbili, i když takoví nejsou, a tu pohádku si vyprávíme stále znova a zasadíme ji do libovolné doby. Mnohdy se pak netrefíme, neboť *сны* lidí se změnily. Proto se nám křížák hlásající toleranci a multikulturalitu snad líbí, ale nevěříme mu. Anebo se občas najde tvůrce, který chce vyprávět o lidech, jací skutečně byli – a my se v jeho historických postavách překvapeně uvidíme. Neboť palčivé otázky a problémy lidí se – narozdíl od jejich snů – zase tolik nemění...

Historické povědomí české společnosti v době vzniku filmu

Použití pojmu *historické povědomí* je jistě poněkud sporné, nicméně mi připadá příhodné: zatímco *historické vědomí* je pojem širší, nezaměřený konkrétně na

danou dobu nebo téma, *historickým povědomím* zde rozumím soubor historických informací, který se dá pokládat za obecně rozšířený a známý v dané části společnosti v dané době. Co tedy mohl vědět většinový český divák v roce 1967 (rok uvedení filmu do kin) o historické skutečnosti, již *Údolí včel* zobrazuje? Jednoznačná odpověď na tuto otázku samozřejmě neexistuje už proto, že nelze definovat *většinového diváka*.⁸⁵ Tato potíž nás nutí využít jiných, nepřímých cest k získání potřebné informace. Jednou z těchto cest by mohl být alespoň letmý pohled do soudobé historické literatury, přičemž by nás měly zajímat knihy spíše obecně dostupné a čtené (např. učebnice), nežli čistě odborné publikace. Vzhledem k tomu, že dílo pojednává spíše o obecnějších tématech středověku (myšlení středověkého člověka, pojem svobody ve středověku apod.), nepůjde nám ani tak o znalost konkrétní faktografie českých středověkých dějin.

Právě v roce 1967 vychází už čtvrté vydání učebnice pro gymnázia a střední odborné školy z dílny Jaroslava Charváta s názvem *Světové dějiny*. Svým členěním a ideovým zaměřením silně dobově podmíněná učebnice je faktograficky pojatá a středověkému člověku je v ní věnováno velice málo v textu roztroušených zmínek. Nejblíže k tématu filmu je pravděpodobně kapitola v rozsahu necelých dvou stran věnovaná středověké církvi – *Význam církve pro feudální řád*. Již samotný prostor, věnovaný problému pro středověk klíčového, tj. křesťanství a církvi (celá učebnice má bez obrazových příloh, časových tabulek a rejstříků 563 stran), vypovídá mnoho podstatného o způsobu, jakým byli s problematikou středověkého myšlení seznamováni studenti středních škol v šedesátých letech. Z onoho mála si pak můžeme vybrat spíše banální, obecná a ničím nedokládáná tvrzení: „*Křesťanská církev přesvědčovala poddané, že panovníci, feudálové a vrchnosti vůbec mají svou moc od boha, a*

⁸⁵ Anebo to lze, ale jen nepřímo: podaří-li se nám zmapovat dopady filmového díla na kolektivní historické vědomí, pak nositelem takového vědomí bude právě většinový divák.

*proto je lid musí poslouchat.*⁸⁶ Je třeba dodat, že i pokud se nejedná výslovně o křesťanství či církev, není v knize o středověkém myšlení mnoho dalších zmínek; kapitoly (ostatně opět stručné) věnované kultuře se zabývají spíše výčtem a popisem hmotných památek. Na dvou stranách je možno číst o křížových výpravách a rytířských řádech, ale zásadně se tu mluví (pomineme-li holá historická fakta) o hospodářských důsledcích, o duchovních motivech ani zmínka. Věděl-li tedy student o naší problematice přece jen něco více, z této učebnice své informace rozhodně nečerpal.

Učebnice obecně myšlení středověkých lidí spíše vypouštěly. Starší generace v šedesátých letech pravděpodobně vyrůstala na učebnicích prvorepublikových – takto zpravidla kvalitních dílech renomovaných autorů, ale opět povytce faktografických. Za všechny můžeme uvést například Pekařovy *Dějiny československé pro nejvyšší třídy škol středních*⁸⁷, učebnici z roku 1921.⁸⁸ Přehledně a vyváženě pojatá učebnice je nesporně vynikajícím, ale bohužel až příliš stručným textem. Kapitola *Přehled dějin vnitřních v 13. a 14. století*⁸⁹ se na svou dobu neobvykle důkladně zabývá středověkou každodenností, společností, právní a správní situací; poskytuje více než dobrý výklad pojmů *kolonizace, rytířská kultura, stát a církev* apod. Přestože jsem nenašel podobně důkladný soudobý rozbor života středověkých lidí, informace, jíž se v této učebnici dostalo studentům, stále zdaleka nedostačuje (a to ještě musíme pominout těžko zodpověditelnou otázku, nakolik byly všechny uvedené pojmy dle učebnice skutečně vyučovány).

Lze se samozřejmě domnívat, že mezi lidmi byly více nebo méně rozšířeny i jiné publikace, než pouze učebnice. Již v roce 1947 vycházejí *Stručné dějiny československé* Zdeňka Kalisty⁹⁰, dílo na určitou dobu stěžejní. Kalista, věren

⁸⁶ Charvát [C-4], s. 104

⁸⁷ Pekař [C-8]

⁸⁸ Vydání učebnice z roku 1921 bylo základní a pravděpodobně určující, i když vydání z roku 1937, přepracované a upravené J. Klikem a J. Pavlem, věnovalo kulturním dějinám podstatně více místa.

⁸⁹ Pekař [C-8], s. 36 a dále

⁹⁰ Kalista [C-5]

svým zásadám, v žádném případě *dějiny duchové* nepomíjí a rád je dává do přímé souvislosti s dějinami umění⁹¹. Našemu tématu je v jeho knize věnována kapitola o *vnitřních poměrech českých v XIII. věku*⁹², kde se trpělivý čtenář může dozvědět o podmínkách života v českém středověkém státě poměrně mnoho. Mohl by nás zajímat třeba výklad k ideálu rytířství: „... *svrchu již dotčený ideál rytíře, který se uplatňuje v XIII. století na půdě našich zemí s pronikavou výrazností. Chce usměrniti hrubou bojovnou sílu dosavadního bojovníka ve směru vyšších ideálů, podrobiti ji duchovému poslání ve službách myšlenky náboženské nebo určitých zásad společenských (úcty k ženě, věrnosti k panovníkovi a pod.)*“⁹³ Určitým problémem zůstává ale ke čtení dosti těžký a téměř nečleněný text – vliv Kalistovy knihy na širokou veřejnost je sporný, pravděpodobně velmi malý.

Nicméně se zdá, že doba vzniku našeho filmu byla dobou určitého zlomu ve vnímání dějin a v tvorbě historického vědomí. Velice zajímavé práce, které se skutečně zabývají myšlením, se vlastně již chystaly – mnohé se objevují na samém počátku sedmdesátých let. Pouhých pět let poté, co diváci mohli zhlédnout *Údolí včel* v kinech, tedy roku 1972, vychází pod názvem *Kultura středověku*⁹⁴ soubor statí několika vynikajících historiků, určený pro nejširší veřejnost. Středověk, který najdeme v této publikaci, jakoby se docela lišil od středověku ve starším pojetí. Můžeme citovat třeba z úvodní statí Dušana Třeštíka „*Věk středu*“ a naše kultura: „*Tradiční učebnice, podávající tzv. fakta, nemohou tvář oné doby vůbec vystihnout. Líčí nám její dějiny jako dějiny vznikajících a rozpadajících se říší, mluví o státnických činech panovníků a vzbuzují v nás dojem, jako by se dobytelské války Karla Velikého lišily od válek Napoleonových jen primitivností Karlových vojáků.*“⁹⁵ Kniha se konečně

⁹¹ Viz např. výklad o duchovních řádech 13. století: „*Chudoba, kterou hlásají, je protějškem odhmotnění, se kterým se setkáváme u soudobého architekta.*“ Kalista [C-5], s. 65

⁹² Kalista [C-5], s. 54 a dále

⁹³ Kalista [C-5], s. 65

⁹⁴ Spunar [A-26]

⁹⁵ Spunar [A-26], s. 20

zabývá nejen hospodářskými, vojenskými, společenskými nebo uměleckými výsledky středověkého myšlení, ale právě jím samotným, jak lze doložit ještě jiným citátem stejného autora: „*Cítíme tu bolestný rozpor mezi jistotou tradice a nejistotou nového, který ovládá středověké myšlení. Proto se také intelektuálové 12. století přesvědčovali, že 'stojí na ramenou gigantů', jen aby si nemuseli přiznat, že stojí na vlastních nohou; proto lidoví kacíři obnovovali starou církev, 'zákon boží', místo aby samostatně formulovali své problémy. Bylo by velice laciné krčit nad nimi rameny, jejich neklid a pochybnosti si zaslouží úcty. Zároveň ovšem cítíme nostalgii po jejich klidu a jistotě, které jsme ztratili.*⁹⁶ Nejde o to, že by se nikdo do té doby takto středověkem nezabýval, ale o určení knihy, která byla v nejlepší slova smyslu popularizační.

Zlom se odehrál ještě v jiné rovině. Mnohé práce přišly k problematice středověkého myšlení jakousi *kalistovskou* oklikou – přes dějiny umění i uměnovědu samotnou. Ve druhé polovině šedesátých let začaly alespoň v odborné veřejnosti stále více rezonovat přístupy *sémantické*,⁹⁷ takže už v roce 1971 mohla vyjít kniha Josefa Zvěřiny *Výtvarné dílo jako znak*⁹⁸, určená sice poučené, ale rozhodně nejen odborné veřejnosti. Najdeme tu nejen výklad pojmu *sémantika* a výklad dalších podstatných *sémantických* pojmů, ale také ukázkové rozbory nejružnějších uměleckých či architektonických památek. Tak například v kapitole věnované katedrále v Remeši se můžeme dočíst: „*Více než z gotické literatury poznáváme z umění katedrálního obraz člověka. Gotického člověka: jeho tvůrčí sílu, jeho vzrušené srdce, jeho mysl hledající jednotu a řád. Logika rozumu a vroucnost srdce stavěly katedrály. K oslavě Boha, ale i vykoupeného člověka...*⁹⁹ A tak dále. Obrat ve vnímání historie středověku je zřejmý.

⁹⁶ Spunar [A-26], s. 34

⁹⁷ Je nutno zmínit především známou knihu Ladislava Tondla *Problémy sémantiky* (1966), na kterou navazoval Zvěřina a další.

⁹⁸ Zvěřina [C-11]

⁹⁹ Zvěřina [C-11], s. 59

Zdá se, že *Údolí včel* zkrátka předběhlo svou dobu. Ne o moc, ale přece jen natolik, aby jeho přijetí bylo spíše chladné. Jako by umělci, kteří film vytvořili, předjímalí už jiné pojetí, jiné vnímání středověkého člověka, když díky vlastní intuici dokázali přesvědčivě a dodnes naléhavě zobrazit jeho vnitřní boje a nejistoty. Třeštík mluví o neklidu a pochybnostech, Zvěřina o hledání jednoty a řádu. Obojí je nepochybně přímo tématem Vláčilova filmu. Toto vnímání středověku ovšem začalo do historického vědomí veřejnosti pronikat až později. Anebo je vše ještě jinak: takovému vnímání historie se vlastně veřejnost stále spíše jen učí. Možná (jakkoli to zní krutě), že film *Údolí včel* nebyl, není a nikdy nebude určen pro širokou veřejnost...

Historický film a tvorba historického vědomí

Historický film jako položka funkčního pole historické kultury

Říci, že historický film¹⁰⁰ spoluutváří historické vědomí společnosti, je jistě poněkud banální. Ukážeme si ovšem, že věc je mnohem složitější: nejen, že utváří, ale současně je utvářen. Navíc by bylo dobré vysledovat konkrétní cesty, jakými se to děje. Budeme se zde věnovat několika z nich a jedné (výuce dějepisu na školách) podrobněji. Obecné vyjádření v nadpisu je tedy zcela namístě.

Vnímáme-li historickou kulturu jako „*celek obsahující všechny oblasti historického myšlení*“¹⁰¹, pak v ní historický film hraje již od svého vzniku podstatnou roli. Je zřejmé, že historické vědomí není zdaleka utvářeno pouze vědeckými poznatky, tedy čistou *historickou racionalitou*¹⁰². Zdeněk Beneš pracuje s pojmem *funkčního pole historické kultury*. Jedná se o volně vymezený pojmový prostor, který se dělí jednak na *historickou racionalitu* a *historickou mytologii*, v jiné rovině pak na mnoho dalších položek (umělecká reflexe, politická praxe, drama, žurnalistika atd.). V samotném centru – jako společensky nejrespektovanější autoritu – najdeme historickou vědu. Pro funkční pole historické kultury platí podle Beneše tyto vztahy:¹⁰³

- a) Čím nižší míra historické racionality, tím vyšší míra *historické mytologie* a opačně.

¹⁰⁰ Pro potřeby své práce pomímám (až na úplné výjimky) historický dokument a pojmem „historický film“ myslím vždy snímek hraný.

¹⁰¹ Beneš [A-3], s. 154

¹⁰² Beneš [A-3], s. 156

¹⁰³ Otázkou se podrobně zabývá také sborník *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht* (1999), a to zvláště v úvodní kapitole editorů H.-J. Pandela a G. Schneidera. Pandel [A-21]

b) Se snižující se mírou historické racionality zároveň roste potenciální auditorium, schopné „informace přijmout, adekvátně interpretovat a posléze také využívat.“¹⁰⁴

Beneš ovšem připomíná, že ani oblasti s nižší mírou historické racionality není možné brát na lehkou váhu. Jednak totiž připravují historii jako vědě půdu pro recepci jejích dalších poznatků¹⁰⁵, jednak sama historie nemá předem daná a neměnná pravidla výzkumu, naopak ta právě často závisí na zkoumaném předmětu. Shrňme tedy citátem: „*Pole historické kultury tak můžeme rozdělit do dvou základních sfér: na sféru vědeckou a mimovědeckou. Dělicí hranicí bude uplatnění vědecké, popřípadě jiné racionality jako poznávacího vodítka. Mimovědeckou sféru přitom nesmíme zaměňovat za dominaci nevědeckých přístupů k historické skutečnosti. Nevědeckými metodami a postupy musíme nazývat jenom ty prostředky, které vědeckých nástrojů používají jako manipulačních prostředků, sledují však přitom jiné než vědeckopoznávací cíle.*“¹⁰⁶

Historický film budeme nutně považovat za reprezentanta oné *mimovědecké sféry*. Jeho místo ve funkčním poli je podle Beneše někde o něco dále od pomyslného středu, reprezentovaného historickou vědou, nežli literatura faktu nebo dokument, ale naopak zase blíže než například žurnalistika. Historický film má nesporně vysokou míru potenciálního vlivu – jeho auditorium bude rozhodně mnohokrát větší než u samotné historické vědy. Má – jako médium – ale i své specifické charakteristiky, které nutně ovlivňují historickou informaci jím předanou. Tyto charakteristiky jsou dány jednak technickou povahou média samotného, jednak povahou filmového průmyslu, tedy vnějšího prostředí, ve kterém film vzniká.

¹⁰⁴ Beneš [A-3], s. 157

¹⁰⁵ Je zvláštní, že Beneš nijak neřeší pozici školní výuky dějepisu ve svém funkčním poli historické kultury...

¹⁰⁶ Beneš [A-3], s. 159

a) Zaprvé je to samotná podstata filmu – tedy jeho *vizualita*. Podrobný rozbor této otázky přenecháme pravděpodobně psychologům, ale aspoň letmo ji zde zmínit musíme. Slouží-li film jako zdroj informací, pak je třeba vědět, že se jedná o zdroj značně odlišný od lineární (verbální) informace. Odborník v oblasti vzdělávání Caleb Gattegno se tímto problémem zabýval ve své knize *Towards A Visual Culture - Educating Through Television*¹⁰⁷ a upozornil na jednu z hlavních vlastností vizuálního vyjádření: totiž *rychlost a komplexnost*, s níž se může komunikace odehrávat. „*Vyžaduje to tak malou energii, aby to fungovalo,*“ píše Gattegno, „*a to rychlostí světla, která umožňuje našim myslím přijímat a udržet nekonečné množství částí informace ve zlomku sekundy. Skrze zrak, nekonečna jsou podána naráz, bohatství je jeho charakteristikou.*“¹⁰⁸ Čas, který spotřebujeme k vnímání obrazu, je zanedbatelně krátký, takže autor může směle tvrdit, že „*vidění je v prostoru a slyšení v čase. Když nasloucháme řeči, musíme počkat na konec každé věty, abychom porozuměli jejímu významu, zatímco pohled na krajinu nabízí okamžitou a simultánní informaci z nekonečného množství zdrojů.*“¹⁰⁹ Výroky týkající se slyšené řeči autor posléze s ještě větším důrazem vztahuje na čtení textu a dochází k velmi důležitému závěru, že totiž vnímání zrakově je záležitostí v podstatě *syntetickou*, oproti zásadně *analytické* povaze vnímání řeči v jakékoli (slyšené i psané) formě. Na tom mnoho nemění ani pomocné funkce, kterými člověk podvědomě doplňuje analýzu ke zraku (zaostřením, vědomým vnímáním),

¹⁰⁷ Gattegno [A-9]. Je pravda, že vzhledem k době svého vzniku jde o dílo značně poznamenané nadšením z možností, zprostředkovaných novým médiem. To ovšem nečiní jeho postřehy o nic méně pravdivými, naopak spíše zajímavými.

¹⁰⁸ *It requires so little energy to function, as it does, at the speed of light, that it permits our minds to receive and hold an infinite number of items of information in a fraction of a second. With sight, infinities are given at once; wealth is its description.* Gattegno [A-9], str. 19. Překlad (zde i ve všech dalších citacích z knihy): O. Balík

¹⁰⁹ *...vision is in space and sound is in time. When we listen to speech, we need to wait until the end of each sentence to understand what is meant, while the act of looking at a landscape provides immediate and simultaneous information from an infinite number of sources.* Gattegno [A-9], str. 34

či syntézu k vnímání řeči (pamětí, myšlením v celcích a konceptech). Jeví se jako podstatné, že vizuální vyjádření mění (ruší, ohýbá,...) faktor času. K tomu se ještě vrátíme.

- b) „*Film vyhledává akci, a nejen akci, ale konflikt*“¹¹⁰, upozorňuje na další vlastnost filmu americký politolog a mediální odborník *Richard Dayer MacCann*. A pokračuje: „*Film miluje válku – a mír jej mate. To je část jeho problému, je to aspekt jeho umění, který má společenské implikace. (...) Tvůrce filmu, který se snaží vyjadřovat klidné ctnosti, jakými jsou naděje, mír a moudrá rozuzlení, pracuje proti tendencím vlastního média. Může někdy uspět (...), ale překonává obrovské překážky.*“¹¹¹ Netřeba podotýkat, jak vážné důsledky má tato vlastnost právě pro *historický* film...
- c) Přírozenost filmu je *fyzická*. MacCann upozorňuje, že kamera musí snímat materiální osoby, předměty, události. Nezfilmujete myšlenku. Jistě – lze to udělat nepřímou, ale použité prostředky budou ryze umělecké, nikoli popisné. MacCann uvádí příklad: „*Neexistuje nic jako náboženství ve filmu, může existovat pouze film o lidském chování, jak odpovídá náboženskému cítění nebo porozumění.*“¹¹²
- d) Další zvláštní charakteristikou filmu je jeho zacházení s *časem*. Film velmi rychle zjistil, že má všechny technické prostředky k tomu, aby zlomil pouta klasické časoprostorové jednoty dramatu. Možnosti střihu, odlišného obrazového vyjádření jiné časové roviny a další pomůcky uschopňují filmového tvůrce vlastně k úplnému zrušení logiky příběhu. Faktor času, který je vizuálním podáním odbouráván, je ve skutečnosti

¹¹⁰ *Film seeks action, and not only action but conflict.* MacCann [A-18], s. 17 Překlad (zde i ve všech dalších citacích z knihy): O. Balík

¹¹¹ *Film loves war – and is puzzled by peace. This is part of its problem, an aspect of its art that has social implications. (...) The film maker who seeks to convey the quiet virtues of hope, peace, and wise solutions is working against the tendencies of his medium. He may sometimes succeed (...), but his obstacles are severe.* MacCann [A-18], s. 17

¹¹² *There is no such thing as religion on film; there can only be a film about human behavior as it responds to religious feeling or understanding.* MacCann [A-18], s. 18

přímo podmínkou linearity, logiky příčin a následků, koherence výroků. MacCann tedy nepřehání, když tvrdí, že „*zásadní tendencí* (filmu – pozn. O. Balík) *je vzpírat se pořádku, logice.*“¹¹³ U historického filmu je tato možnost zásadní – je třeba se ptát, co se stane s látkou, jejímž je čas a chronologie vlastně námětem, to jest látkou historickou, pokud právě chronologii zrušíme. Pro film z toho plyne možnost nacházet neočekávané souvislosti mezi historickými skutečnostmi a stavět je přímo před diváka. Příkladem takového uchopení látky může být například filmová podoba slavného muzikálu *A. L. Webera Jesus Christ Superstar*, natočená v roce 1973 režisérem *Normanem Jewisonem*. Dílo bez okolků míchá historický (či lépe biblický) pašijový námět se současnými rekvizitami, bez skrupulí aktualizuje v textech písní i v obrazech a v klíčovém okamžiku Ježíšova rozhodování v Getsemanské zahradě nám pomocí rychlých střihů předvede evropská malířská díla s námětem ukřižování.¹¹⁴ Jeden příklad doslova za všechny, neboť ve skutečnosti jsou uvedené postupy v historických filmech tak běžné, že bychom spíše překvapeně reagovali na takový, jenž by jich nevyužil. Tato výrazná přednost filmu může být ovšem vnímána také jako nevýhoda: umožňuje přímou manipulaci s divákem a ve skutečnosti dějiny pochopitelně zkresluje, neboť i pouhé časové prostřihy nutně vedou k jejich „zakčnění“ a podobně.

- e) Podstatnou vlastností filmu je i jeho nevyhnutelná *závislost*, což není ani tak jeho charakteristikou jako média, ale spíše jako součásti celého filmového průmyslu. Filmy patří k nejdražším uměleckým dílům, téměř nikdy nejsou hrazeny z jednoho zdroje a téměř nikdy se jejich vznik neobejde bez účasti státních institucí nebo velmi vlivných soukromých

¹¹³ *Its underlying tendency is to strain against order, against logic.* MacCann [A-18], s. 19

¹¹⁴ Podobných efektů lze samozřejmě – nejspíš s většími obtížemi – dosáhnout i v literatuře, jak ukázal například současný český spisovatel *Patrik Ouředník* ve svém dílku *Europeana* (Praha, Paseka 2001), svébytně vykreslující pomocí jakýchsi volně uspořádaných asociací téma Evropy ve dvacátém věku...

organizací. Pro historický film z toho plynou nevyhnutelné tlaky, které pochopitelně ovlivní uměleckou výpověď. Objednávka přitom může být velice konkrétní (i pro vznik našeho *Údolí včel* byla údajně jedním z motivů snaha využít ještě jednou rekvizity a kulisy z *Markety Lazarové*, která překročila několikanásobně původní rozpočet), anebo spíše všeobecně společenská (narazili jsme na to v komentáři k současnému historickému filmu *Království nebeské*). U filmu historického se nutně jedná o objednávku přímo *podmíněnou* historickým vědomím společnosti. Film se tedy buďto nezáměrně, nebo úmyslně, ale v každém případě snadno stává nástrojem ideologie.

Historický film tedy rozhodně je – s přihlédnutím k výše zmíněným omezením – položkou funkčního pole historické kultury a jako takový spoluutváří historické vědomí a zároveň je jím spoluutvářen. Pojďme se nyní zvláště zaměřit na jeho užití v rámci výuky školního dějepisu.

Krise výuky dějepisu, nástin koncepce

Historický film bývá považován za (a často i obhajován jako) zdroj poučení. To tvrzení je často dokonce generačně zpřesněno ve smyslu „když děti nečtou a nic nevědí, ať to alespoň vidí“. Se sice pomalu, ale přece jen znatelně se rozšiřujícími technickými možnostmi škol přibývá pokusů využít historického filmu jako učební pomůcky. Osobně jsem k většině z nich spíše skeptický – ne proto, že by film neměl své didaktické přednosti, ale spíše proto, že kvůli nedostatečně promyšlenému přístupu a dalším faktorům zůstávají v lepším případě nevyužity, v horším znehodnoceny naopak nevýhodami filmu jako studijního média. V následující kapitole chci ukázat na příkladu *Údolí včel*, které možnosti historického filmu považuji za didaktický přínos a za jakých okolností tomu tak může být. Nezpochybnitelné umělecké kvality, vysoká míra historické přesnosti a v neposlední řadě i podrobná znalost snímku činí *Údolí*

všel ideálním objektem pro takový pokus. Než se ale zahloubáme do problematiky využití historického filmu (natož jediného konkrétního snímku), je nezbytné přičinit několik poznámek k didaktice dějepisu obecně. Půjde o odbočku jen zdánlivou - chceme-li totiž posoudit možnosti historického filmu ve výuce, nezbyváá než si ujasnit, o jakou výuku se nám jedná. Což není snadné v situaci, kdy takové vyjasnění pozic a cílů citelně chybí české didaktice dějepisu už dlouhá léta.

Ačkoli i jen pokusný odhad, kolika procenty se školní výuka dějepisu¹¹⁵ podílí na tvorbě historického vědomí společnosti, by se určitě stal předmětem bouřlivé diskuse, a ačkoli by se takový odhad nejspíše ani nemohl opřít o věrohodná data, můžeme snad říci, že jistou, pravděpodobně významnou úlohu školní dějepis v tomto procesu sehrává.¹¹⁶ Běžný člověk (tedy laik v oboru historie) se sice denně setkává s různým podáním dějepisné látky, ať už se jedná o beletrii, žurnalistiku, politiku atd., nicméně většina těchto odkazů, připomínek a využití (popřípadě zneužití) historie počítá s jistým předpochopením u široké veřejnosti (v posledním případě naopak s nedostatkem či deformací tohoto předpochopení). Jistou zásobu informací získal tedy prakticky každý dospělý jedinec na prvních dvou, respektive třech stupních škol. Vzniká jakási obecná „hladina“ historických znalostí, jakkoli hloubka dějepisného poznání, jež se pod touto hladinou skrývá, se může u jednotlivců či skupin zásadně lišit.

Beneš¹¹⁷ uvádí, že většina konceptů didaktiky dějepisu se shodne na zásadní odlišnosti mezi historickou vědou jako takovou a didaktikou (ve smyslu výukou) dějepisu, a to hned v několika ohledech. To je jistě pravdivé, měli bychom si ale povšimnout, že většina takových konceptů vychází zároveň z jistého, dnes již překonaného předpokladu. Tato premisa tvrdí, že poznatky získané historickou

¹¹⁵ Školní výukou dějepisu míním v této práci výuku na základních a středních školách, či jinak řečeno, na prvních třech stupních naší vzdělávací soustavy. Toto omezení jsem si stanovil jednak proto, že povaha samého vzdělávacího procesu se na vyšších stupních škol zásadně liší (anebo by měla), jednak také proto, že pro toto období se mohou opřít o vlastní zkušenosti s výukou.

¹¹⁶ K tomu viz Beneš [A-3], graf na s. 132

¹¹⁷ Beneš [A-3], s. 125 a dále.

vědou je sice nutné v rámci didaktiky (a s pomocí dalších vědních disciplín) zapojit do nového systému, vhodného k výuce, pak je ale třeba je žákům či studentům zkrátka přiměřenou metodou předložit, aby se jim „naučili“. Cílem je tedy vlastně pouhé „přelití“ vědomostí z historické vědy do hlav publika, přičemž didaktika dějepisu plní funkci trychtýře. Na tom pak už nic nemění ani snaha naroubovat na výuku (např. prostřednictvím učebnic) ještě postupy s metodologickou funkcí.

Nuže, tento přístup už velmi dlouho neobstojí v praxi a v poslední době naštěstí již ani v teorii. Už z definice historie jako nauky o známém minulém vyplývá, že předmět jejího bádání se neustále rozrůstá, a to nikoli lineárně. Zaprvé totiž samozřejmě s časem přibývá onoho „minulého“, ale nejen to. Každé nové „minulé“ je nám také více a více „známé“, takže objem informací, jež se stávají předmětem výzkumu a měly by se tedy posléze stát také předmětem výuky, závratně rychle roste. Vyučovací praxe to samozřejmě poznala dříve – požadavky osnov se jednoduše nevešly a nevejdou do časových dotací hodin. Fakt, že se podobné potíže projevují i v dalších předmětech, celou krizi ještě umocnil. Ukazuje se, že je stále obtížnější určit ono základní vědomostní minimum, kterého se má žákům či studentům dostat. Pokud jde o adepty historické vědy, přidává se k výše popsaným problémům ještě jejich naprostá nezkušenost se získáváním informací, metodologická nepřipravenost, která vede k představě, že na vysoké škole budou jen dále rozšiřovat své dějepisné znalosti četbou či účastí na přednáškách.

Problém je dnes již vcelku dobře známý, nicméně systém má obrovskou setrvačnost, takže snaha učit na školách spíše dovednostem (tedy metodě) nežli vědomostem (tedy informacím) vede téměř všude paradoxně k ještě většímu přetížení žáků, studentů i jejich učitelů. Vzhledem k tomu, že se málokdo odváží zestručnit staré zavedené osnovy (a současná reforma na tom, zdá se, zatím mnoho nemění), vlastně se jen opětovně zvyšuje objem „látky“. Mimochodem,

někteří historikové¹¹⁸ tvrdí, že velmi podobnou krizí prochází i česká historická věda, když na starý pozitivismus pouze naroubovala postupy tzv. nové historie (např. škola Annales), namísto aby jej nechala těmito postupy proměnit.

Potíž je v tom, že jiná cesta nežli hluboká změna náhledu neexistuje – vyučovací hodiny i hlavy studentů mají konečný objem. Označit situaci za krizi výuky dějepisu je tedy naprosto případné. Současná didaktika dějepisu má tak před sebou nelehký, ale zásadní úkol: teoreticky propracovat takový systém, jenž by s použitím nutného minimálního množství historických informací nechával žáky a studenty zároveň nahlížet do „kuchyně“ historiků, jenž by představoval historii jako soubor nebo lépe koncert poučených a podložených názorů a v němž by práce s pramenem a jeho kritika byla samozřejmou a stěžejní součástí výuky, nikoli jen nadstavbovou aktivitou, „když zbude čas“. Od předkládání fakt je třeba vést studenty k tomu, aby byli schopni být „sami sobě historiky“ bez ohledu na jejich pozdější zaměření. Na několika následujících stranách se pokusím (s plným vědomím nutné nehotovosti) o letmý návrh takového systému.

Vycházejí ze známého předpokladu, že je nutno žáky učit nejen samotným vědomostem, ale také schopnostem s nimi zacházet (získávat, třídit, hodnotit, zařazovat do kontextu), hledal jsem autoritu, na níž by bylo možno nový projekt didaktiky dějepisu vystavět, spíše mezi historiky samotnými než mezi didaktiky. Jedná se totiž o činnosti historikům a dalším vědcům blízké, a navíc se právě historikové musejí bezpodmínečně zabývat i otázkou komunikování svých poznatků s laiky, mají-li mít ony poznatky smysl.

Je zajímavé, jak výstižně dokázal zformulovat nutné předpoklady studia dějin již slavný švýcarský historik Jacob Burckhardt (1818 – 1897). V jedné z úvodních

¹¹⁸ Viz např. názory M. Wihody v článku k „Hledání nového středověku“, jenž vyšel v Lidových novinách 17. 11. 2005.

kapitol svých *Úvah o světových dějinách*¹¹⁹ (jedná se o Burckhardtovo poslední dílo) nacházíme několik velmi zajímavých poznámek jak k účelu, tak ke vhodným prostředkům poznávání minulosti. Poznámek překvapivých již proto, že nezapadají do éry pozitivistického nadšení, v jaké byly psány. „*Jen studiem minulosti získáváme měřítko pro rychlost a intenzitu pohybu, který sami prožíváme,*“¹²⁰ dozvídáme se k účelu studia. Autor dále upozorňuje na bezbřehé, nekonečné množství poznatků, které nám historie nabízí: „*Na počátku historického studia se nám naskytne přímo bezútešná podívaná!*“¹²¹ Situace silně připomínající stav výuky dějepisu na našich školách. Už podle Burckhardta ale vůbec nejde o napěchování celé této bezútešné hromady do jakýchkoli osnov: „*Nehodláme vzdělávat historiky, tím méně historiky univerzální. Naším měřítkem zde bude schopnost, kterou by do určité míry měl v sobě vypěstovat každý vzdělanec. Pojednáváme totiž (...) nikoli o studiu historie, nýbrž o studiu historična, dějinnosti.*“¹²² Burckhardt zde tvrdí, že historická fakta jsou (alespoň pro nehistorika) především zprávami „*o určité epoše proměnlivého lidského ducha*“¹²³. Za nezbytnou a základní průpravu považuje především studium jazyků klasických i moderních, z jeho dalších doporučení lze pro náš účel s výhodou využít zásadu „*vystříhat se všeho, co má jen krátit čas*“¹²⁴ (zásada tak často v praxi škol porušovaná právě v souvislosti s využitím filmu ve výuce). Burckhardt upozorňuje, že „*každá skutečná historická tradice je na první pohled trochu nudná, protože je nám cizí. Hlásá názory i zájmy své doby pro svou dobu a nevychází nám nikterak vstříc (...)*“¹²⁵ Přisvojení minulosti je „*vždy obtížnou prací*“¹²⁶.

¹¹⁹ Burckhardt, [A-5]

¹²⁰ Burckhardt, [A-5], s. 17

¹²¹ Burckhardt, [A-5], s. 18

¹²² tamtéž

¹²³ tamtéž

¹²⁴ Burckhardt, [A-5], s. 19

¹²⁵ Burckhardt, [A-5], s. 19

¹²⁶ Burckhardt, [A-5], s. 20

V tomto *přisvojení* nám pomáhají prameny, přistupujeme-li k nim správně. Tím ale autor kupodivu nemyslí (jak bychom snad v jeho době očekávali) vyčerpávající kritiku. Naopak – před přílišným analytickým zaměřením na detail Burckhardt přímo varuje. „...*všechno je pramenem*,“¹²⁷ říká a pokračuje o něco dále: „*Pro toho, kdo se chce opravdu učit, (...) může totiž jeden šťastně vybraný pramen zčásti nahradit nekonečnou mnohost, tím, že prostou funkcí svého ducha nalézá a pociťuje obecné v jednotlivém. Neškodí, zaměňuje-li začátečník někdy obecné za zvláštní, samozřejmé za charakteristické, individuální za obecné; všechno se při dalším studiu uvede na správnou míru...*“¹²⁸ Slova o *prosté funkci ducha* považuji za důležitá, vykládám si je jako schopnost, jíž je možné se naučit, vycvičit ji a užívat jako jakousi laickou metodu přístupu k pramenům, jimiž je vše, jak jsme již slyšeli.

Opusťme nyní Burckhardtovy *Úvahy* a věnujme pozornost myšlenkám o více než půlstoletí mladším. Jakkoli je Švýcarovo uvažování inspirativní, na skutečně nosný základ pro didaktickou koncepci jsem narazil teprve u německého historika, filosofa a filologa Hanse-Georga Gadamera (1900 – 2002). Jeho pojem *mysl pro historii* je přesnou a jasnou formulací cíle, jakého by mělo být u žáků a studentů dosaženo. Oč jde?

V cyklu přednášek, proslovených v roce 1958 v Lovani pod názvem *Problém dějinného vědomí*¹²⁹, mluví Gadamer o způsobu uvažování, kterému dává název *dějinné vědomí*. Jde podle něj o „*privilegium moderního člověka, který si plně uvědomuje dějinnost všeho přítomného i relativnost všech názorů*.“¹³⁰ Konkrétně uplatněno to pak znamená právě již zmíněný *mysl pro historii*: je to „*ochota a schopnost historika rozumět minulosti (...), vycházející z jejího vlastního kontextu a zdrojů. Mít mysl pro historii znamená důsledně přemáhat tu přirozenou naivnost, jež by nás vedla k posuzování minulého podle takzvané*

¹²⁷ tamtéž

¹²⁸ Burckhardt, [A-5], s. 20 - 21

¹²⁹ Gadamer, [A-8]

¹³⁰ Gadamer, [A-8], s. 7

*samozřejmých měřítek našeho současného života, v perspektivě našich institucí, našich hodnot a nabytých pravd.*¹³¹ Z toho dále vyplývá rozšíření pojmu *interpretace* daleko za jeho původní význam čtení konkrétního pramene a nemožnost uplatnit předem stanovený metodický postup bez ohledu na zkoumaný pramen. *Smysl pro historii* je možné někomu vštípit pouze za předpokladu plného pochopení Gadamerovy zásady, že „*objektivismus je iluze*“¹³². Přesvědčit naše žáky, že ani nestojí „mimo“ dějiny, ani nežijí „po“ dějinách, je jedním ze základních a také nejtěžších úkolů učitele dějepisu. Konkrétní závěry z tohoto tvrzení vyvodím později.

Gadamerův přínos k hermeneutice (hermeneutický kruh, jímž navázal na Heideggera), je dostatečně znám¹³³ a asi není třeba zdůrazňovat, že jeho postup je nejen nezbytně nutné uplatňovat při čtení pramenů se studenty, ale zároveň se jedná o záležitost úzce související se schopností učit se a se současným konceptem funkční gramotnosti. Domnívám se zkrátka, že Gadamerův pojem *smyslu pro historii* je vynikajícím teoretickým východiskem pro tvorbu (staro)nové koncepce didaktiky dějepisu – vytyčuje totiž cíl i cestu.

Jaký didaktický koncept lze tedy z uvedených zdrojů vyvodit? Dle mého mínění z nich pro výuku školního dějepisu vyplývají dva konkrétní cíle, jejichž součinem je Gadamerův *smysl pro historii*:

- 1) seznámit žáky (studenty) s určitou osnovou vzájemně provázaných a chronologicky seřazených historických faktů. Dějepis tak získává podobu příběhu.
- 2) naučit žáky (studenty) práci s konkrétními prameny, zobecnění informací z nich plynoucí a hledání souvislostí.

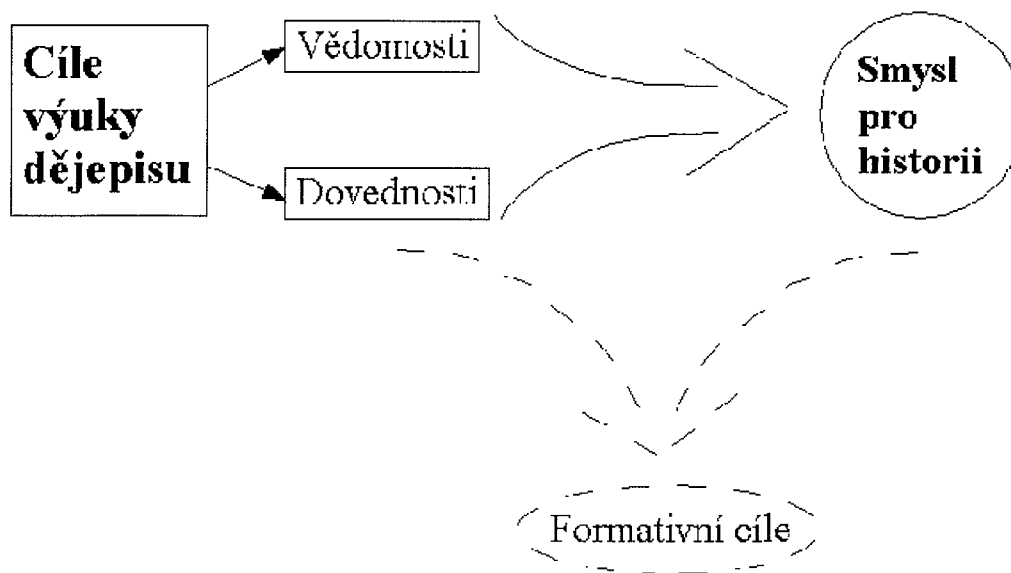
¹³¹ Gadamer, [A-8], s. 8

¹³² Gadamer, [A-8], s. 40

¹³³ Více ke Gadamerově hermeneutice lze najít v citovaném souboru přednášek *Problém dějinného vědomí* (Gadamer, [A-8]) nebo v jeho stěžejním díle *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960)

Jakési formativní cíle výuky dějepisu (např. tvorba morálních postojů) sice nezbytně k výuce dějepisu (a dalších předmětů) patří, ale jsou obecnější, na předchozích dvou cílech teprve postavené a jejich problematika podle mého názoru přesahuje zadání didaktiky dějepisu.

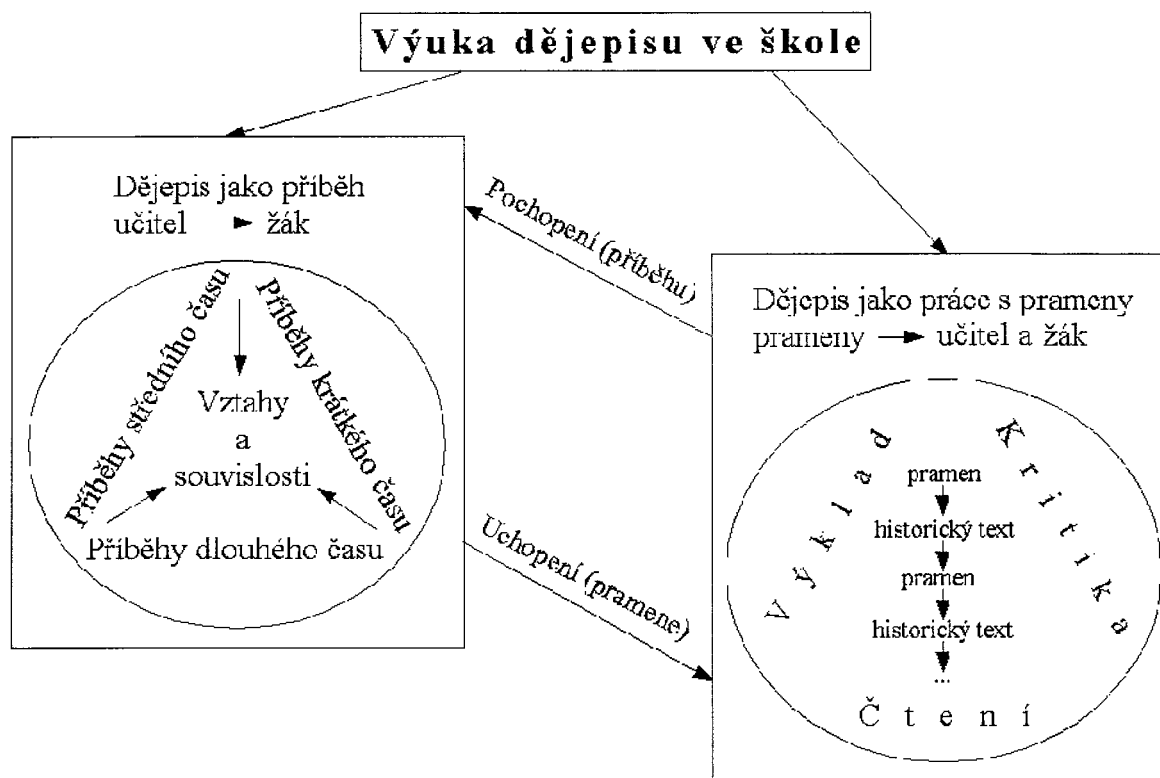
Vztah zmíněných cílů lze ozřejmit nákresem:



Teprve formulace cílů nám umožní položit si 2 podstatné otázky:

- 1) Jaká je hierarchie těchto cílů,
- 2) a především: jakými postupy je možno těchto cílů dosáhnout?

Odpovědi můžeme vyjádřit opět nákresem, na nějž se budu v dalším textu odkazovat:



Předem je třeba říci, co (až na velmi neobvyklé výjimky) *nespadá* do školní výuky dějepisu. Jedná se pochopitelně o výzkum, tedy o získávání, interpretaci a zpracovávání nových, doposud neznámých skutečností. K něčemu takovému chybí žákům (a často i učitelům) potřebná erudice, prostředky, ale zvláště a především čas. Určitou výjimku zde tvoří sběr určitého typu pramenů (žák deváté třídy vyhledával v rámci své ročníkové práce pamětníky druhé světové války a zajímaly ho odpovědi na otázku, jaké konkrétní riziko hrozilo obyvatelům protektorátu za určité činy, např. poslouchání cizích rozhlasových stanic). Ale ani v takovém případě nemůže žák/student vyvodit ze získaných pramenů pro historickou vědu spolehlivé údaje. To však neznamená, že by se neměl podobnou činností zabývat – je tu jednak významný motivační moment (většinu žáků velice zaujme a překvapí zjištění, kde se vlastně ten dějepis bere), jednak si připomeňme Burckhardtova slova o *šťastně vybraném prameni, který může nahradit nekonečnou mnohost za pomoci funkce ducha*. Nicméně z výše

uvedených důvodů je ve škole vztah mezi prací s prameny a dějepisem jako příběhem na úrovni *pochopení* příběhu, nikoli (obvykle) *tvorby* příběhu nového. Obě velká okna na nákresu naznačují dva okruhy metod, jakými lze dosáhnout dvou vytyčených cílů výuky. Jejich vzájemná poloha pak ukazuje jejich hierarchii, neboť ve školním dějepise bude asi vždy poněkud převažovat historie jako příběh a tedy jako vědomosti. Důvod je zřejmý – pro formování osobnosti jednotlivce (a jeho postojů ke společnosti) je určitá suma poznatků nezbytná. Jedním dechem ale musíme dodat, že druhé okno (práce s prameny, dovednosti), jakkoli leží v našem nákresu níže, je stejně nutné a jeho pominutí má pro správné pochopení dějin (onen *smysl pro historii*) katastrofální následky z důvodů, o kterých již byla řeč.

Všimněme si, že vztah obou oken tvoří jakýsi kruh – jde o (silně zjednodušenou) narážku na Gadamerův hermeneutický kruh. Jestliže totiž podáme (prvotně) žákům část dějin jako příběh, pak to činíme především proto, abychom jim umožnili *uchopit* prameny, ať už ty, které jim sami předložíme, nebo ty, na které narážejí denně. Uchopení pramenů pak umožňuje, další, nové, hlubší pochopení příběhu. Celý proces se může (má) neustále opakovat – smyslem výuky je tak *nastartovat* tento proces v hlavách žáků. Schopnost tento proces neustále samostatně opakovat je právě oním kýženým smyslem pro historii.

V okně *Dějepis jako příběh* jsem se pokusil znázornit jak směr a smysl činnosti, tak její předmět. Vztah „učitel → žák“ je podle mého mínění v tomto okně jednoznačně daný. Přes veškeré metodické experimenty zůstává dějepis ve škole prostě příběhem.¹³⁴ Jedná se jistě trochu o návrat ke kořenům, ale příznějme si konečně, že rozdíl ve vědomostní výbavě učitele a žáků/studentů je ve většině případů obrovský. Pokusy o odlišné přístupy¹³⁵ proto končí u žáků buďto

¹³⁴ Němci pracují s podobným pojmem *Erzählung*; ve Spojených státech amerických se pojetí dějepisu jako příběhu těší velké oblibě a tento pojem (*History as Story*) se užívá v oficiálním kurikulu – viz web amerického institutu pro vzdělávání (U.S. Department of Education), zde konkrétně např. <http://www.ed.gov/pubs/parents/History/index.html>.

¹³⁵ Typickým příkladem je koncepce Tomáše Houšky, vymyšlená a vyzkoušená na pražském soukromém osmiletém gymnáziu. Předmět s názvem Dějepis, integrující osobitě pojatý dějepis se zeměpisem, je

zcela mylnými a zmatenými představami o historických skutečnostech, nebo demotivujícím zklamáním: ať dělám, co dělám, učitel nakonec stejně všechno převypráví sám. Navíc se tyto přístupy dopouštějí dvou chyb: jednak (ač by to jejich autoři nejspíš nikdy nepřiznali) popírají prostou *radost z vědění* jako motivační moment, když popírají užitečnost jakékoli faktografie v dějepise. Nadšenci mezi žáky, kteří například prolézají středověké zříceniny nebo zjišťují vše, co lze, o napoleonských uniformách, nemají v takových koncepcích vlastně místo. Druhá chyba se rychle projeví v praxi: žáci/studenti umějí dokonale argumentovat a zobecňovat, ale rychle se ukáže, že nemají *čím* a nemají *co* – vědomosti jim chybí. Umějí si je – pravda – získat podstatně lépe, než jejich jinak vedení vrstevníci, jenže to nestačí: k rozpracování jakékoli složitější myšlenkové konstrukce je třeba mít většinu jejich součástí zažitou v hlavě, nikoli roztroušenou po encyklopediích a internetu. Zdůrazněním vztahu „učitel → žák“ nemá ovšem být řečeno, že se tato část výuky musí nutně odehrávat frontálním způsobem bez aktivní účasti žáků/studentů. Metoda diskuse či řízeného rozhovoru se nabízí právě tak dobře. Jde o to, že v konečném důsledku je to zpravidla učitel, kdo „vrátí“ příběh do určitých kolejí.

Dějepis tedy zůstává a měl by zůstat především příběhem. Příběh musí mít určitou chronologii, vnitřní logiku a svůj smysl, vztah ke skutečnostem vůči němu vnějším (trochu se bojím napsat slovo *pointa*). Není třeba se obávat, že tím dějiny zkreslujeme, určitě se toho nedopouštíme víc, než kterýkoli historik, pokoušející se o syntézu. Ostatně právě té části historikovy práce, kterou je tvorba souhrnného, syntetického pohledu, první okno odpovídá. Jako příběh se dá charakterizovat historie na různých rovinách – na nákrese jsem se to pokusil znázornit trojúhelníkem tvořeným třemi úrovněmi příběhu: *příběhy dlouhého času* nutí žáky přemýšlet o zákonitostech či nahodilostech dlouhodobého vývoje – na úrovni střídání kultur, uměleckých směrů,

podrobně popsán na Houškových webových stránkách (www.mojeskola.net, cit. 13. 4. 2006). Je ovšem třeba zároveň přiznat, že Dějepis obsahuje velmi mnoho inspirujících podnětů, které stojí za promyšlení a uplatnění v praxi.

myšlenkových proudů, technických a vědeckých poznatků. *Příběhy středního času* jsou v praxi asi nejčastěji užívaná forma – jedná se o výklad témat typu husitské hnutí, napoleonské války, karolinská renesance, ale také třeba rolnická práce ve středověku, život v antickém Římě apod. *Příběhy krátkého času* je rovina, používaná především tehdy, chce-li učitel svým studentům přiblížit či oživit výklad, jedná se vlastně o výběr jakýchsi typických zástupců dané skupiny v daném čase. Je jasné (a nákres se to pokouší naznačit), že všechny tři roviny se jednak prolínají, jednak nemohou bez sebe navzájem existovat. Má-li mít dějepis jako příběh smysl, musíme vždy vyprávět na několika úrovních zároveň.

Není asi třeba se zvláště rozepisovat o tom, že okno *Dějepis jako práce s prameny* jednak zastupuje analytickou, detailní práci historikovu, z hlediska didaktiky tu pak půjde o nácvik dovedností, nikoli učení vědomostí (jakkoli je toto dělení hrubé). Je nutné, aby se zde vztah „učitel → žák“ proměnil na vzájemné partnerství učitele se žákem, přičemž oba přistupují vždy nově k dobře vybraným pramenům. V nákresu je tato skutečnost naznačena následovně: „prameny → učitel a žák“. Trojúhelník činností (a získávaných dovedností) je tu tvořen třemi pojmy, které zasluhují krátký komentář:

Čtení pramene zahrnuje praktické seznámení žáků s konkrétními prameny a technikami jejich čtení – žáci/studenti by měli projít zážitkem prvního setkání s neznámým textem či předmětem, mělo by jim být umožněno prožít prvotní zmatek a pocit beznaděje, neboť jen tak si uvědomí příhodnost a nutnost získání nejen dalších historických znalostí, ale i jazykových dovedností, představivosti, intuice, odhadu... Tento zážitek bývá velmi silný a je jen na učiteli, aby dokázal vybrat správný druh pramene a situace dobře využít. Samozřejmostí je dostupnost kopií, faksimilí a podobného materiálu, pro vynalézavého pedagoga se tu ale nabízí široká škála možností. Je třeba upozornit, že jakkoli můžeme obdivovat snahu autorů moderních učebnic přetiskovat v nich kopie nejrůznějších písemných pramenů, tyto stránky učebnic nikdy zcela nenaplní

úlohu, kterou zde po prameni požadujeme. Důvodů je mnoho: praktické (žáci obvykle při práci s pramenem potřebují do něj vpisovat poznámky či jinak s ním manipulovat) i motivační (předmět či text, donesený překvapivě do výuky, je vždy zajímavější než cokoli, co je v učebnici; v mnoha učebnicích se k přetištěnému prameni uvádí příliš mnoho informací, takže to omezuje pole pro zadání úkolu studentům atd.)

Jakákoli náročnější *kritika* pramene není vlastně na námi uvažované úrovni možná, chybí k ní technické možnosti škol, znalostní výbava žáků/studentů atd. Ale kritikou je už pokus o časové zařazení pramene, odhad úrovně vzdělanosti či zručnosti autora a podobně. Nutno podotknout, že právě časové souvislosti – věc, o které poučenější dospělý nemusí ani nijak zvlášť přemýšlet – činí žákům do zhruba čtrnácti let věku značné potíže a schopnost logicky umístit pramen, osobnost či událost na časovou osu podle nabízejících se indicií by měla být ve výuce dějepisu běžně trénována.

Výklad (interpretace) pramene znamená v podstatě navázání pramene na příběh. Je třeba počítat s nepoučenými až divokými interpretacemi ze strany žáků, ty ovšem vůbec nejsou na škodu, po „přechodu do vedlejšího okna“, tedy k příběhu, může učitel vše uvést na pravou míru (pokud se tak nestane v rámci diskuse ve třídě). Je třeba důsledně podporovat tvorbu jakýchkoli zdůvodněných interpretací ze strany žáků, přičemž často není nutno dojít k jedinému *správnému* řešení – jak již bylo řečeno, právě otevřenost a názorová nejednoznačnost je atributem historie, se kterým by se žáci(studenti měli během školní výuky také setkávat.

Řada „pramen → historický text → pramen atd.“¹³⁶ naznačuje, jak by při správném přístupu žáci měli dospět k poznání, že každý text o historii je současně pramenem o sobě. O povaze textu, pramene a jejich souvislostech je třeba se žáky/studenty průběžně uvažovat a diskutovat. Takovým (specifickým) textem se nám velice často stává i učebnice – i na ní mohou žáci trénovat

¹³⁶ Více k tomu viz Beneš [A-3].

uvedené dovednosti (zvláště v oblasti čtení: hierarchizace poznatků, pořizování výtahu z textu, ...), což bývá činnost zajímavá už proto, že většina škol obměňuje řady dějepisných učebnic velice zřídka. Umí si někdo představit poutavější pramen, než je zastaralá učebnice dějepisu?

Aby nastíněný koncept didaktiky dějepisu fungoval, je třeba zvážit výchozí situaci. Je nutné opakovaně zkoumat schopnosti, které má průměrný současný žák/student. Jistě, takový typický žák ve skutečnosti neexistuje, přesto lze opatrně stanovit určitá omezení. Nevýhodou současných (českých?) dětí je jejich malá zkušenost s téměř jakýmkoli verbálním textem – pokud se ptáme dvanáctiletých dětí na počet knih, které za svůj dosavadní život přečetly, uvádějí běžně číslo nižší než deset. Nezbyvá, než počítat s obtížemi, jaké se vyskytnou i při čtení těch nejjednodušších pramenů či učebnic. Věc má ještě další – v praxi již běžně rozeznatelné – následky. Nejenže narážíme na nízkou (funkční) gramotnost při čtení, ale i samotné vnímání příběhu či logické dovozování událostí podle některých zasaženo.¹³⁷ Že v důsledku toho narážíme v průběhu výuky na potíže, se mi zdá již nesporné. Je ovšem otázka, bude-li mít tento vývoj také dalekosáhlejší důsledky; na takové hodnocení je přinejmenším ještě brzy. Určitou výhodou současných žáků a studentů je naopak jejich dobré obeznámení s technologiemi, při správně pojaté výuce se mohou naučit získávat a třídit informace podstatně lépe než předchozí generace.

Jako podstatnější překážka se mi jeví (ne)připravenost učitelů dějepisu. Stále velký důraz, kladený na znalost historické faktografie, omezuje poněkud ostatní stránky přípravy těchto učitelů, které se z hlediska navržené didaktiky dějepisu jeví jako velice důležité. Jedná se především o schopnost, kterou pracovním nazvu *vypravěčstvím*. Výuka je komunikace a výuka dějepisu specificky často

¹³⁷ Známy americký mediální odborník Neil Postman, který bohužel v roce 2003 zemřel a jehož kniha *Ubavit se k smrti* se v překladu stala známou i u nás, na tuto skutečnost neúnavně a nesmířitelně upozorňoval. Ve svém rozhovoru pro Nedělní Lidové noviny ze 17. 8. 1996 k tomu říká: „*Mýšlení člověka vychovaného knihami a člověka odkojeného televizí je zásadně odlišné. Pravidlem Gutenbergova tištěného vesmíru jsou logika, linearita, postupné vyvozování následků z příčin, racionalita, koherence výroků. Člověk, který nežije s knihou – vidí, si tato pravidla neosvojí.*“

vyprávění. Tak jako historik musí být schopen podat výsledky své práce alespoň určitému okruhu publika, učitel dějepisu musí mít nemalé znalosti z oboru historické vědy, ale daleko spíše je jeho oborem práce s publikem, a to specifickým.

Tento zdánlivě samozřejmý předpoklad ovšem v praxi u učitelů často bolestivě chybí. Zvláště na úrovni obou stupňů základní školy (ale zdaleka nejen tam) je naprosto nezbytné, aby byl dějepisář také dobrým vypravěčem se schopností správně vyklenout příběh.

Učitel dějepisu by si nesporně měl vycvičit i dobrý *cit pro aktualizaci*. Přes veškeré námitky, které může snad historik – vědec proti aktualizaci dějin (srovnávání minulosti se současností) vyslovit, nemůžeme se jí ve výuce dějepisu vyhnout. Buďto ji použijeme jako způsob vysvětlení či přiblížení historické skutečnosti, nebo nás na ni svými dotazy navedou sami studenti. Je samozřejmé, že se vždy jedná o určité zjednodušení či zkreslení faktů, často i nezáměrné, když žáci vyvodí z podání učitele nezamýšlené závěry. *Citem pro aktualizaci* tu myslím schopnost umět tohoto postupu správně využít a zároveň se pokud možno vyhnout nežádoucím nedorozuměním.

Posledním, ale stejně významným požadavkem na učitele dějepisu musí pak být schopnost vlastní *interpretace pramenů*. Dějepisář musí být neustále ve střehu, zda-li jej právě nemíjí předmět, text, umělecké dílo či cokoli jiného, co by mohl využít se svými studenty jako vhodný pramen. Zásada „všechno je pramenem“ mu musí být zcela vlastní. Samozřejmě by měl číst a promyslet Gadamera a další autory, zabývající se hermeneutikou pramene, neboť jen tak může předávat zásady interpretace svým žákům. Nezapomeňme, že naším cílem je stále výchova *smyslu pro historii*; těžko si lze představit, že takový cíl plní učitel, jenž sám tento smysl postrádá.

Jsem přesvědčen, že takto (i když jen velice zhruba) navržený didaktický koncept by byl schopen řešit problém, který jsem nazval krizí výuky dějepisu.

Takto vedení studenti nemusejí být přetěžováni neustále rostoucím množstvím vědomostí, neboť při získání určitého faktografického minima zároveň nabudou schopnosti další fakta vyhledat, utřídit, odvodit. Co víc – budou k takové činnosti motivováni vědomím, že historie je diskusí mnoha názorů nejen odborníků, ale i jich samotných. Budou brát historii za svou, neboť budou vědět, že to není kniha pro vyvolené, do které oni směli sotva nahlédnout...

***Historický film ve výuce dějepisu*¹³⁸**

Odvoláme-li se na předchozí kapitolu, můžeme si všimnout, že historický film disponuje možností plnit ve výuce dějepisu obě základní role: totiž jak příběhu, tak i historického pramene svého druhu. Samozřejmě záleží na filmu samotném, způsobu jeho využití a v neposlední řadě na připravenosti (mj. i vyspělosti) žáků či studentů. Pokud jde o způsob využití, až příliš mnoho učitelů dějepisu prostě sáhne po filmu, jenž se zabývá probíranou látkou, nějak vyřeší problém s nedostatkem výukového času a „prostě to pustí“. Takto nekomplikovaně ale nelze přistupovat dokonce ani k dokumentárním snímkům, natož ke hraným: efektivita je pravděpodobně velice nízká, žákům zůstane v hlavách několik pochybných a v každém případě neuspořádaných obrazů, což je vzhledem k obětovanému času (na celovečerní film v průměru tři běžné vyučovací hodiny) skutečně neúměrně málo – vzpomeňme na Burckhardtovu zásadu o pečlivém využívání studijního času.

Na jaké otázky si tedy musí učitel dějepisu odpovědět, než se rozhodne využít k výuce historický film? Není jich málo a při jejich samozřejmosti je s podivem, jak často se nad nimi ani neuvažuje.

- a) *Vhodný film*. Dílo by samozřejmě nemělo historická fakta zjevně překrucovat a uvádět tak diváky – žáky v omyl. Je přitom třeba mít na vědomí, jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách, že ve skutečnosti

¹³⁸ K tématu sry. kapitolu G. Schneidera *Filme* ve sborníku *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht* (1999). Pandel [A-21]

každý historický film historii nějak ohýbá, jedná se tedy o otázku míry, vkusu a snad i etiky. Učitel musí být schopen v případě potřeby dílo komentovat, podtrhnout skutečnosti, které potřebuje k výuce, popřípadě uvést vhodným způsobem na pravou míru nepřesnosti či účelová zkrácení (může se pak jednat vlastně o nácvik dovedností směřujících ke kritice pramene). K tomu nevyhnutelně potřebuje alespoň základní znalost pozadí vzniku díla, bez znalosti dobových okolností, souvislostí a tvůrců filmu by se vlastně k jeho použití vůbec neměl odhodlat. Osobně se domnívám, že dílo by mělo mít i určité umělecké kvality. Problém vhodnosti filmu samozřejmě souvisí i se zmiňovanou vyspělostí žáků. Zbývá dodat, že poněvadž film disponuje mimořádnou emotivní silou, často stojí za úvahu užití snímku, který snad obsahuje méně konkrétních (tzv. užitečných) historických faktů (které si žáci v průběhu sledování stejně nezvládnou zaznamenat), ale zato se mu daří mimořádně dobře vystihnout právě emotivní stránku věci (budiž mi dovoleno užít výrazu *atmosféra doby*). Je vždy otázkou, zda je např. hrůza holocaustu lépe vyjádřena popisným *Schindlerovým seznamem*, nebo komorním, ale vynikajícím *Obchodem na korze*.¹³⁹ Je zkrátka třeba využít jednoznačné přednosti média, což je u filmu vykreslení emocí a naopak vůbec není předání „tvrdých“ fakt (ta je lépe slyšet nebo číst).

- b) *Otázka účelu*. Učitel by si měl být vědom, chce-li film využít spíše pro podporu *příběhu*, tedy jako ilustraci nebo dokonce svého druhu výklad probírané historické látky, nebo spíše jako *pramen*, tedy většinou doklad toho, jak se v době tvorby filmu nahlíželo na vybrané historické téma. I tady je klíčovým správný odhad vyspělosti diváků, přičemž většinou platí, že mladší děti (většinou přinejmenším do dvanácti let věku) nejsou

¹³⁹ Zvláště filmová zobrazení holocaustu vyvolávají právě tyto otázky. Nevyjádřil náhodou obrovskou hrůzu podobné události právě krátký, neuvěřitelně emotivní „nedokumentární dokument“ *Noc a mlha*, který natočil režisér *Alain Resnais* v roce 1955? Jak zobrazit systematické zabití několika milionů lidí a nezlehčit jejich smrt? Právě tímto problémem se zabývá mnoho filmových odborníků a každý nový pokus o ztvárnění holocaustu znovu rozvíří podobnou debatu – viz Avisar [A-1].

schopny dobře rozlišit obě roviny, a to ani tehdy, je-li jim k tomu dodán patřičný výklad. Tato věková kategorie má silný sklon vnímat (i přes vysvětlující komentář) ve filmu viděné jako neměnnou skutečnost, a především zásadně vnímá film jako příběh, kritice pramene se teprve pomalu a postupně učí. Učiteli musí být tedy především jasné, jakého vzdělávacího cíle chce prostřednictvím historického filmu dosáhnout. Je přitom třeba vzít na vědomí i to, že mnoho (většina?) historických filmů je s určitými edukativními záměry už tvořeno, popřípadě se jimi alespoň obhajuje nízká umělecká kvalita některých z nich. Takové záměry by měl být učitel schopen odhalit a zakalkulovat do svého vzdělávacího záměru, jakkoli to může být záležitost čistě intuitivní.

- c) *Technické možnosti*. Málo uvažovaná, ale v praxi nesmírně důležitá je otázka technického zázemí, které má učitel k dispozici. Toto zázemí totiž na jedné straně výrazně ovlivní způsob, jakým budou žáci (studenti) vnímat, co si budou pamatovat či jak budou samotné dílo hodnotit, na straně druhé nutně omezí nebo naopak rozšíří možnosti využití z hlediska učitele. Opět platí, že čím mladší jsou diváci, tím hůře dokáží rozlišovat například formu od obsahu. V recenzích, ve kterých moji žáci hodnotili a komentovali zhlédnuté historické filmy, jsem často narážel na vyjádření typu: „*Film byl možná zajímavý, ale já se nikdy nevydržím soustředit na černobílé filmy, takže nevím.*“¹⁴⁰ Vzhledem k tomu, že prostředí třídy nebývá vždy ideálním prostorem k soustředěnému vnímání, je nezbytné, aby samotná technická kvalita média byla co nejlepší. Malá obrazovka umístěná nízko, takže ze zadních řad není vůbec vidět, špatný nebo nedostatečně hlasitý zvuk, to vše může snížit efektivitu výuky za pomoci filmu až k nule. Nutno podotknout, že právě u filmů historických musíme

¹⁴⁰ Z reakce žáka deváté třídy (14 let) pražské základní školy na film V+W *Hej rup*. Jeho vyjádření ale není vůbec ojedinělé.

tento problém řešit vzhledem k často staršímu datu jejich vzniku.¹⁴¹ Dobrá viditelnost je zvláště nutná u filmů s titulky, při jejichž využití je navíc opět třeba pamatovat na věk a vyspělost diváků. Z hlediska učitele je pak důležité už samotné médium – jedná se o videokazetu (tedy bez možnosti sekvenčního vyhledávání a „skákání“ v ději filmu), nebo o CD či DVD rom? Je tu možnost přerušení filmu dálkovým ovladačem, nebo bude muset učitel vždy dojít až přehrávači (což omezí jeho možnost efektivně v pravou chvíli komentovat promítané dílo)? Množství využitelných přehrávačů na jedné škole zase omezí možnost zařadit promítnutí filmu právě k té probírané látce, ke které jej chceme využít (o přehrávače nebo vybavené učebny zuří mezi učiteli škol často doslova boj).¹⁴² Je navíc neustále třeba pamatovat na možnou nekompatibilitu jednotlivých médií s přehrávači (různé formáty). Shrnuto a podtrženo, technické podmínky k projekci filmu nejsou ani v nejmenším podružnou otázkou, naopak pokud nejsou předem dobře uváženy, mohou úspěch této metody výuky zcela zhatit.

- d) *Celý film či výběr?* Zcela zásadní otázka, přičemž odpověď je třeba hledat především v oblasti výukových cílů, jinak řečeno je nutné, aby si učitel ujasnil, čeho přesně chce promítnutím filmu dosáhnout. Oba způsoby mají přitom své výhody a nevýhody. Využít celý film znamená především vyřešit *problém s časem*. Při průměrné délce celovečerního filmu musí učitel počítat zhruba se třemi vyučovacími hodinami (na většině škol stále

¹⁴¹ Kupříkladu u meziválečných filmů je nutno počítat se sníženou srozumitelností dialogů v důsledku nedokonalé techniky snímání zvuku. Mezi roky 1927 (vznik zvukového filmu) a 1941 (datum vzniku Wellesova filmu *Občan Kane*, který bývá považován za zlomový mj. díky zvládnuté zvukové stránce) byl zvuk snímán jedním nebo více mikrofony rozmístěnými v prostoru, což omezovalo možnosti akce a snižovalo srozumitelnost řeči. Pokusy dabovat dílo dodatečně měly střídavý úspěch kvůli problémům se střihem. Obojí může být silně omezujícím faktorem při výběru filmu k výuce – žáci buďto rychle ztratí zájem, protože nerozumí dialogům a scéně jsou spíše statické, anebo kriticky komentují znatelné chyby v synchronizaci obrazu a zvuku. K tomu viz Gianetti [A-10] nebo Monaco [A-20].

¹⁴² Pamatuji situaci, kdy vhodné zařazení filmu ovlivnil i takový detail, jako nemožnost zatemnit okna učebny kvůli chybějícím závěsům. Využití videa tak nebylo prakticky možné na jaře a v létě od desáté hodiny dopolední, protože na sluncem ozářené obrazovce nebylo nic vidět. Řešení problému (nákup závěsů) zabralo škole jeden školní rok...

45 minut), přičemž i tak zbude velice málo času na případný vysvětlující komentář. Tato skutečnost činí použití celého historického filmu v hodinách dějepisu velmi problematickým, téměř nemožným. Další nevýhodou je fakt, že historický film bývá přece jen trochu jinak zaměřen, než se hodí k výuce konkrétní látky. Z hlediska naší navržené didaktiky se obvykle jedná vlastně o *příběh středního* (nebo *krátkého*) *času*, který bude ale žákům podán s neúměrně (vůči ostatní látce) velkou emotivní silou. Existuje tu proto nebezpečí, že žáky do určité míry zmate, neboť si určitý *příběh* zapamatují jako důležitější než jiné, ačkoli jedinou příčinou takového dojmu bude odlišný způsob podání, nikoli záměr učitele. Rozhodneme-li se tedy využít film vcelku, musíme velice pečlivě uvážit jeho *tématickou přiměřenost*. Z hlediska výukového cíle použijeme film tímto způsobem nejspíše tehdy, chceme-li žáky seznámit s dějinnou událostí velkého významu a potřebujeme-li jim zprostředkovat alespoň přibližně emotivní atmosféru dané doby nebo události (viz výše odstavec a). Naproti tomu užití pouze některých úseků díla nás staví před docela jiné problémy. Problém času je daleko snáze řešitelný, ale velice často jsme *omezeni technikou*, protože takový přístup vyžaduje opravdu snadné a spolehlivé ovládání daného média a přehrávače, aby ve výukovém čase nevznikaly prostoje vedoucí ke ztrátě soustředění diváků. Možnost sekvenčního vyhledávání je v podstatě nezbytná.¹⁴³ Další potíží se může stát *ztráta souvislosti* filmového příběhu. Jinak řečeno může snadno dojít k situaci, kdy žáci (studenti) věnují větší pozornost tomu, aby rozpoznali, která filmová postava je kdo a co se stalo během vypuštěných úseků, než historické informaci, kterou jim chceme zprostředkovat. Použitý film se tak stává pouhou ilustrací k výkladu učitele, což sice určitě není bezcenné,

¹⁴³ Rozličné pokusy učitelů připravit si film například tím, že jej podomácku „nastříhají“ a výsledný sestřih nahrají na videokazetu nebo vypálí na CD-rom, nelze brát (jakkoli jsou účtyhodné) příliš vážně. V praxi to znamená neúměrné prodloužení doby na přípravu vyučovací hodiny a opakované použití takové pomůcky je problematické, protože o např. o rok později ve stejném ročníku můžou být potřeby a cíle pro výuku dané třídy docela odlišné.

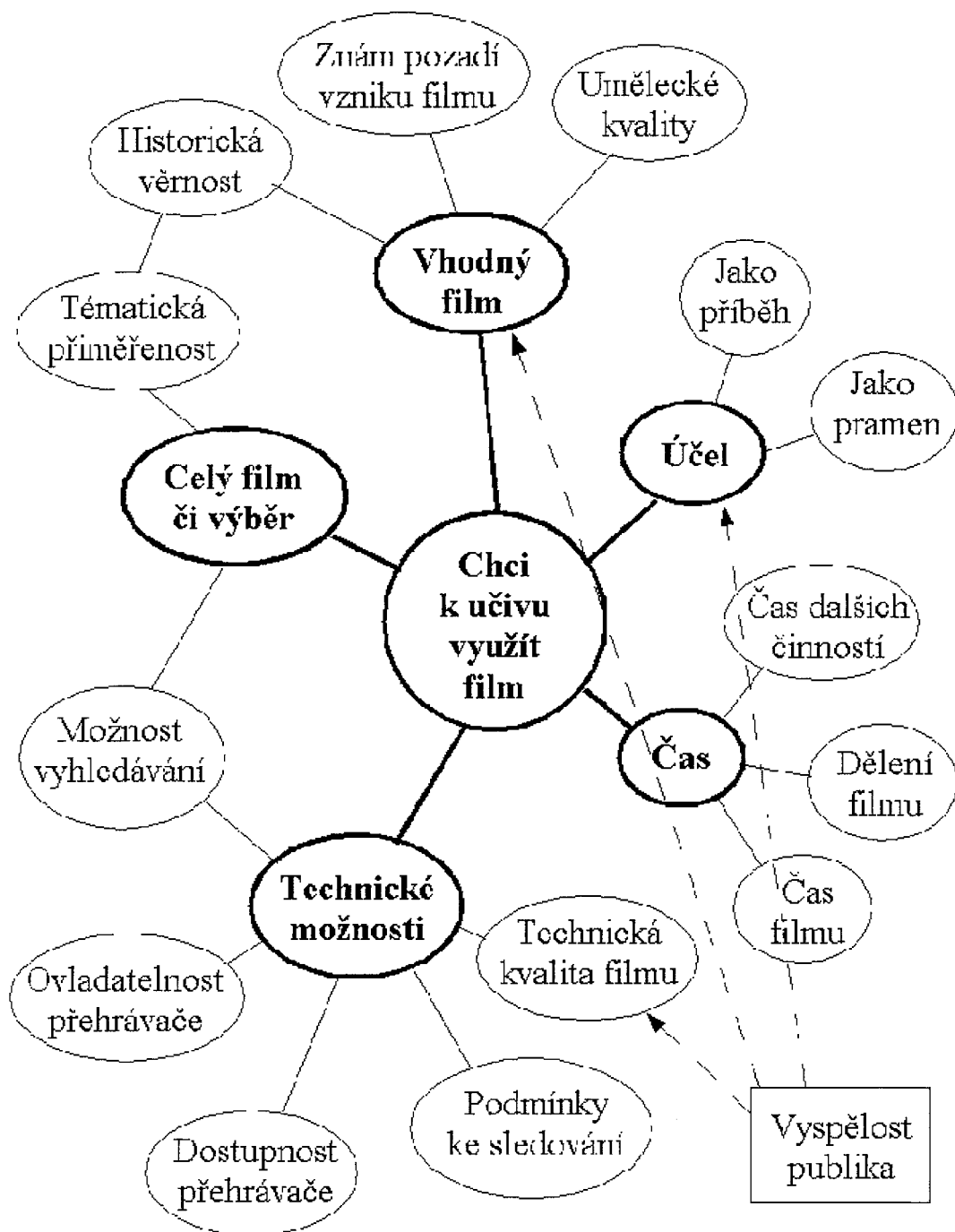
ale na druhou stranu je otázka, ospravedlní-li to věnovaný čas a technickou náročnost metody. Velice omezená je emotivní síla média, a to, jak již bylo řečeno, znamená, že se vzdáme právě jeho základní přednosti.

- e) *Čas*, který má učitel k dispozici, jsme tu jako problém zmiňovali již vícekrát. V praxi ale jde o tak významnou otázku, že se sluší věnovat jí ještě samostatný odstavec. Především je vždy třeba uvážit, kolik času nám zabere ne samotná projekce filmu, ale spíše *činnosti s ní související*. Mám tu na mysli především doplňující výklad, komentář k historickému obsahu filmu (film jako příběh) i k filmu samotnému (film jako pramen). Často je možno s výhodou využít řízené diskuse, v některých případech provádějí žáci či studenti další, na film navazující aktivity. Zvláště důležitou okolností je častá *nutnost rozdělit promítaný film* do několika vyučovacích hodin, mezi kterými může být dost dlouhá prodleva. Učitel tak musí řešit otázku, kde a jak dílo přerušit, aby je příliš nepoškodil a příběh si uchoval alespoň jistou souvislost. Zajímavým řešením se jeví (na některých školách již provozované) odpolední filmové či dějepisné semináře, kdy je možné použít v běžné hodině jen některé úseky z díla a celý film pak promítnout zájemcům v průběhu semináře. Toto řešení se jeví jako vcelku ideální, dokážeme-li si poradit s organizační stránkou věci.

Pokusili jsme se nastínit několik zásadních otázek, jaké si musí položit učitel dějepisu, chce-li využít ke své výuce historický film. Nežli si takové rozhodování ukážeme na konkrétním příkladu, můžeme totéž přehledně shrnout do jakési mapy:

Mapa otázek učitele dějepisu

(rozhoduje-li se využít historického filmu k výuce)



Údolí včel ve škole – příklad využití historického filmu k výuce

Obecně je samozřejmě nutné vyjít z předpokladu, že učitel sám je s filmem dobře seznámen a dokáže tedy odhadnout jeho možnosti i omezení. U našeho filmu by mohla výchozí úvaha (tj. didaktická analýza¹⁴⁴) vypadat asi takto:

- Film se nijak nepokouší zkreslovat historická fakta, což je do jisté míry dáno tím, že konkrétní faktografie stojí mimo zájem tvůrců.
- Dílo nebylo tvořeno s jakýmkoli edukativním záměrem.
- Děj je umístěn pravděpodobně do 13. století, dobře ukazuje prostředí rytířských řádů a níže postavených šlechtických rodin. Bylo by možné ho využít i k názornému předvedení (snad) středověké mentality.
- Film lze stejně dobře využít jako pramen k látce typu *český historický film 60. let, dílo Františka Vláčila a Vladimíra Körnera* (česká literatura 20. stol.; zde jde pro mladší věkové kategorie o lepší volbu, než by byla *Marketa Lazarová*), pro vyspělejší publikum i *úvahy o svobodě v české společnosti konce 60. let* apod.
- Umělecká kvalita díla je nesporná. Pro jistou rozvláčnost děje, dobu jeho vzniku, černobílé provedení apod. není ale příliš vhodné pro mladší nebo méně soustředěné publikum.
- Aby bylo využití filmu efektivní, bude tedy nutné zajistit výborné technické podmínky k promítnutí i sledování díla.
- Film lze využít pouze jako ilustraci k výuce o středověku (scéna přijetí Ondřeje do řádu, rozhovor Armina s Blasiem, scény s uhlíři atd.), anebo jako celek při využití jeho atmosféry a silně emotivního vyznění.
- Film nepatří k výpravným, nehodí se tedy příliš například ke znázornění středověké „hmotné“ reality.

¹⁴⁴ Pojem *didaktická analýza* používá ve svých textech o didaktice dějepisu např. V. Čapek.

Pokusme se vytvořit dvě výchozí situace: u první chceme využít film k ilustrování našeho výkladu o myšlení středověkého člověka v sedmé třídě základní školy (žáci v průměrném věku dvanácti let); druhá situace obnáší promítnutí filmu studentům čtyřletého gymnázia. Předpokládejme, že dílo máme k dispozici na DVD.¹⁴⁵

První výchozí situace: Dílo se k probírané látce dobře hodí. Je dobré, aby je žáci zhlédli v průběhu hodin, zabývajících se středověkou kulturou, rytířskými řády, životem středověkého člověka. S historickou věrností díla nebude potíže. Je vhodné časově umístit promítání filmu někam „doprostřed“ výkladu, tedy tak, aby žáci měli už základní informace a mohli filmové situace dekódovat, ale zároveň aby bylo v dalším výkladu možné se na film odvolávat. Filmu užitíme výhradně k tvorbě *příběhu*, tedy k přiblížení a znázornění historické informace, jako pramen k době svého vzniku nás bude zajímat pouze v případě, že by žáci v následné diskusi komentovali jeho kvality a vlastnosti. Vzhledem k typu díla a k vyspělosti žáků zvolíme pouze vybrané scény, které můžeme v průběhu promítání komentovat. Tento přístup bude vhodný i proto, že každá probíraná scéna zůstane žákům dobře v paměti. Předpokládejme, že technické vybavení nám toto využití dovoluje. Bude ovšem třeba ověřit zvláště světelné podmínky (film ve zvýšené míře pracuje se světlem, jak jsme již řekli jinde) a kvalitu ozvučení (dílo je na mluvené slovo poměrně skoupé, ale mnohé náznaky a narážky je třeba vnímat). Ačkoli promítnutý film pokryje více probíraných témat, nebylo by nejspíš ospravedlnitelné věnovat mu více než jednu vyučovací hodinu, v praxi tedy maximálně čtyřicet minut času. Z toho jistě nejméně polovina padne na komentáře, dotazy žáků či řízenou diskusi, je tedy nutné vybrat z filmového času úhrnem maximálně dvacet minut.

¹⁴⁵ Vyšlo v (bohužel poněkud ledabyly provedené) edici pro americký trh v roce 2006 u vydavatele Facets Video.

Můžeme pochopitelně použít úvodní scénu. Je to vhodné, neboť žáci tak dostanou příležitost seznámit se s většinou postav filmu a jsou uvedeni do příběhu.¹⁴⁶ Záležitosti vyžadující následně komentář nebo diskusi:

- věk nevěsty (můžeme nechat žáky odhadnout, nebo podat výklad rovnou); věková disproporce mezi ženichem a nevěstou,
- pověřčivost (netopýři),
- zaslíbení Ondřeje Panně Marii v případě, že se uzdraví.

Další velmi dobře použitelná scéna je Ondřejovo přijetí a další život v řádu, po úvaze a podle okolností lze ponechat i útěk a dopadení bratra Rotgiera. Bude pravděpodobně nutné vybrat a „prostríhat“ rozhovory Ondřeje a Armina na pláži. Možný komentář:

- rytířské řády, jejich smysl a účel,
- pojmy jako půst, sliby, modlitba; vysvětlení ryby na talířích,
- Arminovo přiznání, že je negramotný (ponecháme-li je ve výběru),
- Arminovy řeči o výpravě do Svaté země, samotný pojem *Svatá země* (jestliže jsme obojí ponechali ve výběru)
- Rotgierův útěk vnímaný jako zrada a tvrdý trest za něj.

Scéna s pastýři a uhlíři:

- vnímání lesa a přírody ve středověku,
- postavení uhlířů a dalších „lesních lidí“ jako sociální skupiny,
- Ondřejovo a Arminovo bezskrupulózní jednání s nimi.

Rozhovor Blasia s Arminem:

- fanatická víra některých lidí ve středověku; pojetí víry a tolerance

¹⁴⁶ Při výběru scén z historického filmu platí tato zásada obecně – pokud je to jen trochu možné, pokusíme se úvodní scénu z uvedených důvodů zařadit.

Jde samozřejmě pouze o stručný výčet možných použitelných scén – jejich konkrétní výběr by záležel na příliš velkém množství dalších okolností, jež tu modelovat by nebylo účelné. Vzhledem k času by pravděpodobně nebylo možné zařadit všechny, nebo by bylo nutné zkrátit komentář. Nabízí se tu pochopitelně možnost dalších činností – zformulovat některé body k diskusi do písemných otázek (pracovní list) a nechat na ně žáky odpovídat v rámci samostatné nebo domácí práce. I to by ale předpokládalo další diskusi nad vypracovanými úvahami, například v rámci další vyučovací hodiny.

Druhá výchozí situace: Bude třeba vyjít z toho, že studenti čtyřletého gymnázia mají již mnohem více předběžných informací a zároveň jsou i divácky podstatně vyspělejší. Bude jistě účelné promítnout film vcelku, protože účelem je jistě představit film především jako *pramen* k době jeho vzniku a k dalším tématům, jak jsme o tom psali výše. To před nás ale staví zásadní otázku času, kterou bude nutné řešit dle momentálních rozvrhových okolností. Délka filmu (97 minut) umožňuje při troše dobré vůle vtěsnat projekci do „dvouhodinového“ (tedy obvykle devadesátiminutového) bloku, pokud to není možné, nezbyvá, než hledat další možné formy (odpolední seminář a podobně). Otázky vhodnosti filmu a technických možností řešíme podobně jako v předchozím příkladu.

Následné činnosti by mohly spočívat v několika oblastech:

- Recenze. Studenti by měli být schopni zjistit si potřebné informace o pozadí vzniku díla a s jejich využitím napsat plnohodnotnou recenzi zhlédnutého filmu. Tato recenze by měla být i přiměřeně historicky poučená.
- Úvaha na některé z témat nastolených filmem. Půjde opět především o úvahu z hlediska historického, i když jakési přísné vymezení není možné ani žádoucí.
- Srovnání s některým jiným historickým filmem.

Je nezbytné počítat s tím, že studenti budou potřebovat v mnoha ohledech pomoc vyučujícího, ať už se bude jednat o uvedení mylných faktů na pravou míru nebo radu k formě práce. Učitel by měl film skutečně znát a měl by mít promyšlené jeho klíčové situace a dilemata hrdinů.

Na závěr této kapitoly je třeba dodat, že *Údolí včel* je pro svou historickou věrnost a dobrou přípravu svých tvůrců dílem maximálně vhodným pro využití ve výuce. Takových historických filmů, jak jsme ukázali v jedné z předchozích kapitol, ale není příliš mnoho, proto je při jejich využití třeba počítat ještě s nutností četných „opravných“ komentářů. S rostoucím počtem takových nezbytných oprav pak samozřejmě vhodnost filmu pro výuku rapidně klesá.

Závěr

V úvodu této práce jsem si vytkl zhruba tři cíle:

- provést analýzu historického filmu *Údolí včel*,
- zhodnotit historické povědomí soudobých diváků o tématu filmu,
- a konečně zamyslet se nad vlivem, jaký má historický film na tvorbu historického vědomí se zvláštním přihlédnutím k užití historického filmu ve výuce dějepisu.

Toto jednoduché rozvržení se ukázalo jako udržitelné pouze zčásti. Způsob analýzy se vždy nutně odvíjí také od zkoumaného předmětu samotného, bylo tedy nutné například rozdělit rozbor na část *před* čtením literární předlohy a *po* něm. Tvůrci filmu byli zjevně výborně faktograficky připraveni, historické věrnosti díla prakticky nebylo co vytknout. O to zajímavější bylo sledování jednotlivých motivů příběhu a jejich zpracování, jakkoli je interpretace tvůrčích záměrů, obsažených v libovolném uměleckém díle, vždy nutně subjektivní a snad i riskantní prací.

Ukázalo se, že způsobů, jak uchopit problém historického povědomí diváků, je mnoho; využil jsem srovnání s jinými (většinou soudobými) díly a zároveň informací, jaké bylo možno získat ze soudobé populární historické literatury. Pokud jde o porovnávání filmů, nešlo o kvalitu zpracování. Zásadně jsem se snažil sledovat rozdíly v přístupech jednotlivých umělců (většinou režisérů) k historické látce.

Velice zajímavým problémem se pak stala práce na úkolu třetím: bylo třeba nejprve vytvořit konkrétní koncepci výuky dějepisu jako prostředí či pole, na němž se dalo užití historického filmu ve výuce modelovat a zkoušet. Základem této navržené koncepce stalo utváření *smyslu pro historii* (pojem jsem si vypůjčil od německého historika, filosofa a filologa Hanse-Georga Gadamera), z hlediska metodického pak nalezení určité rovnováhy mezi historií jako

příběhem a historií jako hermeneutickou činností. Následně jsem se snažil vyhledat a shrnout všechny problémy, se kterými se musí potýkat učitel dějepisu, chce-li využít ke své práci se žáky či studenty historického filmu jako výukového materiálu – problémy od teoretických až po ryze praktické, dané vyučovací praxí na českých školách.

Přes zdánlivou rozličnost všech tří cílů se dají závěry práce shrnout jako vcelku jednotné a konkrétní. Hraný film jako médium se jeví pro zpracování historických témat velice vhodným. Jedná se samozřejmě o umělecké dílo, zároveň však také o prostředek komunikace historických poznatků se širokým publikem, který je výsledkem a zároveň určujícím faktorem kolektivního dějinného povědomí. V konkrétním případě jde pak také o učební materiál, pomůcku. Je-li tomu tak, je nutné si uvědomit jeho možnosti a zároveň hranice těchto možností. Zdá se, že filmové médium disponuje obrovskou mocí poskytnout (spíše než vnějškový obraz historické skutečnosti) *vhled* do historické situace. Ze srovnání historických filmů vycházejí úspěšněji ta díla, která se nepokoušejí popisovat, ale raději zprostředkovat *vcítění* a *pochopení*. Vzhledem k obtížné uchopitelnosti těchto kategorií je tudíž nutné počítat s uměleckou *intuicí* jejich tvůrců; s *intuicí* jako předpokladem úspěchu počítají ostatně i mnozí historikové. Toto vše je třeba mít na mysli i tehdy, pokusíme-li se použít historický film jako zdroj informací o určité dějinné skutečnosti, a neočekávat od filmového média roli, jakou není schopno sehrát. Vláčilovo a Körnerovo *Údolí včel* splňuje takto formulované nároky na historický film beze zbytku.

Summary

The Valley Of The Bees

Analysis of a Historical Film. The Historical Film and the Making of Historical Cognizance. Historical Film in Teaching History.

I have always considered the enormously powerful and influential film art to be an interesting topic for various reflections. The obvious difference between written literature, which works with the *imagination* of a reader, and the *illusion-based* film, makes us ask what information a viewer gets from a film, and what implications it bears. In order to get an answer to this question, I decided to choose a film and to analyse it.

The historical feature film *Údolí včel* (*The Valley of the Bees*) is an outstanding work of art of the famous Czech film director František Vlácil and the screen writer Vladimír Körner, who made this film in 1967. The story is set in the thirteenth century. A young son of a Czech thane Ondřej is sent to a monastic knight order. He meets a friend there – Armin von Heide – a hard and a somewhat fanatic knight. Ondřej runs away from the monastery, chased by Armin. At home, he takes care of Vlkov, an estate he inherited from his father. He falls in love with his stepmother and they decide to get married. But on the day of their wedding, Armin, who finally found Ondřej, decides to kill Ondřej's young wife. In his despair, Ondřej lets his dogs kill Armin and then leaves home to return to the monastery.

When I started working on my thesis, I set myself three basic goals:

- to analyse the historical feature film *Údolí včel*,
- to evaluate the historical cognizance of contemporary audience,

- and finally to consider the impact of a historical film on the formation of the historical cognizance with a special attention to the use of a historical film in teaching history.

As the method of the analysis is always necessarily related to the subject, I had to change this simple plan a little; e.g. it was more suitable to split the analysis into two parts: the first analysis was done *before* reading the original of the story and the second *after* reading the original. It was obvious that the film makers knew the historical facts very well, there were no inaccuracies as far as the historical authenticity of the film is concerned. With a view to this, it was most interesting to follow all the different story motives and to study the way Vlácil and Körner treated them, despite the fact that the interpretation of the creative intentions is always rather subjective with any work of art.

As it turned out, there are many ways to handle the problem of historical cognizance of the viewers. I have used the comparison with other, mostly contemporary, films and have also tried to find out how much of this cognizance the audience could get from the contemporary popular historical literature. As for the comparison, the quality of the film was not important. I have tried to find the differences in the ways in which different authors and directors approached historical themes..

The work on the third task was most challenging: I found it necessary to create a particular concept for teaching history to use it as a background on which I could test using a historical film in teaching. The basis of this concept is creating a *sense of history*. This is an expression used by a German historian, philosopher and philologist Hans-Georg Gadamer. From the methodological point of view, I sought a balance between history as a story and history as hermeneutic work. Then I tried to find and summarize all the problems that a history teacher has to take into account when he/she wants to use a historical film in his/her work with students - all the theoretical *and* also practical problems connected with the

conditions in the Czech schools.

Even if the three above mentioned goals seem to differ at first, the conclusions can be summarized quite clearly and simply. A feature film as a medium seems to be highly suitable for historical topics. It is a piece of art, but also a powerful means of communication. Thus, the film is a result and at the same time a determining factor of the collective historical cognizance. In certain cases it can also be used as a teaching tool. If this holds true, it is necessary to be fully aware of the potential historical films and of the limits of this potential. The film appears to have a great power to offer *insight* into the historical situation rather than the outer *image* of historical reality. The film makers who realize this can create magnificent historical films if they use their artistic *intuition*. Vlácil's *Údolí včel* fulfils this requirement entirely.

Prameny a literatura

A: Odborná literatura:

- 1) AVISAR, I. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Indiana University Press, 1988. ISBN 0-253-20475-5.
- 2) BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha : Portál, 2002. ISBN 80-7178-612-8.
- 3) BENEŠ, Z. *Historický text a historická kultura*. Praha : Univerzita Karlova, 1995. ISBN 80-7184-126-9.
- 4) BLAHYNKA, M.; HÁJKOVÁ, A.; DOKOUPIL, B., aj. *Čeští spisovatelé 20. století : Slovníková příručka*. Praha : Československý spisovatel, 1985.
- 5) BURCKHARDT, J. *Úvahy o světových dějinách*. Olomouc : Votobia, 1996. ISBN 80-7198-149-4.
- 6) CARDINI, F. *Válečník a rytíř*. In LE GOFF, J. (Ed.). *Středověký člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-274-8.
- 7) EIDSVIK, C. *Cineliteracy : Film Among the Arts*. New York : Random House, 1978. ISBN 0-394-32065-4.
- 8) GADAMER H.-G. *Problém dějinného vědomí*. Praha : Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-062-5.
- 9) GATTEGNO, C. *Towards a Visual Culture. Educating through Television*. New York, 1969.
- 10) GIANETTI, L.D. *Understanding Movies*. New Jersey : Englewood Cliffs : Prentice-Hall, Inc., 1972. ISBN 0-13-936138-3.
- 11) KADLEC, J. *Dějiny katolické církve*. I. díl. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1993. ISBN 80-7067-285-4.
- 12) KLAPISCH-ZUBEROVÁ, C. *Ženy a rodina*. In LE GOFF, J. (Ed.). *Středověký člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-274-8.
- 13) KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-667-2.

- 14) KUTAL, A. *České gotické umění*. Praha : Obelisk, 1972.
- 15) LE GOFF, J. *Kultura středověké Evropy*. Praha : Odeon, 1991. ISBN 80-207-0206-7.
- 16) LE GOFF, J. *Středověká imaginace*. Praha : Argo, 1998. ISBN 80-7203-074-4.
- 17) LE GOFF, J. *Za jiný středověk*. Praha : Argo, 2005. ISBN 80-7203-598-3.
- 18) MACCANN, R. D. *Film: A Montage Of Theories*. New York, 1966. SBN 0-525-47181-2.
- 19) MICCOLI, G. Mniši. In LE GOFF, J. (Ed.). *Středověký člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-274-8.
- 20) MONACO, J. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2006. ISBN: 80-00-01410-6.
- 21) PANDEL, H.-J., SCHNEIDER G. aj. *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht*. Schwalbach : Wochenschau, 1999. ISBN 3-87920-430-6.
- 22) PRAŽÁK, A. *Staročeská báseň o Alexandru Velikém*. Praha : Melantrich, 1945.
- 23) PTÁČEK, L.; BILÍK, P.; ČIHÁK, M., aj. *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
- 24) ROSSIAUD, J. *Sexualita*. In LE GOFF, J. (Ed.). *Encyklopedie středověku*. Praha : Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-545-3.
- 25) SCHAAF, M.; SILBERMANN, A.; ADAM, G. *Filmanalyse : Grundlagen – Methoden – Didaktik*. München : Oldenbourg, 1980. ISBN 3-486-17291-3.
- 26) SPUNAR, P.; KEJŘ, J.; TŘEŠTÍK, D, aj. *Kultura středověku : Několik pohledů do středověké kultury*. Praha : Orbis, 1972.
- 27) SUSMAN, W.I. *Film and History : Artifact and Experience*. *Film & History*, 1985, roč. 15, č. 2. New Jersey, USA.

B: Elektronické dokumenty:

- 1) BALDÝNSKÝ, T. Causa Zdeněk Liška. [online] *Reflex*, 1999, roč. 10, č. 22. [cit. 22. srpna 2005]. Dostupné na WWW: <<http://majorzeman.cz/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=54>>
- 2) FIALA, M. Recenze. [online] *Kino*, [1968]; [cit. 6. dubna 2004]. Dostupné na WWW: <<http://home.zcu.cz/~m8m/udoli.htm>>
- 3) Film špatnou literaturu odhazuje do smetí... : Rozhovor s Vladimírem Körnerem. [online] *Host : měsíčník pro literaturu a čtenáře*, 2001, č. 2. [cit. 6. dubna 2004]. Dostupné na WWW: <<http://www.hostbrno.cz/casopis.php?body=clanek&clanek=980982000>>
- 4) HEJČOVÁ, H. Ďábel si rád bere podobu šaška : Rozhovor s Vladimírem Körnerem. [online] *Reflex*, 1999, roč. 10, č. 40. [cit. 6. dubna 2004]. Dostupné na WWW: <<http://www.jedinak.cz/stranky/txtkorner.html>>
- 5) JAN, L. Křížové výpravy podle Pána prstenů. [online] *Sedliny a dočasnost*, [1996]; [cit. 22. dubna 2006]. Dostupné na WWW: <<http://historie.quash.cz/view.php?cislocclanku=2005051401>>
- 6) LUKEŠ, J. Reflexe. [online] *Iluminace*, [1996]; [cit. 26. srpna 2005]. Dostupné na WWW: <<http://home.zcu.cz/~m8m/udoli.htm>>
- 7) NOVOSAD, M. František Vlácil – básník filmového obrazu. [online] *Kino na hranici*, [2005]; [cit. 26. srpna 2005]. Dostupné na WWW: <http://www.nostalghia.cz/webs/vlacial/texty/novosad_fv_basnik.php>
- 8) RILEY-SMITH, J. Truth is the first victim. [online] *The Times*, [5. 5. 2005]; [cit. 22. dubna 2006]. Dostupné na WWW: <http://entertainment.timesonline.co.uk/article/0,,14931-1597603_1,00.html>
- 9) ŠABAKA, P. O včelách. [online] 20. března 2003; [cit. 29. července 2004]. Dostupné na WWW: <<http://veka.signaly.cz/index.php?adr=slovo&s=vcely>>

C: Citované prameny:

- 1) *Aucassin a Nicoletta*. Přeložil a průvodní studii napsal BABLER, O. F. Zbraslav : Eduard Beaufort, 1947.
- 2) *Bible : Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha : Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.
- 3) *Česká středověká lyrika*. K vydání připravil LEHÁR, J. Praha : Vyšehrad, 1990. ISBN 80-7021-015-X.
- 4) CHARVÁT, J. *Světové dějiny. Učebnice pro I. a II. ročník gymnasií a I. ročník středních odborných škol*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1967. 4. opravené a doplněné vydání.
- 5) KALISTA, Z. *Stručné dějiny československé*. Praha : Václav Petr, 1947.
- 6) KÖRNER, V. *Údolí včel*. Praha : Melantrich, 1978.
- 7) LA FONTAINE, J.de. *Bajky*. Praha : Aventinum, 1928.
- 8) PEKAŘ, J. *Dějiny československé. Pro nejvyšší třídy škol středních*. Praha : Historický klub Praha-I., Klementinum, 1921.
- 9) *Staročeská lyrika*. K vydání připravil VILIKOVSKÝ, J. Praha : Melantrich, 1940.
- 10) VORAGINE, J. de. *Legenda Aurea*. Praha : Vyšehrad, 1984.
- 11) ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha : Obelisk, 1971.

