

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH
STUDIÍ

**HISTORICKÝ FILM JAKO ALEGORIE TVŮRČOVY
SOUČASNOSTI
KAPLICKÉHO A VÁVROVO KLADIVO NA ČARODĚJNICE V
KONTEXTU DOBY SVÉHO VZNIKU**

(The Historical Feature Film: an Allegory of The Author's Period. The
Witchhammer in Context of The Time of Its Creation.)

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Simona Kasalová

Obor: Filmová věda – Historie

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

OLOMOUC 2010

Mé poděkování patří všem, kteří mě podporovali a dopřáli mi potřebný klid, porozumění i cenné rady při psaní této práce.

Obrovský dík patří zejména mé rodině, Petrovi a přátelům, bez jejichž trpělivosti by tato práce stěží vznikla.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, 26. dubna 2010

.....
podpis

Obsah

1.	Úvod	
	1.1. Téma a cíl práce.....	5
	1.2. Struktura práce.....	5
	1.3. Vyhodnocení literatury.....	7
2.	Historický film jako zdroj historického poznání.....	8
3.	Český historický film a Otakar Vávra.....	17
4.	Čarodějnické procesy ve světle historie.....	22
5.	Literární předloha filmu – román <i>Kladivo na čarodějnice</i> Václava Kaplického.....	26
6.	Politické procesy v Československu a jejich společenská reflexe v 60. letech.....	32
7.	Soudní procesy <i>vně historie?</i>	
	7.1. Příčiny vzniku procesu.....	38
	7.2. Průběh vyšetřování a výslechu.....	39
	7.3. Obžalovaný a jeho postoj k vlastnímu obvinění.....	40
8.	<i>Kladivo na čarodějnice</i> – filmové zpracování.....	43
9.	Myslíme historicky, myslíme filmem.....	53
10.	Závěr.....	57
11.	Summary.....	61
12.	Prameny a literatura	
	11.1. Prameny.....	62
	11.2. Literatura.....	62

1. Úvod

Téma zobrazení historie ve filmu a analýza filmu jako relevantního historického pramene se v současné době stává v akademických i společenských kruzích stále frekventovanějším. Film je asi však pohřbíván spíše z rigidních pozic akademických historiků než historiků filmových. Postupně se ale i přesto začíná upouštět od teze, že film jako iluzorní médium nemá jakoukoliv vypovídající hodnotu o minulosti. Že vnímání minulosti spíše ubližuje, zkrsluje jej a takto zkrslené díky své masové popularitě rozšiřuje mezi nejširší veřejnost (jakkoliv každý takový argument lze do jisté míry považovat za oprávněný).

1.1. Téma a cíl práce:

Tématem zobrazení historie ve filmu se bude zabývat i tato práce. Cílem této práce je demonstrovat postmoderní náhled na historický film vycházející z prací dvou renomovaných historiků týkajících se historického filmu, Marca Ferra a Roberta Rosenstonea, a jejich teze následně aplikovat na konkrétní příklad z českého sociokulturního prostředí, na snímek Otakara Vávry *Kladivo na čarodějnice*. Dokázat, že historický film lze vnímat jako historický pramen (ostatně i film jako takový), a to hned v několika rovinách. Vzhledem k tomu, že autorka je studentkou oboru Filmová věda – Historie, je také plně kompetentní takovouto analýzu provést a téma zhodnotit.

1.2. Struktura práce:

Úvod mé práce je věnován teoretickému vymezení tématu. Představí proměny náhledu historické vědy na kinematografii, aby na závěr podtrhl význam, který se v očích současných historiků kinematografii jako svébytnému druhu podání historie dává. K prvním historikům, kteří se zobrazením historie ve filmu začali seriózněji věnovat patří francouzský historik Marc Ferro¹. Tato práce tak pochopitelně využívá jeho textů jako své základní opory. V současné době je v oboru recepce historického filmu celosvětově nejrespektovanějším historikem americký historik Robert Rosenstone², který svými inovativními a do jisté míry

1 Marc Ferro (1924) je řazen k historikům III. generace školy Annales. Stěžejní část jeho práce je věnována dějinám Ruska a Francie (*Les Origines de la Perestroika, Paris, Ramsay, 1990.; Histoire de France, Paris, Odile Jacob, 2003...*). Pro dějiny filmu je ovšem podstatné pozdější téma, kterému se věnoval – teorie o vztahu historie a filmu. (pozn. autorky)

2 Robert Rodenstone je postmoderním historikem v současnosti působícím na *California Institute of Technology*. Vedle výsostně historických prací (*Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the*

převratnými myšlenkami ovlivnil vnímání historického filmu a přiblížil jej co do platnosti k do té doby z hlediska kvality nedotknuté interpretaci dějin na stránkách historických monografií. Druhým teoretickým východiskem této práce je tak jeho publikace *History on Film, Film on History*, ve které výsledky svého bádání prozatím nejkomplexněji shrnul.

Ačkoliv původním záměrem bylo okomentované teze výše zmíněných historiků obecně aplikovat na české kulturní prostředí a český/československý historický film, předpokládaný rozsah takovéto analýzy by výrazně přesahoval možnosti této práce. Proto se stala nakonec obecná charakteristika českého historického filmu a jeho specifik pouze dílčí kapitolou nezbytnou pro kontext této práce, přičemž stereotypy a nemoci, kterými filmová zpracování historie v českém prostředí trpí jsou zde přímo vztaženy k dílu režiséra Otakara Vávry (poetika historických filmů tohoto režiséra do značné míry ustanovuje poetiku celé československé historické kinematografie). Součástí této kapitoly je i zhodnocení vývoje a současného stavu reflexe historického filmu.

Další část práce je již věnována filmu samotnému. Jejím cílem je ukázat na příkladu Vávrova *Kladiva na čarodějnice* to, jakým způsobem může historický film vypovídat o historii jako takové a jakým způsobem lze k filmu jako historickému prameni přistupovat.

Zaměřuje se proto na výzkum pozadí vzniku filmu (film vychází z rozsáhlého pramenného výzkumu románového zpracování Václava Kaplického a zároveň z podnětů své doby v níž vzniká), a to především na atmosféru doby, ve které byl zpracováván námět a na motivace režiséra, který se rozhodl převést jej do filmové podoby.

Budeme tak sice hledat potenciální odchylky od „skutečnosti“ či „oficiální“ (ve smyslu akademické historie) interpretace pramenů, ale zároveň analyzovat, proč k nim došlo a jak reflektují a ilustrují atmosféru doby, ve které film vznikal.

Nezbytnou součástí práce a zároveň jejím těžištěm se stane vlastní Vávrovo *Kladivo na čarodějnice*, tedy výsledný film. A ve vztahu k němu posouzení Rosenstoneovy myšlenky, že historický film je vždy adekvátním historickým pramenem a vždy přispívá k historickému porozumění. Za tímto účelem je třeba

Spanish Civil War, 1969; Romantic Revolutionary, 1975; Mirror in the Shrine: American Encounters with Japan, 1988) je především autorem převratných vědeckých publikací a statí týkajících se vztahu historie a filmu. Jeho myšlenky o vnímání historického filmu jsou mezi odbornou veřejností jedny z nejprogresivnějších.

i důkladného rozboru výrazových prostředků, které jsou kinematografií vlastní a zároveň jsou schopny navodit „historickou atmosféru“ a přiblížit historii divákovi.

1.3. Vyhodnocení literatury

Úskalím při tvorbě této práce byla zejména dostupnost kvalitní odpovídající odborné literatury. Zatímco historické práce zkoumající čarodějnické procesy jako takové i konkrétní případy v okolí Velkých Losin na konci sedmnáctého století mají konstantní velmi vysokou úroveň a stejně pečlivě jsou archivovány i historické prameny, kvalita odborných textů ve vztahu ke Kaplického románu *Kladivo na čarodějnice* či Vávrovu filmovému zpracování je buď zdeformována přívalem ideologizovaných frází, popřípadě je nízká. Osobnosti a dílu Otakara Vávry jsou sice věnovány i četné publikace, ale ty jsou většinou zcela v režii Vávry samotného, jsou tedy také přinejmenším nevěrohodné. Vzhledem k tomu, že film vznikl v roce 1969, v převratné době, ve které byly ve společnosti dušeny zárodky kritiky a nespokojenosti, které se rozbujely v roce předešlém, zmínky o filmu stavícímu se alegoricky proti chybám stalinistického režimu byly nečetné.

Filmu *Kladivo na čarodějnice*, genezi jeho vzniku a hodnotě jeho historické výpovědi dosud nebyla věnována taková pozornost, jakou by si vzhledem ke své kvalitě a významu v rámci české či československé historické kinematografii zaslouhoval. Tato práce se o takovýto práce pokusí, byť – vzhledem ke svému omezenému rozsahu - „pouze“ z pohledu (post)moderní historické vědy.

2. Historický film jako zdroj historického poznání

Ačkoliv už od nejranějších počátků kinematografie bylo přejímání témat z historie mezi tvůrci prvních filmů velice populární, seriózní diskuze o vztahu historie a filmu se rozběhla až o více než šest desítek let později.

Film byl dlouho považovaný za pouťovou zábavu nevzdělaných vrstev. Neměl být ani v budoucnu stát se součástí seriózního umění nebo nástrojem vědění či poučení. Jako takový nebyl, a ani nemohl být, předmětem zájmu intelektuální menšiny. Přes tento nezájem ve vyšších kruzích společnosti popularita filmu jakožto nového média moderního věku mezi lidmi utěšeně rostla. Stal se masovým médiem s potenciálem efektivně ovlivňovat veřejné dění a mínění davů. Tuto skutečnost si záhy uvědomily i vládnoucí kruhy a začaly film využívat ve svůj prospěch. Film se stal nástrojem propagandy – ideologické, nacionalistické, válečné. Povzbuzoval rozličné národy v dobách krizí, stmeloval a formoval je, utěšoval při neštěstích a dodával jim odvahy. Mnohokrát byl využit jako nástroj k ukotvení a legitimizaci mocenské pozice vládnoucích vrstev. Velmi často se pro tyto účely tvůrci obraceli právě k národním dějinám.

Ani v českých zemích není tendence využívat národní dějiny k propagandistickým účelům neznámá. Už v dobách národního obrození se tvůrci obraceli k nejslavnějším okamžikům českých dějin a tím se snažili podpořit nárok na národní autonomii, popř. vlastní stát, a to prostřednictvím tehdy známých účinných prostředků, zejména literatury a divadla, a odpoutat se tak ze závislosti na habsburské monarchii. Po jejím pádu, v prvních letech nové republiky, bylo posilování národního sebevědomí téměř podmínkou pro úspěch jakéhokoliv uměleckého díla. Z hlediska masového dopadu propagandy se ovšem ve dvacáté století do popředí zájmu začínají postupně dostávat nová média - zejména film, později rozhlas a ještě později televize, tedy již z principu daleko účinnější a efektivnější nástroje.

Výraz *propaganda*³ získal v závislosti na politických událostech minulého

3 Výraz termínu *propaganda* má latinský původ. Vychází ze slova *propagatio* – šíření, od něž je odvozeno sloveso *propagare* – rozmnožovat, šířit, rozšiřovat. Ve významu, který se blíží tomu dnešnímu, se *propaganda* poprvé objevila v 17. století, kdy vzniká první institucionální organizace systematicky se zabývající tímto tématem – *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, orgán ustavený papežem Řehořem XV. 22. května 1622. Byla vytvořena za účelem obrany a šíření katolické víry v době postupující a silící reformační vlny a jejím hlavním úkolem bylo vzdělávání misionářů, kteří byli vysíláni hlásat katolickou víru na „nové kontinenty“. (In: Wróbel A. *Výchova a manipulace*. Praha: 2008, s. 106.)

století výrazně negativní konotace. Jak je ale patrné z předchozího textu, nelze ji takto vnímat zcela jednoznačně. Filmová, mediální nebo literární propaganda měla velký význam při vzniku samostatného Československa a při posilování jeho mezinárodně politické pozice. To je z dnešního pohledu jednoznačně pozitivní proces. Jako vhodný prostředek propagandy byl film přijímán i dříve zdrženlivými intelektuály. Vždyť je už ze své podstaty iluzivní a schopný lehce zkreslit realitu.

Právě tato vlastnost však degraduje film jako prostředek ke sdělení skutečných dějinných událostí. Nemohl být prostředkem ke sdělení skutečných dějinných událostí. Nemohl být přijímán vědeckou obcí seriózně. Film a proces jeho vzniku se neshodoval s tehdy jedinou obecně platnou badatelskou metodou – pozitivismem. Pozitivismus je metoda zkoumání, založená na důsledném ověřování faktů. Jsou pro ni relevantní jen ty, které mohou být pramenně podloženy. Jeho součástí je i neustálá autorova sebereflexe a hodnocení vlastních postojů v závislosti na subjektivních podmínkách. Pozitivistická tedy předpokládá, že existuje nějaká objektivní dějinná skutečnost, které se lze důslednou vědeckou prací dopídit.

Od tohoto období prošla mohutným rozvojem nejenom kinematografie, ale celá oblast vědeckého historického výzkumu. Po celé dvacáté století si badatelé kladli pořád tytéž otázky: Lze hovořit o filmu jako zdroji historického poznání? Je film schopen přednést novou historicky relevantní interpretaci epochy, nadnést historická témata a dát je do souvislosti se současností, jako to dělají profesionální historikové? Nebo pouze deformuje minulou realitu, interpretuje ji nesprávně, příliš ji zjednodušuje a vytváří mylné všeobecné povědomí o dějinách? Tyto otázky nejsou ze své podstaty a nikdy nebudou uspokojivě zodpovězeny. V následujícím textu bych ráda načrtla vývoj historiografie, který vedl k alespoň částečnému přijetí filmu jako historické látky, popřípadě k nadšeným výkřikům postmoderních historiků, že není dějin, ale pouze jejich interpretací.

Pozitivismus jako metoda byl ustanoven v 19. století. Jedinou metodou

V dějinách propagandy je možné vysledovat dvě fáze vývoje. První, do vzniku knihtisku, kdy se k činnosti, v dnešní době běžně označované za propagandu, přistupovalo přímým (tj. mezilidským) působením prostřednictvím mluveného slova. Od vzniku knihtisku v 15. století až dodnes probíhá druhá fáze. Může mít přímou i nepřímou (tj. prostřednictvím sdělovacích prostředků) povahu a využívá daleko účinnějšího způsobů šíření názorů – působí na veřejné mínění tištěnými a později i audiovizuálními médii.

výzkumu byl pro něj důraz na zkoumání primárních pramenů. Byl založen na předpokladu (společnému všem tehdejšími profesionálními vědeckými disciplínám), „že bádání, opírá-li se o pevně stanovenou metodu, umožňuje objektivní poznání, že pravda spočívá v souladu mezi poznáním a objektivní skutečností“⁴. Výhradním tématem pozitivismu však byly pouze politické dějiny. Vzápětí se proti němu vzedmula vlna opozice, která kritizovala nekomplexnost jeho pohledu na dějiny. Tato kritika byla předzvěstí vytvoření paralelního proudu historického bádání – tzv. kulturních dějin. Kromě toho na přelomu 19. a 20. století vzniká nový vědní obor – sociologie. Její metody a přístupy záhy začínají zasahovat do historie. Nehodnocení, ale porozumění studované společnosti a její kultuře (v historii nejen místně, ale především časově vzdálené) – to je také východisko z něž vychází ve dvacátých letech 20. století nová historická škola – Annales.

Za zakladatele školy Annales jsou označováni Marc Bloch a Lucien Febvre. Primární pro ni byla kritika současného pojetí historie zaměřené pouze na politické dějiny. Jako nezbytná pro výzkum dějin se stala spolupráce s dalšími vědními obory, ať už humanitními (sociologie, psychologie) nebo přírodními (geografie, demografie). V důsledku této interdisciplinární spolupráce se v oboru historie začínají objevovat podobory jako dějiny každodennosti, hospodářské a sociální dějiny či historická geografie.

V 60. letech začíná navíc v historiografii převažovat trend plurality dějepisných přístupů, čímž se jednotný pohled na dějiny definitivně rozpadá. Do stejné doby je také možné zasadit počátek postmoderního uvažování o vědě. Tzv. lingvistická kritika měla mohutný dopad na všechny obory lidského zkoumání, historii nevyjímaje. Základní teze, kterou přednesl její otec a zároveň hlavní představitel Ferdinand de Saussure⁵, spočívá v myšlence, že jazyk, který používáme jako prostředek k vyjádření, je autonomní systém a je jím dán význam. Tedy že myšlení člověka je determinováno vlastním jazykem. Pro dějepisectví, které se od této chvíle začíná nazývat postmoderním, to znamenalo přijmout tvrzení, že neexistuje jakákoliv souvislost mezi historickým dílem a samotnou historickou skutečností. Na de Saussurea navazuje Hayden White, historik a

4 Iggers, Georg G. *Dějepisectví ve 20. století*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 2002, s. 11.

5 Ferdinand de Saussure (1857-1913), významný švýcarský lingvista a jeden ze zakladatelů strukturalistické lingvistiky. Jeho myšlenky byly uskupeny a shrnuty v publikaci *Kurz obecné lingvistiky*, vydané v roce 1916 na základě poznámek jeho žáků z přednášek. De Saussure nově analyzoval jazyk jako formální systém, sestávající z označujícího a označovaného, který nemá jakýkoliv vztah k reálnému světu.

profesor na University of California, který říká, že ani v historiografii od sebe nelze oddělit formu a obsah, a že dějepisectví se neliší od krásné literatury, protože jde o historickou naraci.

Nové narativní dějepisectví se začíná zaměřovat na obyčejného člověka místo mocných postav dějin. Je otevřené novým pramenům a zejména využívá vyprávění, způsobu podání minulosti, který byl do té doby odborné historii zcela neznámý. Vyprávění se uskutečňuje z pozice konkrétní osoby nebo skupiny lidí a z této pozice také pohlíží na události. Tím je schopno osvětlit vnitřní svět minulé kultury a společnosti. Na historika se začalo pohlížet jako na někoho, kdo vytváří něco, co před jeho prací ve skutečnosti neexistovalo. Už nebyla jen jedna pevně daná historie lidstva, ale právě tolik historií, kolik bylo historiků, kteří o ní podávali svědectví. Podávali svědectví ze svého úhlu pohledu, ze svých interpretačních hledisek a svým vlastním jazykem. Prostředkem sdělení jim byla slova tištěná na papíře.

V této chvíli byl připraven prostor pro přijetí historického filmu za jeden z mnoha možných způsobů výkladu historie. Vyjadřovacím prostředkem filmu je obraz a zvuk zachycený na filmovém páse. *Podobně jako historik vybírá z událostí a historických osobností ty, které je třeba zaznamenat, a skládá je do mozaiky určitého smysluplného příběhu s vlastním významem, stejně tak pracuje filmař při vytváření historického filmu.* Oba dva - jak filmař, tak historik - ať už vědomě nebo ne, podléhají době, ve které tvoří, její atmosféře a pohledu na dějiny. A to je třeba vždy mít na paměti při studiu jakéhokoliv sdělení o historii.

Výše zmíněné myšlenky a teze jsou z velké části převzaty z díla **Marca Ferra**⁶. Ten se ve svých esejích věnoval otázkám, které si filmoví teoretici a historici kladli a kladou doposud: Obrazem jaké reality je ve skutečnosti historický film? Je možné jej brát vážně, tedy jako seriózní zdroj informace o historii? Jaký vztah má historický film ke své současnosti? A jaký je jeho vztah ke klasické vědě? Přispívá historický film k historickému porozumění, nebo mu naopak brání? Ferro ve svých závěrech ještě není natolik odvážný, jako filmový historici, kteří přicházejí po něm. Zastává z dnešního pohledu spíše konzervativnější a umírněnější postoje, které byly ovšem na svou dobu (70. léta) velice progresivní. Film z podstaty svého média nemůže být jen pouhým doslovným přepisem historie (jsme v 70. letech a předpokládáme, že je nějaká

6 Ferro, Marc. *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: 1977.

historická skutečnost a ne pouze její podání). *Film má svá vlastní specifika a spoustu modů vyjádřování. Způsob jejich použití, tj. zpracování daného tématu, je dán společností, ve které vznikl, a pro kterou je zároveň určen. Vznění filmu tedy nezávisí pouze na vůli autora, ale i na společnosti a době, kterou je přijmán.* Při studiu filmu by se tyto mimoumělecké faktory a vlivy měly zohlednit, stejně jako soudobý stupeň poznání historie a její interpretace.

Ferro rozlišuje dva možné přístupy ke zkoumání historického filmu: *ideologický a pozitivistický.* Ideologickým nazývá právě snahu o rozkrytí pozadí vzniku filmu a společenského pozadí jeho současnosti. Takovýto přístup Ferro preferuje. Oproti tomu pozitivistický přístup, tedy studium filmu z hlediska faktické historické přesnosti, za tak zásadní nepovažuje (jakkoliv ho neodmítá).

V návaznosti pak hovoří o tzv. *filmovém čtení historie a historickém čtení filmu*, přičemž akcentuje význam historického čtení filmu. Od doby, kdy začala společenská elita vnímat film jako mocný nástroj, který dokáže ovlivnit veřejné mínění, uvědomila si, že jeho kontrola je nezbytná pro zachování dosavadního řádu. Film byl schopen tento řád dokonce legitimizovat, ukotvit a posílit. V krajních případech byla veškerá filmová produkce dávána napospas speciálně zřízeným cenzurním orgánům, které mnohdy zasáhly tak, že změnily celé poselství filmu. Dešifrováním postupů oficiální cenzury jsme schopni rozkrýt ideologii v pozadí a charakterizovat vládnoucí struktury. Významnější a mnohem více vypovídající je ovšem odlišný druh cenzury: podvědomá kontrola ze strany samotného autora – tzv. autocenzura. *Filmař nezávisle na svém vědomí přizpůsobuje film a jeho vznění době, ve které žije. Ve filmu se odráží celospolečenská atmosféra jako v zrcadle, vše, co pro soudobou společnost bylo přijatelné a co ne. Podprahově se do něj vkrádá její obraz v různých aspektech společenského života.* Z tohoto pohledu lze tedy jako o historickém prameni hovořit o jakémkoliv filmu. I samotné zpracování historických témat a jejich interpretace prozradí daleko více o atmosféře, ve které vznikaly, než o době, kterou rekonstruuje.

Filmové čtení historie podle Ferra až na výjimky není možné. Přestože „psaní historie filmem“ a její vytváření v knihách jsou jen dvě různé cesty ke stejnému cíli, filmař není historik a nemůže suplovat jeho práci. Jen ve výjimečných případech jsou filmoví tvůrci schopni reflektovat dobu a podmínky své tvorby, ve svém díle si je uvědomit a alespoň částečně se od nich odpoutat nebo komentovat.

V dějinách filmu to dokázali jen takoví jedineční filmaři jako Jean-Luc Godard, Alan Resnais, Jean Renoir nebo Claude Chabrol, tedy bez výjimky francouzské nové vlny. Filmaři jako interpretu historie ještě zcela nedůvěřuje a filmové vyprávění neklade na roveň práci historika, ale zcela v duchu jeho vzrůstající váhy pro historickou informovanost společnosti mu věnuje o mnoho větší pozornost.

Robert Rosenstone, historik pozdější generace, jehož stěžejní práce věnované historickému filmu spadají do osmdesátých a devadesátých let 20. století, jde ve svých vývodech ještě dál a poněkud jiným směrem než Marc Ferro. Sám svou publikaci *History on Film, Film on History*⁷ považuje za pouhé přispění do diskuze, která ještě zdaleka není u konce. Jako absolvent klasické historie si je plně vědom metod, které používá, a jejich omezení v souvislosti s přístupem k dějinám. Jeho studiím věnovaným historickému filmu předcházely tradiční historické práce zpracované tradiční metodou. Film ani on sám zpočátku nepovažoval za vhodný prostředek historického vyjádření. Až osobní zkušenost s filmem Rosenstoneovi umožnila proniknutí do hlubší problematiky tohoto média⁸. Umožnila mu poznat pravidla, kterými se řídí, mechanismus, jakým pracuje. Dnes je Robert Rosenstone z hlediska výše nastíněných dějin historiografie řazen k postmoderním historikům. Součástí jeho práce je neustálá sebereflexe a využívání nových metod ke studiu dějin. Neodmítá soudobé prostředky vyjádření, k jednotlivým událostem se snaží stavět z různých úhlů pohledu, nezapomíná, že současnost ovlivňuje všechny přepisy minulosti, atd.

Rosenstone si uvědomuje, že v průběhu druhé poloviny 20. století narůstá význam vizuálních médií a pro společnost se stávají jediným zdrojem poznání. Historický film je proto téměř výhradním tvůrcem obecného povědomí o dějinách. Kvůli obrovskému dopadu, který má, není možné jej jen označit za mystifikaci a smyšlenku nehodnou zájmu. Je třeba proniknout do podstaty média, pochopit jeho zákonitosti a zjistit, jestli něčím přispívá k poznání historie známé z odborných publikací. Je třeba se naučit číst film.

7 Rosenstone, Robert. *History on Film, Film on History*. Harlow: California Institute of Technology, 2006, s. 200.

8 Rosenstone se podílel jako odborný poradce na natáčení dvou historických filmů – *The Good Fight* (1983), polodokumentární snímek o španělské občanské válce na konci 30. let dvacátého století, do které se zapojily i jednotky americké armády sdružené v brigádě Abrahama Lincolna (*American Abraham Lincoln Brigade*), a *Reds* (1982). *Reds*, film herce a režiséra Warrena Beattyho, je založen na Rosenstoneově historické monografii *Romantic Revolutionary: A biography of John Reed*. Vypráví příběh válečného dopisovatele, novináře a komunisty Johna Reeda (1887-1920), mimo jiné autora reportážní knihy věnované bolševické revoluci *Ten Days that Shook the World*.

Robert Rosenstone považuje historický film (film zasazený do historického prostředí) pouze za jiný druh podání historie, nicméně stejně hodnotný k jejímu poznání. Výsledné dílo je vždy determinováno formou, ve které vzniká a specifickými podmínkami, kterým tato forma podléhá. Historická fakta obsažená v klasické psané historické monografii jsou ve své většině vědecky ověřitelná a výsledné dílo je informačně obsažnější a přesnější, má poznámkový aparát, v němž uvádí své zdroje, apod. Z tohoto hlediska je klasická vědecká historie ve své důslednosti nedosažitelná. Jak již bylo řečeno, film musí podléhat jiným pravidlům. Především stopáž běžného celovečerního filmu nutí k časové kondenzaci a pravidla narace k vytváření smyšlených postav a zápletek. Neustálý vizuální vjem a kamera, schopná zobrazit nejjemnější detaily prostředí a dekorací, je výzvou pro fantazii tvůrců a filmových výtvarníků. Gesta, pohyby, chování herců představujících historické postavy, to vše jsou aspekty ztěží podložitelné dostupnými prameny a dokumenty. Přesto jsou pro filmové médium nepostradatelné a pro naplnění diváckých očekávání nezbytné.

Paradoxně právě vizuální a zvukový vjem je podle Rosenstonea to nejpodstatnější co film může přidat k historickému porozumění. Jejich prostřednictvím vyvolává režisér v divácích emoce. Film i jimi ruší časovou a prostorovou distanci. Diváci právě teď a tady prožívají na vlastní kůži něco, co se odehrálo před desítkami, stovkami, tisíci lety.

Z výše uvedeného plyne, že je neúčinné a zpátečnické hodnotit historický film z hlediska historické přesnosti, ta není hlavní veličinou, která je jeho přínosem. Při studiu filmu by se mělo přistoupit na to, že *film je specifickým zdrojem poznání historické pravdy a jeho hodnocení by mělo podléhat pravidlům žánru, ve kterém se pohybuje.* Pokud by měl být film s něčím srovnáván, pak ne s díly klasické historické vědy, ale s díly téhož druhu, tedy s jinými historickými filmy. Pohled historika na film je zákonitě pohled zvenčí, pohled člověka neobeznámeného se zákonitostmi kinematografie.

Podle Rosenstonea je ale každý tvůrce historického filmu - bez ohledu na množství smyšlenek - historikem, a každý film, i ten, který jen využívá historického prostředí jako pozadí pro vymyšlenou dramatickou zápletku, je přínosem k historickému porozumění. Učí diváka dávat věci do souvislostí a přemýšlet historicky. *Historické porozumění,* to je klíčový pojem v Rosenstoneově díle. Může jej přinést jak historická monografie, tak historický

film – oba prostředky k představení dějinných událostí vznášejí tytéž otázky. A to bez ohledu na způsob, který k tomu využívají.

Ze shrnutí tezí těchto dvou historiků tedy vyplývá, že film, zejména historický film, je relevantním zdrojem historického poznání a není možné jej přejít z badatelských pozic jako bezvýznamnou zábavu nebo ho jednoduše odsoudit pro zkreslování dějin, a to i přesto, že se ve svých závěrech mnohdy liší. Ferro říká, že jakýkoliv film významně přispívá k pochopení samotné doby svého vzniku, její mentality, názorů a atmosféry. Rosenstone oceňuje přínos všech historických filmů jako prostředků k sugestivnějšímu proniknutí do historie a jejímu bezprostřednímu pochopení (prostřednictvím obrazu a zvuku). Všechny filmaře označuje svým způsobem za historiky. Ferro naopak vidí skutečné historiky jen v těch, kteří se dokázali oprostít od společenského klimatu a pracovat nezávisle na něm. Přes tyto odlišnosti dané dobou v níž o problematice uvažovali se staly jejich myšlenky a jejich metody uvažování nad historickým filmem teoretickým základem této práce, která chce na základě jejich myšlenek ukázat možnosti uvažování nad konkrétním filmem jako historickým pramenem.

Je tedy zřejmé, že v kontextu světového myšlení je historický film pojímán jako zdroj historického poznání. V českém prostředí však byla otázka o vztahu filmu ke klasické historii po dlouhou dobu tabuizována, ovšem z překvapivých pozic. Během komunistické totality totiž nebyl rozdíl mezi skutečností, historickým filmem i historickou literaturou. Film byl historií na plátně. Před rokem 1989 tak byla historická témata ve filmech a historie samotná převážně zneužívaná k legitimizování pozice stávajícího režimu. Vybrané kapitoly z dějin českého státu jen měly potvrdit, že současný stav, tedy stav společnosti, ve které se po staletích útlaku opět ujal moci lid, je jen logickým vyústěním událostí minulých, že se situace nemohla odvíjet jiným směrem. Výjimečných historických filmů, které byly natočeny s ambicí hlouběji proniknout do zobrazované epochy bylo velmi málo. Většinou vznikaly v časech uvolnění společenské atmosféry následkem politických změn a polevení ostražitosti komunistických cenzurních orgánů, tedy převážně v 60. letech a daly by se spočítat na prstech.

Sametová revoluce a nástup demokracie v devadesátých letech umožnil českým filmovým historikům i historikům klasickým se značným zpožděním

navázat na trend zkoumání historického filmu a jeho přínosu k historickému poznání, který byl v západních zemích rozvíjen již od šedesátých let. Průkopnickou publikací, věnující se tomuto tématu, je sborník *Film a dějiny* z roku 2005, ve kterém editor Petr Kopal uspořádal příspěvky historiků a filmových teoretiků, které zazněly zejména v rámci druhého ročníku festivalového semináře *Film a dějiny* (29. 8. 2003 v Humpolci)⁹. Nešlo však o první pokuse o zpracování problematiky historie ve filmu v českém prostředí. Osamocené pozoruhodné texty dotýkající se problematiky byly otištěny v rámci *Filmového sborníku historického na přelomu 80. a 90. let*, ale edice bohužel záhy zanikla.

Není bez zajímavosti, že těmi, kteří se studiem historických filmů zabývají, jsou z velké části absolventi oboru klasické historie – Petr Čornej, Jiří Rak, Petr Blažek, Petr Kopal, atd. Zejména pohled starších z nich (Čornej, Rak) na historický film jako na prostředek historického sdělení je dosud převážně konzervativní a nebere v potaz teze filmových teoretiků uvedené výše. Přistupují k filmu z hlediska a z pozice svého oboru, neuvědomují si pravidla a hranice filmového média. Jiří Rak v jednom ze svých prvních publikovaných článků věnovaných této problematice například říká, že „filmoví tvůrci si neuvědomují svou odpovědnost a zacházejí s historickou látkou svévolně“, že „[pro filmové tvůrce] je historická skutečnost málo dramatická a pocítují potřebu ji upravit podle svého vkusu“¹⁰. Filmové teoretiky a historiky v Čechách historický film nezajímá téměř vůbec.

Výzkum v českém prostředí je tedy na svém počátku a relevantní teoretické texty zde vznikají stejně ojediněle jako se tu publikují ty zahraniční. Na vině je bezskrupulózní nivelizace pozic historické vědy v době totality. Na vině je jistě i většinová podoba českých filmů zasazených do historie. O většině z nich se ani uvažovat nevyplatí. Pojdme se pokusit v následující kapitole vysledovat specifika českého historického filmu.

9 Kopal, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 9.

10 Rak, Jiří. *Historie ve filmu*. Záběr 23, 1990, č. 10 (17.5.), nestr.

3. Český historický film a Otakar Vávra

V dějinách československé a české kinematografie bylo zobrazení historie ve filmu bráno vždy smrtelně vážně. Mělo sloužit vyšším cílům. Zatímco v západních kinematografiích byly běžné i laškovně romantické komedie s historickou tematikou, v našem prostředí ani historická komedie nikdy nebyla prvoplánově určena k pobavení (viz *Cech panen kutnohorských* Otakar Vávry interpretovatelný jako snaha o posílení národního sebevědomí apod.). Filmy a díla jiných uměleckých odvětví s historickou tematikou sloužily vždy v jistém smyslu jako propaganda, v závislosti na době, ve které vznikaly. Měly povzbudit národ v dobách krize, legitimizovat jeho existenci a postavení ve světové mocensko-politické sféře nebo podepřít stávající režim v jeho nárocích na vládu.

Tendence první, tedy dodávání sebevědomí národu prostřednictvím zobrazování významných dějinných epoch českých dějin, je patrná od vzniku filmového média do padesátých let minulého století¹¹. Plně propukla ovšem až s oslabováním Rakouska–Uherska během první světové války a vznikem Československé republiky. Druhou vlnu je možné pozorovat na konci třicátých a v průběhu první poloviny čtyřicátých let v důsledku nacistického ohrožení Československa. Německo si v této době na základě svého vlastního výkladu dějin nárokovalo území českého státu, proti čemuž se postavila jak kinematografie, tak veškerá československá inteligence.

Druhá tendence, tj. obhajoba legitimacy režimu, přichází do historického filmu s nástupem komunismu a upevňováním jeho moci. Komunismus jakožto totalitní režim se snažil podmanit si celou společnost. Za tímto účelem využíval veškerých dostupných metod. Velký význam pro něj měly především kultura a školství.

11 Významné epochy českých dějin označil v devatenáctém století František Palacký ve svém díle *Dějiny českých zemí v Čechách a v Moravě*. Dodnes je Palackého zpracování dějin v mnoha ohledech vnímáno českou společností jako platné. Palacký vyzdvihuje vládu prvních Přemyslovců a označuje ji za počátek demokratické tradice v české společnosti. Ta byla tragicky ukončena bitvou na Moravském poli a smrtí Přemysla II. Otakara. Za jeden z nejsvětějších momentů označil vládu římského císaře Karla IV. Období všeobecné prosperity a spokojenosti plynule přechází k nejslavnějšímu okamžiku českých dějin, k době husitské. Český národ tehdy dokázal vzdorovat celé Evropě a za svou „pravdu“ bojoval až do úplného konce, do nešťastné lipanské porážky. František Palacký svoje Dějiny končí rokem 1526, rokem nástupu Habsburků na český trůn. Tento okamžik považuje za konec samostatnosti českého národa a jeho slavných dějin, které jedinečně mohou být obnoveny tehdy, až se Čechům podaří opět se ujmout správy vlastních zemí. Bělohorská katastrofa a po ní následující období útlu a útisku, ve kterém je potlačován český živel a prosazovány germanizační tendence jsou jen důsledkem habsburské nadvlády a začlenění českého státu do anonymního útvaru středoevropské podunajské monarchie.

Jejich prostřednictvím byl lidem předkládán důkaz o správnosti nastoupené socialistické cesty. Bylo zapotřebí nově formulovat historii, ale ne pouze na základě marxistického výkladu dějin. Ten měl být přizpůsoben československému prostředí, aby do něj přirozeněji zapadl. Proklamovaný nový historismus vychází ze starého, ve společnosti po staletí zakořeněného historismu, který je upraven pro potřeby socialistické ideologie¹². Od počátku padesátých let se postupně dostává do osnov pro vyučování dějepisu ve školách. Do doby, než byl tento nový historismus zformulován a uveden do praxe, zastupovala oficiální podání historie literatura a speciálně tzv. „jiráskovská akce“¹³(pozoruhodně postmoderní uvažování o historii...).

Československý historický film po roce 1945 byl plně ve službách „jiráskovské akce“ a nového historismu. V důsledku toho je zaměřen pouze na národní dějiny, na vybrané události a vyzdvihované postavy národní minulosti, přičemž u něj absentuje osobitý autorský pohled. Výklad dějin je v něm jednostranný, koresponduje s požadavky, které na něj kladl režim představovaný ustanoveními ÚV KSČ:

„V historických filmech mají být zobrazeny nejen pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí a jednak má být zobrazen boj dělnické třídy proti kapitalismu a slavná úloha, kterou v tomto boji sehrála komunistická strana, iniciátorka tohoto vítězného dějinného zápasu, jakož i rozhodný vliv Říjnové revoluce a Sovětského svazu na rozmach a úspěchy tohoto boje.“¹⁴

12 Palackého nejvýznamnější postavy i události českých dějin jsou v podstatě zachovány. Žádné nejsou vyvraceny, kritizovány ani napadány. Některé z nich jsou vybrány a upraveny podle vzoru komunistické myšlenky. Za nejvýraznější moment dějin byla považována v novém i starém historismu doba husitská. Na základě nového výkladu se jednalo o dobu, kdy se dělný lid (poddaní) vzbouřili proti vládě bohatých mocných knížat (buržoazie). Legitimitu svojí vlády nad lidem si knížata vybuchovala a udržovala s pomocí katolické církve, zkorumpované instituce, která neměla už nic společného původní církví apoštolskou a s jejími morálními zásadami. Jan Hus nebyl v komunistickém výkladu náboženským reformátorem, ale reformátorem sociálním. Ve svých kázáních bojoval proti nerovnosti lidí uměle udržované dogmatickým církevním výkladem Bible.

13 Toto trefné označení pochází od historika Petra Čorneje. Jedná se o projekt ministra kultury Zdeňka Nejedlého, jehož náplní byla obrovská propagace režimu vyhovujícího díla Aloise Jiráska. Ve velkých nákladech vycházely jeho historické romány. Filmoví tvůrci měli za úkol převést je do filmové podoby.

14 Viz *Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu*. Usnesení předsednictva ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu, Kino 1950, s. 188-189.

V Čechách tedy historická literatura a historický film neuchopují dějiny, česká literatura a historický film *jsou* dějiny. A v kontextu tohoto uvažování lze za nejvýznamnějšího českého historika či prodavače historie označit Otakara Vávru¹⁵.

Vávra vždy inklinoval k námětům z historie a jako aktér celého 20. století aktivně spoluvytvářel poetiku českého a československého historického filmu. Svůj specifický styl a svoje filmařské přednosti naznačil už ve svém samostatném debutu, filmu *Filosofská historie* (1937) a následném *Cechu panen kutnohorských* (1938). Důkladný výběr literární předlohy na němž je ilustrován osobní vkus, zpracovaný do literárně kvalitního scénáře, v režii strohost, pragmatismus a důslednost¹⁶. Ale na druhou stranu chlad, odstup od problematiky historie ve Vávrově podání je důsledně vnějšková (důraz na kostýmy, dekorace) bez snahy o hlubší pochopení doby. Často je historická věrohodnost avizována ztvárněním notoricky známých situací včetně užití okřídlených výroků (viz husitská trilogie, válečná trilogie). Už v těchto raných filmech patrná snaha reagovat na společenskou poptávku (mají posílit sebevědomí národa v době sílícího ohrožení Německem). V tomto ohledu jsou Vávrovy filmy jsou již od počátku úzce spojeny s dobou, ve které vznikají.

Zatímco za protektorátu si Vávra co o tématu svých filmů s nacistickou ideologií nezadá a navíc točí i filmy s povzbuzující vlasteneckou linkou (Rozina sebranec) po roce 1948 se již projeví naplno jako konjunkturista a naplno se oddá službě novému režimu a to především v husitské trilogii, obsahující filmy *Jan Hus* (1955), *Jan Žižka* (1956) a *Proti všem* (1957).

Husitská trilogie je monumentální freskou, filmovým zpracováním podnětů Aloise Jiráska. Jako Vávrovo ostatní dílo i ona podléhá perfekcionismu svého tvůrce v důrazu na vnějšek. Je rozmnařilá v oblasti režijního vedení a výtvarného zpracování, bezchybně zapadá také do nového komunistického historismu. Představuje vrcholné dílo „jiráskovské akce“ a popularizační formou zobrazuje

15 Otakar Vávra (1911) je filmovým režisérem, jehož tvorba dokumentuje vývoj československé kinematografie během celého 20. století. Debutoval filmem *Cech panen kutnohorských*, který vznikl ještě v období první republiky. Byl jedním z mála režisérů, kterým bylo umožněno pokračovat ve své práci i v období protektorátu. Po konci války se Vávra záhy přizpůsobuje novým společenskopolitickým podmínkám a v období totality se stává jedním z nejplodnějších filmových tvůrců. Ve svém díle zpracovává jak historická, tak obecně společenská témata a jeho snímky jsou často adaptacemi kvalitních literárních předloh. V současnosti je Vávrovi vyčítána kolaborace s minulým režimem, je obviňován, že jeho filmy vznikaly na objednávku komunistických mocenských špiček a cíleně směřovaly k otevřené propagandě socialismu.

16 Ptáček, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, s. 311.

československé dějiny jako „permanentní revoluci proti pánům představovaným německou šlechtou, katolickou církví a buržoazií“¹⁷. Do puntíku plní požadavky doby, ve které vznikala, tentokrát ovšem ne požadavky celospolečenské, popřípadě divácké, ale požadavky „shora“, od vládnoucího režimu.

Na podobných pozicích stojí Vávra i československý historický film i v 70. a 80. letech dvacátého století. Vyrábí nákladné omalovánky vyvedené s obsedantní snahou o „autenticitu“ (repliky, kostýmy, exteriéry) pod kuratelou marxleninské historiografii.

Předcházející pasáže dost možná vysvětlují českou teoretickou distanci od historického filmu. Neboť jeho podobu lze ve většině epoch paušalizovat.

Vymyká se v podstatě pouze jediné období – léta 1961 až 1970. V těchto letech náměty filmů a jejich zpracování (úhel pohledu na historická témata) souvisí s uvolněním celospolečenské atmosféry. Přestože v této době vzniklo jenom omezené množství historických filmů nastupující československá nová vlna preferovala současnost), kvantitu u nich vyvážil značný vzestup kvality. Filmy s historickou tematikou už nemají podobu historických fresek, zobrazujících masy lidu nejlépe v odvěkém boji za sociální spravedlnost, ale zaměřují se na konkrétního jednotlivce a jeho psychologii. Za makrohistorii nastupuje mikrohistorie, za snahu rekonstruovat snaha o plné pochopení zobrazované doby a zároveň tuto dobu vztáhnout k tvůrcově současnosti. Vznikají Vlácilovy historické filmy, *Spanilá jízda* Oldřicha Daňka pozoruhodná tím, že ač se věnuje husitskému hnutí, popisuje jej realisticky a vyhýbá se jeho bezpodmínečné adoraci, Bočanova *Čest a sláva* a v neposlední řadě Vávrovo *Kladivo na čarodějnice*, v němž Otakar Vávra dokazuje, že je schopen překročit svůj stín a jakkoliv stále stojí na pozicích poetiky svých historických filmů (vnějškovost, kvazidokumentarita, společenská objednávka) dokáže uchopit téma komplexněji, s výrazným přesahem.

Kladivo na čarodějnice je zároveň posledním Vávrovým filmem, který je oceňován filmovou kritikou, a završuje vrcholné období tvorby tohoto režiséra, ve kterém vedle *Kladiva na čarodějnice* představil taková díla jako *Romance pro křídlovku* (1966) a *Zlatá reneta* (1965).

Snímek *Kladivo na čarodějnice* jsem si k jeho pozoruhodné genezi i výsledné

17 Tamtéž, s. 317.

podobě vybrala i k demonstraci přístupů k historickému filmu naznačených v úvodních kapitolách této práce.

4. Čarodějnické procesy ve světle historie

V této kapitole se pokusím zvážit prameny tvořící podklad pro výsledný film z pozitivistického hlediska. Jakkoliv je pro výslednou podobu filmu méně důležité, není možné se jej zcela zříci (viz Ferro).

Film je inspirován čarodějnickými procesy, které se odehrály na Šumpersku a Velkolosinsku na konci sedmnáctého století. Na tomto národnostně německém území, náležícím pod správu v první instanci významného českého šlechtického rodu Žerotínů, došlo k masovému pronásledování údajných čarodějnic. Při něm zahynulo neméně jak jedno sto žen a mužů. Pro vysvětlení, jak je možné, že k takovéto rozsáhlé, s použitím současné terminologie, „justiční vraždě“, mohlo dojít v Evropě na prahu průmyslové revoluce a nástupu moderního věku, je nutné přiblížit atmosféru doby a umístit tyto hony na čarodějnice do dobového společensko-kulturního i historického kontextu.

Obecné příčiny vzniku čarodějnických procesů je možné shrnout do několika bodů:

První z příčin, téměř prapříčina všech takovýchto procesů, byl strach lidí z čarodějnic a jejich víra v nadpřirozené jevy, kterými si vysvětlovali okolní svět¹⁸. Ačkoliv byla tato víra církví zpočátku potírána a křesťanskými teology vyvracena¹⁹, v průběhu středověku postupně pronikla i do církve. Rozšířila se teze, že čarodějnice má pakt s ďáblem a tím koná nejtěžší herezi. Tato hereze měla být trestána jako jeden z největších zločinů a měla být důkladně vymýcena. Kromě toho, že bránila lidem, kteří konají čarodějnické praktiky, dosáhnout boží milosti a spásy, také jako všechny ostatní druhy hereze narušovala řád světa stanovený na Bibli. Čarodějnice stíhala nejprve pouze církve pod ctnostnou

18 Byla nadneseně řečeno „stará téměř jako lidstvo samo“. Vysvětlování si přírodních úkazů existencí čar a kouzel a působení temných sil je doložitelné u mnoha lidských společenství bez ohledu na hranice času a prostoru. Bylo nepostradatelné pro duševní a morální vývoj civilizace. Ani později, kdy díky rozvoji věd bylo možné některé úkazy vysvětlit racionálně, však lidé neopouštěli víru v čarodějnice. Tehdy byla a dodnes je živoucí potřeba lidí vinit někoho z vlastního neštěstí, ze shody nešťastných náhod atd. V raném novověku byly vhodným terčem právě čarodějnice.

19 Paradoxně víra v čarodějnice, ne čarodějnické praktiky, byla v raném a vrcholném středověku herezí, obrácením se proti dogmatické pravověrné křesťanské církve (!). Argumentace teologů proti existenci čarodějnic byla založena na faktu, že svým příchodem a svou obětí „Kristus podmanil dobrému Bohu také mocnosti temnot“. Víra v ďábla a jeho působení na světě prostřednictvím čarodějnic tedy znamenala přestoupení křesťanské věrouky a rovnala se kacířství. In: Feldmann, Ch.: *Friedrich Spee: Procesy s čarodějnicemi*. 1. vyd. Olomouc: Centrum Aletti Velehrad-Roma, 2003, s. 127.

zámkou navracení „zatoulaných oveček“ do lůna pravé víry, záhy se k ní připojila jako vykonavač trestu i světská moc²⁰. Tento vývoj byl logický vzhledem k uspořádání středověké společnosti: „(...) svět, který se sám považoval za nábožensko-politickou jednotu, mohl jednat jediné společně, jakmile pozoroval, že jsou ohroženy jeho jednotné křesťanské základy.“²¹

Četnost čarodějnických procesů by ovšem nebyla možná pouze z moci a příkazu církve nebo panovníka bez původní hluboké víry lidí v kouzla. A také bez spolupůsobení ostatních důležitých faktorů.

Hlavním z nich byla zjištěná atmosféra barokní Evropy. Západní civilizace v této době prošla řadou ostrých zkoušek, které měly ukázat její životnost v budoucnosti. Procházela jí vlna reformace následovaná mohutnou vlnou rekatolizace²², byla stíhána ranami morové epidemie, která v pravidelných intervalech decimovala evropské obyvatelstvo, i nebezpečím osmanských Turků, kteří hrozili z jihu jejím obsazením a ovládnutím. Koncem patnáctého století navíc Evropu zastihla všeobecná agrární krize způsobená „malou dobou ledovou“, která své vrcholy měla v letech 1480-1520 a 1560. Lidé „v zoufalé nenávisti hledali viníky, kteří jim ukradli radost a otrávil zemi“²³. A tyto viníky našli v démonech a jejich pozemských přísluhovačích – čarodějnicích.

Inkviziční procesy na severní Moravě vycházely z téhož celoevropského společenského klimatu, ačkoliv jsou zde rozpoutány na samém sklonku čarodějnické éry, v době, kdy ve zbytku Evropy je již upřednostňován rozum před

20 Bez pomoci světské moci, tzv. „světského ramene“, by hony na čarodějnice s těžší měly takové následky – nejméně padesát až sto tisíc obětí (Počet obětí evropských honů na čarodějnice se liší v závislosti na literatuře a pramenech zkoumání, a zejména záměru a postavení badatele. V poslední době ti, jež chtějí fascinovat, uvádějí až fantastické číslo devět milionů. In: Mráček, Pavel. *Upalování čarodějnic a inkvizice – mýtus a skutečnost*. 1. vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2006, s. 25).

21 Franzen, August. *Malé církevní dějiny*. 1. vyd. Praha: ZVON 1992, s. 151.

22 Atmosféru doby, která přispěla k takovémuto iracionálnímu „běsnění“ trefně shrnul Christian Feldmann: „Papež Inocenc [Inocenc VIII., roku 1484 vydává bulu *Summus desiderantes affectibus prikazující cílené vyhledávání a trestání čarodějnic (pozn. aut.)*] a na něho se odvolávající lovci čarodějnic nejsou obzvláště sympatickým poselstvím evangelia, ale dosti věrným obrazem své doby, s agresivním klimatem plným strachu a nejistoty. Nové sebevědomí pyšných humanistů je jen jednou stranou této epochy; právě zostřeně pozorování vlastního 'já' vedlo k poznání lidské mdloby a zlomnosti. Temnota se rozprostírala nad zemí, jejíž zánik se intenzivně očekával, a člověk viděl zemi ovládanou zlými mocnostmi. Naděje v Boha? Boha se obávali lidé ještě více než jeho pekelného protihráče. Boží trpělivost první půjde stranou, konstatoval jistý francouzský básník, Bůh sice brzy přijde, ale 'kvůli pomstě, ne kvůli přispění pomoci'“. In Feldmann, Ch.: *Friedrich Spee: Procesy s čarodějnicemi*. 1. vyd. Olomouc: Centrum Aletti Velehrad-Roma, 2003, s. 133.

23 Tamtéž, s. 133.

emocemi a zákonodárství začíná být skeptické k existenci magie. Specifický pro tuto oblast byl snad jen hladomor spojený se sociálními nepokoji vyvolanými vysokými poddanskými dávkami²⁴ a také násilná rekatolizace oblasti, která byla tradičně evangelická²⁵. Čarodějnické procesy proto měly do jisté míry přispět k utužení katolictví v oblasti a upevnění poslušnosti místního lidu. Císař Leopold I., stejně jako olomoucký biskup Karel II., hrabě Lichtenstein-Castelkorn, pod kterého jakožto nejvyššího duchovního pastýře spadala severní Morava, byli aktivními zastánci rekatolizace. To bylo hlavním důvodem, proč neměli nejmenší zájem čarodějnické běsnění na Velkolesinsku a Šumpersku zastavit. Místní vrchnosti, převážně světské, zase procesy nabízely možnost značného obohacení na úkor obviněných a souzených. Čarodějnické procesy v této oblasti trvaly osmnáct let²⁶.

Procesy byly ukončeny nikoliv kvůli morálním hlediskům, která by konečně po letech zatemnění rozumu a očividné nespravedlnosti vyšla na povrch. Příčiny jejich konce byly stejně pragmatické jako příčiny jejich rozehrání. Hlavní roli hrála zhoršující se ekonomická situace v oblasti. S rostoucím počtem odsouzených a upálených zároveň rostl počet těch, kteří nebyli schopni platit poddanské dávky a plnit poddanské povinnosti. Navíc náklady na procesy pro vrchnost neustále narůstaly. V Šumperku, ve Velkých Losinách a okolí už zbývali jen občané nezámožní, bez prostředků na své potenciální věznění a popravu. Ti zároveň nebyli perspektivní pro inkvizitora ani vrchnost jako zdroj příjmu. Zámožní obchodníci měli obavy investovat do Šumperska, protože si nemohli být jisti, zda ten, kterému peníze půjčí, není čarodějník. V menších venkovských sídlech byl markantním problémem odkup lnu na výrobu plátna, protože bohatí pláteníci a barvíři většinou končili v plamenech. Hrozily další sociální bouře. Impulz k ukončení procesů ale musel vzejít od těch, kteří díky svému postavení měli slovo u zemských správců i u císaře – olomouckých konšelů. Nebýt koexistence všech těchto jevů, kdo ví, jak dlouho by procesy na severní Moravě ještě pokračovaly.

24 Vzpoula venkovského lidu vypukla v roce 1659 ve Velkých Losinách a Třemešku a byla krvavě potlačena o tři roky později. Pro výstrahu byli popraveni tři vedoucí povstání. In.: Šindelář, Bedřich. *Hon na čarodějnice. Západní a střední Evropa v 16. - 17. století*. 1. vyd. Praha: Svoboda. 1986, s. 187-188.

25 Panství Velké Losiny, Vízemberk a Třemešek patřily Žerotínům, šlechtickému rodu, který se hlásil k protestantské církvi, ale po bělohorské porážce z vypočítavosti konvertoval ke katolictví. Evangelická tradice byla na tomto území hluboce zakořeněna.

26 Velkolesinský a šumperský inkviziční tribunál byl s konečnou platností rozpuštěn v roce 1696.

„Čarodějnický proces vynalezl ďábel, aby zstudil křesťanství“,

takto se k honům na čarodějnice vyjádřil už v roce 1562 v knize *O klanu démonů* lékař a první seriózní odpůrce čarodějnické pověry Jan Wier.²⁷ Čarodějnické procesy byly a dodnes jsou vnímány křesťanskou i sekulární veřejností jako jeden z nejvýraznějších prohřešků katolické církve a křesťanství vůbec proti morálce a spravedlnosti, dokonce často slouží jako jeden z argumentů českých komunistů proti katolické církvi, k čemuž přispívají i zpracování této tematiky spisovatelem Václavem Kaplickým a režisérem Otakarem Vávrou. Román i film byli shodně pojmenované podle titulu knihy dvou inkvizitorů – dominikánů Institorise a Sprengera²⁸, která může z dnešního pohledu charakterizovat dobu honů na čarodějnice jako zvrácenou a pomýlenou, dobu zcela pod diktátem církve a papeže. Z výše uvedeného textu ale jasně vyplývá, že takovéto zjednodušení při bližším pohledu nemůže zcela obstát. Hony na čarodějnice vycházely z hlubších kořenů - z podstaty člověka samotného a z jeho víry, z dalekosáhlých sociokulturních a hospodářských příčin.

Přesto přese všechno ale můžeme konstatovat, že se jednalo o jednu z „nejsmutnějších kapitol církevních dějin“, kdy „zaslepení fanatikové přinesli lidem nesmírné strasti ve jménu Ježíše, milosrdného Pána horského kázání a radostného poselství o vykoupení. Můžeme to jen konstatovat s hlubokým studem a zděšením, pochopit to nedovedeme.“²⁹

27 Feldmann, Ch.: *Friedrich Spee: Procesy s čarodějnicemi*. 1. vyd. Olomouc: Centrum Aletti Velehrad-Roma, 2003, s. 137.

28 *Kladivo na čarodějnice (Malleus Maleficarum)* - podrobná příručka pro všechny pronásledovatele čarodějnic. Je v něm obsažen detailní popis čarodějnice i to, jak ji rozpoznat, závěrečná třetí část díla je věnována pouze soudnímu procesu a tomu, jak by měl být veden, aby se čarodějnice ke spojení s ďáblem přiznala. Tato kniha nebyla novinkou co do obsahu (o tom, jak vypadá čarodějnice, každý dobře věděl, *Kladivo na čarodějnice* jen přejímá obecnou lidovou představu, a o vedení procesu bylo do té doby vydáno již mnoho knih), liší se svou krutostí a brutalitou a zejména nesnášenlivostí k ženskému pohlaví.

29 Franzen, August. *Malé církevní dějiny*. 1. vyd. Praha: ZVON, 1992, s. 152.

5. Literární předloha filmu – román *Kladivo na čarodějnice* Václava Kaplického

Textem, který Otakara Vávru k námětu čarodějnických procesů přivedl, bylo ale literární zpracování, které sepsal v počátku šedesátých let nepříliš talentovaný a do té doby i úspěšný prozaik **Václav Kaplický**³⁰.

Václav Kaplický byl jedním z těch spisovatelů, kteří svou prací, tematickým zaměřením, východiskem a poselstvím svých románů, vyhovovali socialistickému režimu. Obdržel od něj také čestný titul národní umělec a za své zásluhy byl dokonce pochován na Vyšehradě na místě, „v blízkosti hrobu Zdeňka Nejedlého a Vítězslava Nezvala“³¹. Dnes je z jeho rozsáhlého díla oceňován především historický román *Kladivo na čarodějnice*. Jeho další tvorba je hodnocena jako příliš úzce spjata s minulým režimem a komunistickou ideologií. *Kladivo na čarodějnice*, i když je psáno stejně strohým popisným jazykem jako ostatní Kaplického románové prózy, je dodnes velice oblíbené u čtenářů. Je to dáno zejména nadčasovostí a závažností tématu, kterému se věnuje, a v němž je obsažen kritický akcent tehdejší společnosti a jejím mravním zákonům.

Román *Kladivo na čarodějnice* vychází v roce 1963, deset let po smrti komunistického vůdce J. V. Stalina. Postupně se ukazuje, že jen kult osobnosti tohoto despotického diktátora a strach z mechanismu řádu, který nastolil, dokázal udržet země komunistického bloku v relativní stabilitě. Záhy po roce 1953 začíná upadat komunismus do krize, způsobené rostoucí nespokojeností společnosti s tímto režimem. Na povrch vystupuje zejména fakt, že proklamovaný nejracionalnější a nejspravedlivější socialistický systém hospodářství není s to

30 Vávra říká, že k natočení *Kladiva na čarodějnice* podle literární předlohy přistoupil, protože „všechny vymyšlené filmové náměty už tu byly a diváky příliš nevzrušují...Víc mě začala zajímat fakta.“ a „...teprve román Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* mne přivedl k hlubšímu zájmu o poslední čarodějnické procesy v německé oblasti severní Moravy“ (In: Vávra, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982, s. 264.)

31 Kaplický, Václav. *Hrst vzpomínek z mládí*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 221 (doslov literární teoretičky Jaromíry Nejedlé).
Práce literární teoretičky Jaromíry Nejedlé, která se dílu Václava Kaplického věnovala i v samostatné publikaci *Václav Kaplický. Výpravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti*, vznikala v letech hluboké normalizace a většina myšlenek a tezí je dobou svého vzniku také značně ovlivněna. Terminologie užitá v jejích vědeckých pracích je tendenční do té míry, že se závěry a východisky v nich obsažených je nutné pracovat s velkou obezřetností. (pozn. autorky)

držet krok se západními ekonomikami. I tady, jako v mnoha jiných případech z dějin, je materiální nedostatek zároveň příčinou politických změn. Další kritika byla namířena zejména proti nesvobodě a despotismu, a také brutalitě bezpečnostních složek státu. Stranou tohoto kritického proudu nemohly zůstat ani politické procesy z konce čtyřicátých a počátku padesátých let, které byly očividným přestoupením právního i morálního řádu demokratické společnosti. V Československu tato krize vrcholí o něco později než v ostatních socialistických zemích (v Polsku a v Maďarsku v roce 1956), až počátkem šedesátých let je společenské klima otevřenější pro šíření informací. A právě v této době pracuje Václav Kaplický na románu *Kladivo na čarodějnice* a začíná rozpracovávat téma *Táborské republiky*³².

Václav Kaplický byl jedním z těch, kteří v závislosti na životních prožitcích a zkušenostech patřili mezi hluboce přesvědčené komunisty³³. I on, stejně jako Otakar Vávra, musel zažít pocit deziluze a zklamání z problémů reálně praktikovaného socialismu.

Ve svém díle vždy reflektoval (ať už záměrně nebo ne) dobu, ve které jej tvořil. Snažil se jím vyjádřit své niterné prožitky a pocity. Během první republiky

32 *Táborská republika* je jiráskovským způsobem psaný historický román popisující dějiny Tábora, města, které se jako první pokusilo uspořádání společnosti založit na rovnosti, jak sociální, tak majetkové. Příběh Tábora je zpracován na pozadí krvavých bojů husitské revoluce. Kaplický zaznamenává i pád tábořské republiky a vysvětluje jeho příčiny: „Rozkládá-li se tento svou povahou nejmodernější stát uprostřed dohasínajícího středověku, není to proto, že by idea byla špatná, že by vůdci zklamali, že by lid byl neschopen. Rozpadl se, protože všeobecné podmínky pro stát tohoto typu ještě nedozrály.“ (In: Nejedlá, Jaromíra. *Václav Kaplický. Vypravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 160.)

V tomto románu je také jasně patrný příklon ke kritičnosti. Hodnotí její uspořádání na základě společenské rovnosti jako velice pozitivní a správné, ale nerealizovatelné v dané době a v daném prostředí. V něm nemá šanci uspět. Je tedy idea rovnostářského státu možná jen jako fantastický myšlenkový konstrukt?

33 Václav Kaplický (1895-1982), byl československým prozaikem, jehož ztěžejní část práce je věnována historickému románu. Narodil se na Táborsku v průběhu posledních let rakousko-uherské monarchie. Po brzké smrti otce byl spolu se staršími sestrami vychováván pouze matkou, příležitostnou švadlenou. Sociální poměry, ze kterých pocházel, také předznamenaly, k jaké části politického spektra se bude v budoucnu přiklánět. Stejně tak místo jeho narození předpovědělo téma jeho historických románů.

Jako dobrovolník narukoval v roce 1915 do rakouské armády. Během bojů na východní frontě byl ovšem zajat a záhy se připojil k československým legionářům. Tato životní epizoda se pro něj stala osudovou a převratnou. S politikou legií nesouhlasil, což se vyostřilo po vystoupení Ruska z války. V započaté ruské občanské válce se, okouzlen komunistickými idejemi o nastolení beztřídní sociálně spravedlivé společnosti, odmítl účastnit bojů proti radikálním rudoarmějcům. Byl zatčen, označen za zběha a jako takový byl deportován do nově vzniklého státu – demokratického Československa. S vizitkou komunisty a válečného zrádce se jen těžko probíjel ve společnosti první republiky a nastupujícího kapitalismu. O to víc byla však oceněna jeho činnost po druhé světové válce a zejména po roce 1948. To, že se bojovně postavil proti legionářskému pluku, bylo ceněno a často připomínáno nejvyššími komunistickými funkcionáři, u nichž si tímto taky zajistil ne nevýznamné sympatie.

v románu Gornostaj nejprve zpracoval vzpomínky, které pro něj byly nejživější³⁴. Později se věnoval tomu, co bylo na literárním trhu nejnedostatkovější a nejžádanější – lidovým románům ze současnosti. V nich trpce glosuje realitu první československé republiky, pro něho tolik nepříznivou³⁵. Po druhé světové válce v Kaplického tvorbě začala převládat témata z minulosti³⁶. Přesně po vzoru tehdejší komunistické ideologie a v souladu se směrem kulturní politiky strany v minulosti hledá zákonitosti pro pochopení přítomnosti, okolnosti, které musely vést k dnešku. Hledá předobraz socialismu v dějinách.

Vně této tendence, tedy tendence reflektovat soudobou společnost, její myšlenkovou a emocionální atmosféru nezůstal ani román *Kladivo na čarodějnice*. Přesně odráží tehdejší společensko-kritickou vlnu, zaměřenou především proti zločinům komunistického režimu, jejichž nejviditelnějšími příklady byly zejména ony zmiňované politické procesy z padesátých let.

Tato kritika je ovšem pochopitelně velmi umírněná a skrytá v alegorickém hávu. Stejně dobře ji lze bez hlubšího vhledu vnímat jako kritiku bezskrupulózních praktik katolické církve v sedmnáctém století. Je zřejmé, že Kaplický je v tomto ohledu velmi opatrný a jeho román je obrazem nedávno minulých zločinů spíše pro jinotajů lačné čtenáře.

Jde především o kritiku lhostejnosti, sobeckosti, odevzdanosti člověka a morálního úpadku společnosti obecně. Paralelu s nedávno minulou dobou nechť si doplní každý sám.

Děj románu je poměrně věcnou rekonstrukcí celé tragédie, kdy bylo odsouzeno k smrti upálením na sto žen a mužů. Tyto procesy svým rozsahem patří k jedněm z největších u nás i ve střední Evropě.

Vše začíná zdánlivě banální událostí – vernířovická žebračka Maryna Schuchová místo polknutí svaté hostie, kterou dostává od sobotínského faráře Schmidta po bohoslužbě v místním kostele, tuto hostii uschová do ubrousku a hodlá ji za hrst krupice předat hospodářce Dorotě Groerové, „aby jí kráva lépe

34 Jedná se téměř o literaturu faktu, kriticky popisující legionářskou fázi Kaplického života, poměry v legiích a jejich ústup do Československa.

35 *Princezna z Košíř* (1927), *Bomba v parlamentě* (1933), *Zrádná obálka* (1938).

36 *Kraj kalicha* (1945), *Čtveráci* (1952), *Železná koruna I. a II* (1954), *Kladivo na čarodějnice* (1963), *Táborská republika* (vyd. 1967, psaná v letech 1963 - 1967)

dojila“. Že bude mít kráva víc mléka po požití hostie, byla stará pověra a Groerové ji sdělila Davidka, „ta stará čarodějnice“. Tyto tři ženy stojí na počátku odhalení tzv. čarodějnického spiknutí na velkolosinském panství náležejícímu pánům ze Žerotína. Farář Schmidt o této události neprodleně informuje správkyňu tohoto panství hraběnkou z Galle a ta, zděšena představou čarodějnických rejů na svém území, povolává z Olomouce k prošetření případu zkušeného inkvizičního soudce Jindřicha Františka Bobliga z Edelstadtu. Boblig je vychytralý a ziskuchtivý nedostudovaný právník, který neblaze proslul díky čarodějnickým procesům v nedalekém Slezsku. Boblig rozjíždí ve Velkých Losinách smrtící mašinérii soudního procesu, při které jsou první tři obviněné donuceny prostřednictvím brutálního mučení doznávat svou účast na čarodějnických slavnostech a vypovídat o dalších čarodějnicích, které na Petrových kamenech viděly.

Hlavním záměrem inkvizičního soudce je rozšířit proces na co nejvíc, a nejlépe co nejzámožnějších, lidí. Původcem jeho činů není náboženská horlivost, ale touha po moci, po penězích, po vlastním obohacení. Na velkolosinském panství se šíří atmosféra strachu, nikdo si nemůže být jistý, zda dřív nebo později taky neskončí v žaláři. Nikdo proti Bobligovi nevystoupí, protože se bojí osočení z čarodějnictví, ke kterému by byl nakonec na mučidlech donucen se přiznat. Jediným, kdo prohlédne inkvizitorovy záměry a začne proti němu bránit svoje poddané, je šumperský děkan Kryštof Alois Lautner, duchovní otec, nesmírně oblíbený mezi svým lidem.

Lautner je moudrý a vzdělaný, vystudoval jak právnickou, tak teologickou fakultu, a ke všemu, dokonce i k víře, přistupuje racionálně. Je velmi tolerantní a tolerantně pohlíží i na drobné mravní přečiny svých „oveček“. Na základě rozumu posuzuje i obvinění, která jsou proti jeho svěřencům vznesena. Od počátku stojí v opozici proti Bobliovi a jeho posluhovačům a snaží se zmařit jejich záměry.

Bobligovi se podaří rozšířit proces do Šumperka. Na zatčených v Losinách vymáhá především jména zámožných občanů tohoto královského města, aby mu procesy přinesly co možná největší zisk. Obvinění jsou dcera a žena bohatého barvíře Sattlera, a nakonec i sám barvíř, papírník Maisner a jeho žena, pláteník Pešek s celou rodinou, mlynář Přerovský atd.

Nečinností je vinna jak světská, tak duchovní moc. Lautner se několikrát dovolává spravedlnosti u samotného olomouckého biskupa Karla hraběte z

Lichtenstein Castelkornu, avšak neúspěšně. Nakonec je tímto biskupem sám vydán do rukou Bobliga – na základě souhlasu biskupa je sestaven nový církevní inkviziční tribunál, který dostane na starost Lautnerův případ (jako děkan katolické církve nepodléhá běžnému civilnímu inkvizičnímu procesu). Ten je po několikerém nelidském mučení donucen k přiznání k čarodějnictví a jako ostatní obvinění upálen.

Čarodějnické procesy na žerotínském panství končí osmnáct let po svém zahájení, v době, kdy se inkvizitor Boblig dožívá úctyhodných devadesáti let. Příčinou jejich konce není morální prohlédnutí vrchnosti, ale hospodářské problémy, které pomalu zachvacují kraj. Boblig se ještě snaží rozšířit procesy do Olomouce, proti tomu už se ale postaví mocní měšťané, šlechta i panovník. Boblig odchází do ústraní a tam spokojeně bez trestu umírá.

Hlavním poselstvím tohoto románu není, přes veškerou faktickou přesnost a popisnost, vykreslení minulosti a historických událostí. ***Kaplický prostřednictvím Kladiva na čarodějnice vznáší daleko závažnější téma - téma obecné lidské morálky, dobra a zla, „vztahu jedince k svému svědomí, k lidskému kolektivu, ke společnosti“³⁷***. Příběh, ač je postaven na kontrastu – dobro - zlo, světlo-temnota, proti každé kladné postavě stojí v opozici postava záporná – nemá své vítěze ani poražené. V jedné z posledních vět románu se autor ústy bývalého knížecího soudce Kašpara Huttera ptá: „A jsme i my tak zcela bez viny?“ Strach lidí, který zabraňuje vystoupit proti zlu, jejich egoismus, strach pouze o sebe samého, zavírání očí před zločinem, jeho přijetí a podřízení se – tyto principy Kaplický nenachází pouze v 17. století, považuje je za obecně platné: „Protože lidé příliš rádi mají pohodlí, ticho, protože si tak mnozí oblíbili otroctví. Jednou však slunce musí prorazit tmou. Musí! Musí!“³⁸

Kaplický zachází s prostudovanými prameny velmi pečlivě a jejich obsah upravuje pouze ve dvou aspektech. Za prvé ctí pravidla románové narace a v tomto duchu mnohem více polarizuje konflikt mezi ústředními postavami svého románu – Bobligem a Lautnerem (Boblig je v jeho podání mnohem více démonický, Lautner získává „svatozář“). Z téhož důvodu přisuzuje Lautnerovi vztah k mladé farské kuchařce.

Za druhé interpretací postavy faráře Schmidta Kaplický vyostřuje

37 Nejedlá, Jaromíra. *Václav Kaplický. Vypravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 150.

38 Kaplický, Václav. *Kladivo na čarodějnice*. 2. vyd. Praha: Český klub, 2007, s. 335.

proticírkevní akcent románu. Schmidt sice svým svědectvím celé procesy rozpoutal, ale později se je snažil zastavit, což Kaplický neuvádí.

Snaha o revizi politických procesů padesátých let se táhla československou společností po celá šedesátá léta a směrem k roku 1968 výrazně sílila. Tento fakt se pokusí sledovat následující kapitola.

6. Politické procesy v Československu a jejich společenská reflexe v 60. letech

20. července 1970 byla ve Vídni knižně vydána *Zpráva komise ÚV KSČ o politických procesech a rehabilitacích v Československu 1949-68* z dubna 1968, která vznikla na základě usnesení plenárního zasedání ÚV KSČ a po 21. srpnu měla být československé veřejnosti utajena. Zpráva byla doplněna úvodem a závěrem Jiřího Pelikána, komunistického funkcionáře a někdejšího ředitele Československé televize, v té době již pobývajícího v zahraničí³⁹. Jde o zásadní dokument věnovaný inscenovaným soudním procesům nejen s třetím odbojem a nestraníky, ale především s řádnými a dlouholetými příslušníky Komunistické strany Československa (to, že se ve zprávě hovoří především o procesech s komunisty lze považovat za její slabinu). Československá emigrace v čele právě s tímto zasloužilým členem KSČ přikládala vydání tohoto textu po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy a následným opětovným nastolováním tvrdého socialistického režimu bez „lidské tváře“ nejvyšší důležitost. Narůstaly obavy, že bez důsledného vyrovnání se komunistické strany s těmito procesy, bez jejich analýzy a bez vytvoření právních, politických a společenských záruk proti jejich opakování, navíc se snahou KSČ zařadit je mezi témata, o kterých se nemluví, by mohla nastat jejich historická recidiva.

První informace o vykonstruovanosti politických procesů z let 1949-1953 se na veřejnost dostávají až počátkem roku 1968. Tehdy vrcholí všechny krize a problémy vyvstávající z totalitárního režimu – ekonomický úpadek, konflikt s inteligencí a mládeží, subjektivní řízení společnosti, rozpory se Slováky, kteří poukazují na zanedbávání jejich národních zájmů – a politické procesy slouží jen jako další z argumentů politiků volajících po reformě. Ve stejné době přichází i významný československý režisér a jeden z nejplodnějších filmových tvůrců své doby na myšlenku natočit film *Kladivo na čarodějnice*, film zasazený do konce sedmnáctého století, kdy v českých zemích panuje tvrdý absolutismus spojený s

39 Jiří Pelikán (1922-1999) byl levicově orientovaným intelektuálem a v šedesátých letech byl součástí proudu reformních komunistů. Svou politickou kariéru zahájil ihned po válce jako funkcionář Národní fronty i ÚV KSČ. V letech 1955-1963 zastával pozici generálního tajemníka Mezinárodního svazu studentstva, poté nastoupil do čela Československé televize. Kvůli svým výrazně proreformním názorům a postojům z něj byl v důsledku události ze srpna 1968 sesazen „odstaven“ na pozici státního vyslance v Itálii. V této zemi až do své smrti setrval a angažoval se jako italský zástupce na půdě Evropského parlamentu.

důsledným dokončováním rekatolizace. Do doby, kdy je Evropa zmítána strachem z útoků tureckých hord, kdy vládne všeobecný nedostatek a hlad, to vše navíc umocněno hrozbou další z mnoha decimujících morových epidemií. Nabízí se otázka, proč si Vávra vybral zrovna tento příběh, svou dobou i atmosférou natolik vzdálený tehdejší socialistické společnosti. A nabízí se i odpověď.

V první kapitole této práce jsem se snažila doložit, že nejenom zpracování námětu, ale i samotný námět filmu jsou schopny vypovědět mnohé o době svého vzniku. Vávra v mechanismech čarodějnických procesů na Šumpersku z doby na rozhraní emocionálního a racionálního vnímání světa, nachází paralelu s politickými procesy nedávné minulosti. Vávra dokonce ve své knize přiznává: „Mě nejvíc zajímala metoda těchto čarodějnických procesů v sedmnáctém století, jak se mohlo stát, že v naší zemi mohl vzniknout monstrproces s lidmi, kteří samozřejmě nikdy nečarovali, nebyli ani fanatičtí, a přesto byli v průběhu procesu zmanipulováni takovým způsobem, že se přiznali ke všemu, co nespáchali, a dokonce prosili o nejpřísnější potrestání. Okamžitě mi to připomnělo politické procesy z padesátých let“⁴⁰ Zmiňuje především proces s nejvyššími komunistickými hodnostáři, s tzv. protistátním spikleneckým centrem Rudolfa Slánského. Pro pochopení, proč byla otázka politických procesů nejen pro samotného Vávru, ale pro celou společnost, především její levicově orientovanou část, zásadní, je nutný hlubší vhled do problematiky těchto procesů, do politické situace, která jim předcházela. A která po letech vyústila v rehabilitaci nespravedlivě obviněných a odsouzených.

„Politické procesy svými důsledky zasáhly celou společnost, všechny oblasti její činnosti. Spoluformovaly ji, spoluvytvářely její vědomí a poznamenaly ji do budoucna.“⁴¹ Mimořádně ovlivnily téměř všechny složky života socialistické společnosti a byly jedním z hlavních faktorů, který později vedl k „Pražskému jaru“ a pokusu o reformování komunistického režimu v Československu zevnitř, z řad vlastních komunistických hodnostářů.⁴² Už od smrti sovětského vůdce Stalina

40 Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. 1. vyd. Praha: Obzor, 1996, s. 260.

Všechny citace výroků Otakara Vávry z publikací vydaných po roce 1989 je třeba brát s rezervou a přihlídnout k době vydání. Vávru jakožto umělce, který řadu filmů vytvořil na základě přímé objednávky minulého režimu, stihla po sametové revoluci vlna kritiky. Tu se snažil prostřednictvím svých veřejných vyjádření zmírnit. (pozn. autorky)

41 *Potlačená zpráva: (zpráva komise ÚV KSČ o politických procesech a rehabilitacích v Československu 1949-68)/ úvod a závěr Jiří Pelikán*. 1. vyd. Wien: Europa-Verlag, 1970. s. 319.

42 Snaha o reformu stávající (a nevyhovující) formy socialismu v Československu jako příčina revolučních změn je jen jednou z teorií, jiná říká, že v roce 1968 šlo pouze o vnitrostraní boj o politickou moc a pozice ve straně.

se mezi komunisty zemí východního bloku začala šířit kritika jeho totalitářského způsobu moci, která vyústila na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu známým Chruščovovým projevem. Kritika se týkala především vedoucí úlohy KSSS, ovládané Stalinem, která prostřednictvím speciálního orgánu – Informbyra – zasahovala do vnitrostátních záležitostí komunistických zemí a nepřipouštěla jakoukoliv odchylku od pevně stanovené linie. Nebrala v úvahu historické a místní podmínky té které země, což později nezůstalo bez důsledků. Paradoxní situace vznikla právě v Československu. Tady měla Komunistická strana dlouhou tradici a byla ve společnosti pevně zakořeněna, měla její plnou podporu. Právě proto, že by byla potenciálně schopna ujmout se po druhé světové válce moci bez sovětského zásahu, bez Stalinovy pomoci, a s podporou obyvatelstva prosazovat vlastní národní politiku bez ohledu na Sovětský svaz (jak se tomu stalo v Jugoslávii), bylo nutné zakročit. Prostředkem k zásahu měly být právě politické procesy. Nelze ale veškeré příčiny vzniku politických procesů přiřknout pouze vzájemnému boji o moc a vliv. Dalšími významnými faktory bylo nefunkční hospodářství, mezinárodní politická situace – vytvoření bipolárního světa a soupeření s nejvýznamnějším představitelem kapitalistického režimu, s USA atd.

Na zahájení politických procesů měly konkrétní vliv jak vnější, tak vnitřní faktory. V dnešní době už není tajemstvím, že ty, kteří měli být souzeni, stanovovali především sovětsští poradci, svůj nezanedbatelný vliv měli i polští a maďarští komunisté. Právě ti označili Československo za centrum mezinárodního spiknutí, které mělo za úkol rozvrátit socialistický blok zemí východní Evropy zevnitř. Slabost čelních představitelů komunistického režimu v Československu, jejich „opojení z moci, netolerantnost a sektářství v poměru k nekomunistům“⁴³ byla příčinou toho, že se procesům nepodařilo zabránit. Za zrádce byli označeni převážně mezi veřejností oblíbení komunisté, interbrigadisté, hrdinové z válečných let, ti kteří ovlivňovali veřejné mínění a měli potenciál namířit ho proti jednotné politice Sovětského svazu. Byla vytvořena vykonstruovaná obvinění, obžalovaní se učili nazpaměť své výpovědi, které jim byly napsány jejich vyšetřovateli, a před samotným procesem z nich byli několikrát přezkušováni. Největším z těchto procesů v Československu nejen počtem obviněných, ale i

43 *Potlačená zpráva: (zpráva komise ÚV KSČ o politických procesech a rehabilitacích v Československu 1949-68)/ úvod a závěr Jiří Pelikán. 1. vyd. Wien: Europa-Verlag, 1970, s. XXIII.*

počtem popravených byl tzv. „proces s protistátním spikleneckým centrem Rudolfa Slánského“⁴⁴, který probíhal mezi 20. a 27. listopadem 1953, přičemž první zatčení se uskutečnilo již na podzim roku 1949. Čtrnáct vysokých komunistických představitelů čelilo nařčení ze sionismu, špionáže, trockismu, titoismu, spiknutí proti republice, záškodnictví a dalším fantastickým obviněním⁴⁵. Jedenáct z nich bylo odsouzeno k smrti.

Důsledky těchto procesů (ať s komunisty či potenciálními odpůrci režimu) byly fatální. Změnily celospolečenskou atmosféru, deformovaly ji a diskreditovaly režim už na samém počátku jeho vlády. Přestože díky masivní propagandě v tisku a rozhlase, který byl plně pod kontrolou stranických kádřů, veřejnost uvěřila obviněním a požadovala nejtvrďší tresty pro obžalované, stále zůstávalo mnoho těch, zejména z řad samotných komunistů, kteří procesy pokládali za nevěrohodné a obvinění za směšná. Procesy vedly k úpadku důvěry v právo a spravedlnost, v socialistickou justici. Demokratické soudnictví nahradila tzv. „socialistická zákonnost“: „Podle metody socialistické zákonnosti není zákonnost čistě právníkou kategorií, je především politickou metodou uskutečňování politiky socialistického státu prostřednictvím práva.“⁴⁶ Nikdo nevěřil nikomu, každý mohl být potenciálním zrádcem, buržoazním nacionalistou atd.

Změnu celospolečenské atmosféry zachycuje ve své knize *Podivný život režiséra* i samotný Otakar Vávra: „Bylo patrné zhrubnutí, až zesurovení vztahů mezi lidmi, v chování, v jednání i řeči. Děti byly nabádány, aby udávaly rodiče, jako to dělali nacisti. Každá kritika mohla způsobit existenční likvidaci. V politice, ekonomice i ve veřejném životě, v tisku, na schůzích i mezi lidmi se

44 Za hlavu spiknutí byl ne náhodou označen Rudolf Slánský, vedle prezidenta Klementa Gottwalda nejvýznamnější postava KSČ. Slánský stál u zrodu komunistické strany v Československu a vždy byl v čele její radikální linie. Ta se dostává k moci v roce 1929 vnitrostranickým pučem. Byl nejdůležitější postavou v budování stranického aparátu a rozsáhlé stranické organizace. Vytváří silnou komunistickou stranu a získává si absolutní podporu lidí. Postupně se Slánský stává nejmocnějším mužem ve straně a všechny své kroky a rozhodnutí konzultuje pouze s Klementem Gottwaldem. Díky své silné pozici má ve stranickém aparátu pochopitelně mnoho odpůrců, jejichž hlasy jsou později významně slyšet během vyšetřování. Slánský je kritizován i z moskevského centra a to za pomalou bolševizaci Československa. Už zde je možné zaznamenat nespokojenost Moskvy s výsadním postavením Rudolfa Slánského. Začíná být patrná potřeba tohoto rivala odstranit z politické scény.

45 Vedle Rudolfa Slánského např. Otto Šling – brněnský tajemník KSČ, Vladimír Clementis – ministr zahraničí nebo jeho náměstek Arthur London a další.

46 Kratochvíl, Antonín. *Žalují 1) Stalinská justice v Československu*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Česká Expedice; Dolmen, 1990, s. 38.

rozzrůstala lež, pokrytectví, sobectví, nezodpovědnost.“⁴⁷

Otakar Vávra na začátku své umělecké kariéry patřil mezi brněnské levicové intelektuály, řadil se k levicové avantgardě, která v meziválečném období sídlila v moravské metropoli, v Brně. Pravidelně se scházel s Vladislavem Vančurou, Bedřichem Václavkem, navštěvoval abstraktní filmy Alexandra Hackenschmieda. Tito příslušníci „Levé fronty“ obdivovali Rusko jako velkého slovanského bratra a ruští umělci byli pro ně inspirací. Je to období velkých ruských režisérů Ejzenštejna, Pudovkina a dalších, jejichž tvorba byla neodmyslitelně spjata s bolševickým komunistickým režimem. Stejně jako tito umělci, i umělci v zakarpatském Československu uvěřili přitažlivým ideám marxismu-leninismu a snažili se je prosadit i na domácí politické scéně. V knize rozhovorů s Petrem Žantovským Otakar Vávra uvádí obhajobu tohoto svého postoje v raném období svého života a tvorby: „Jenom jsem chtěl zdůraznit, že komunismus tenkrát byl něco jiného než potom. Že naše představa byla úplně jiná. Že to byla představa takové spravedlivější společnosti. Ne, že vládnu fabrikanti a milionáři, ale že vládnu lidé, co něco umí.“⁴⁸

Ovšem první republika byla více ve znamení příklonu a spolupráce se západními demokraciemi, zejména Francií a Spojenými státy. Docházelo k pomalému rozvoji kapitalistické společnosti. Mnichovská zrada, nacistická okupace a tragédie druhé světové války však ukončila jakýkoliv vývoj tímto směrem. Západním spojencům československá společnost přestala důvěřovat a, zejména díky komunistické tradici a událostem války, které vyvrcholily osvobozením převážné části Československa sovětskou armádou, se přiklonila na stranu východní velmoci. ***Právě pro levicovou inteligenci musely být politické procesy a odhalení jejich vykonstruovanosti, absurdnosti a iracionálnosti rozplynutím snu o čistotě socialismu a jeho spravedlivém panování nad republikou.***

Ačkoliv, jak již bylo zmíněno, se první informace o protiprávnosti a nelegitimitě velkých soudních procesů 50. let začalo na veřejnosti otevřeněji hovořit až počátkem roku 1968 (a na základě rehabilitačního zákona, který umožňoval anulovat znění rozsudku tam, kde byly porušeny nejzákladnější práva obhajoby vězňů, proběhla i první rozsáhlejší vlna rehabilitací), jejich

47 Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. 1. vyd. Praha: Obzor, 1996, s. 182.

48 Žantovský, P.: *Století Otakara Vávry*. 1. vyd. Praha: Votobia, 2001, s. 78.

přezkoumávání (v přísném utajení) už měly více jak jedno desetiletí na starosti tři vyšetřovací komise ÚV KSČ. Lidé, kteří se pohybovali v blízkosti nejužšího vedení strany věděli, že obvinění i rozsudky jsou iracionální až fantastické. Neuvěřitelná se zdála být už doznání obviněných, přenášena rozhlasem ze soudní síně. A to obzvláště pro ty, kteří dotyčné osoby na lavici obžalovaných znali. Otakar Vávra, který měl blízký vztah k Václavu Kopeckému, k jednomu z nejvyšších představitelů komunistického režimu, spolutvůrci kulturní linie strany, ministři informací a pozdějšímu ministři kultury, k těmto informacím měl přímý přístup⁴⁹.

„Mezi řečí se nám také zmínil, že to bylo pro něho velmi obtížné vyšetřovat staré soudruhy v přípravě procesů. Musel je přesvědčit, že strana potřebuje jejich doznání a že pak dostanou milost. Uvěřili mu prý, podřídili se stranické disciplíně a přiznali se.“⁵⁰

Proces s Rudolfem Slánským a jeho „spikleneckým centrem“ znamenal dle jeho vlastního polistopadového vyjádření pro Otakara Vávru a jeho přesvědčení velký otřes. Nejen v jeho víru v komunismus jako politický režim, víru v Sovětský svaz jako spravedlivého nezištného východního bratra, ale zejména víru v morální čistotu socialistického režimu. *„Obvinění žádali pro sebe nejpřísnější tresty, žádaly je také jejich děti, tresty smrti si přály miliony podpisů pracujících (...). Bylo mi jasné, že se hlásá socialismus, ale uskutečňuje se carský rusko-asijský despotismus, mnohem proorganizovanější než za nacistické okupace. Začalo se šeptat, že je všechno vlastně řízeno z Moskvy, protože všude se objevovali sovětští poradci.“*⁵¹ To mu nebránilo režimu bezvýhradně sloužit až do jeho pádu v konci osmdesátých let a jediného náznaku takovýchto myšlenek se měl dopustit právě Kladivem na čarodějnice, ve kterém otevírá paralelu mezi čarodějnickými procesy a politickými procesy padesátých let.

Tato podobnost byla pro Vávru více než očividná. Historici většinou zdrženlivě tvrdí, že jde o srovnání nesrovnatelného.

49 V publikaci *Podivný život režiséra* tuto informaci Vávra sám nepotvrzuje, avšak některé aspekty jeho vyprávění toto tvrzení dokládají. Např. na stranách 159-162 popisuje, jak byl po odkladu přinucen k odchodu na vojnu, ale protože zrovna točil Němou barikádu, zavolal ministři Kopeckému „a ve čtvrt na dvanáct [se] vrátil z vojny domů. In: Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. 1. vyd. Praha: Obzor, 1996, s. 162.

50 Tamtéž, s. 165.

51 Tamtéž, s. 181. Nutno podotknout, že morální úpadek režimu Otakaru Vávrovi nezabránil v rámci tohoto režimu aktivně působit jako úspěšný filmový režisér (pozn. autorky)

7. Soudní procesy „vně historie“?

Jak již vyplývá z předešlé kapitoly, povrchní srovnání čarodějnických procesů raného novověku s komunistickými procesy z dvacátého století a označení je za podobné by bylo velkým zjednodušením. Otakar Vávra i Václav Kaplický se tohoto srovnání dopustili. Přesto existuje řada faktorů, které umožňují srovnání hlubší a důslednější. I když jsou pro výzkum pohnutek autora ke vzniku filmu (knihy) a pro rozbor filmu (knihy) naprosto irelevantní (důležité je, že on sám viděl podobnost), alespoň ve zkratce bych je chtěla v následujícím textu uvést.

7.1. Příčiny vzniku procesu:

Nejobecnější příčinou vzniku bylo jak v případech čarodějnických procesů, tak v komunistických procesech, narušení řádu.

Od chvíle, kdy byly církví čarodějnice zařazeny mezi kacíře, odklonily se od křesťanské dogmatiky stanovené Římem a to bylo v tehdejší době, na křesťanské nauce postaveném světě, nepřijatelné. Největší pronásledování čarodějnic probíhalo v oblastech, kde byla pozice panovníka sjednocena s pozicí duchovního vůdce. Král panoval z boží vůle a jeho stát byl utvořen na stejném základě. Překročení církví stanovené pravdy ohrožovalo samotné postavení a existenci státu.

O narušení řádu je možné v omezenějším smyslu hovořit i u komunistických procesů. V čele světového komunismu stál od třicátých let až do své smrti v roce 1953 J. V. Stalin. On utvářel dogmata a ukazoval směr vývoje tohoto režimu bez ohledu na hranice či národní specifika. Do praxe byla jeho nařízení uvedena pomocí Informbyra.

První vzpoura proti centrální linii stanovené Stalinem a praktikované Informbyrem se uskutečnila prostřednictvím Josifa Broze Tita, významného odbojového předáka z druhé světové války, v Jugoslávii. Následovala roztržka s Moskvou a vystoupení této země z Informbyra. V následujících letech Stalin věnoval spoustu energie potlačování „jugoslávských tendencí“ v ostatních zemích svého mocenského spektra. Proces se „spikleneckým centrem“ Rudolfa Slánského by mohl být označen za preventivní akci pro bližší připoutání Československa k SSSR.

Kromě narušení řádu existovaly v obou případech i další vedlejší příčiny

vzniku procesů. Jednou z nejmarkantnějších byla špatná ekonomická situace. V prvním případě způsobená celosvětovými klimatickými změnami, ve druhém neefektivní hospodářskou politikou socialistických zemí. *V čarodějnicích i veležrádcích byli hledáni viníci, obžalovaní a odsouzení se stali „obětními beránky“, byli obětováni pro zachování klidného chodu společnosti.*

7.2. Průběh vyšetřování a výslechu:

Rozbuškou pro vypuknutí severomoravských čarodějnických procesů byla ukradená posvěcená hostie⁵². Soudní mechanismus se poté začal rozvíjet sám od sebe. Víra v čarodějnice a čarodějnické spiknutí, které přináší neštěstí a smůlu celému kraji, byla hluboce zakořeněna jak mezi lidem, tak mezi vrchností. Snaha toto spiknutí odhalit a potlačit byla pochopitelná. Inkviziční soudce a světská a duchovní vrchnost, kteří procesy vedli, byli jen nepostradatelným doplňkem. Iniciátorem a silou procesů byla víra lidí samotných.

V čarodějnických procesech převažovala presumpce viny. Čarodějnictví bylo nejtěžším zločinem a pouhé nařčení či svědectví již obžalovaného často vedlo bez řádné obhajoby přímo na popraviště. Jako nejzávažnější a nejtěžší důkazem bylo doznání a potvrzení správnosti výpovědi těsně před smrtí. Proto byla součástí závěrečného rozsudku a popravy formule „na tom chci žít a zemřít“⁵³. Zločin, kterého se měl dotýčný dopustit, byl formulován už před zatčením. Chyběly ale jakékoliv hmatatelné důkazy. Cílenými výslechy s předem připravenými otázkami umístěnými za sebou ve správném pořadí formoval inkvizitor-vyšetřovatel obžalované tak, aby vypovídali podle jeho úmyslu. Psychickým a fyzickým nátlakem na obviněných vynucoval fantastické výpovědi⁵⁴. Popraven člověk mohl být až po přiznání viny, k čemuž dřív nebo později prostřednictvím účinného mučení došlo.

Komunistické politické procesy se liší v jednom zásadním bodě– byly celé od

52 Posvěcené hostie prý sloužily při čarodějnických sabatech, obrácených bohoslužbách, konaných k počtě temného pána. Jako takové byly nepostradatelnou rekvizitou, symbolem zavržení Boha.

53 V křesťanské společnosti totiž stále přetrvávala víra, že jakákoliv pozemská bolest nemůže přimět člověka k tomu, aby takovým způsobem hřešil a riskoval tak věčné ztracení.

54 Tyto výpovědi ovšem přesně zapadaly do představ o podobě čarodějnice, jak se postupně zformovala v průběhu dějin a byla také popsána v knize *Malleus Maleficarum*. Obviněný například přiznal účast na čarodějnickém sabatu, kde je „satan osobně vedl, v podobě obrovské želvy nebo kozla, na ebenovém trůnu, v rouhavém shromáždění. Že mu jednotlivé čarodějnice předávaly černé kohouty jako holdovací dárky, líbaly jeho zadek a byly vymrskány, když s nimi nebyl pán pekla náležitě spokojen. Že požíraly ve svitu černých svící maso oběšenců a srdce nepokřtěných dětí a víno, které chutnalo po močůvce.“ In: Feldmann, Ch.: *Friedrich Spee: Procesy s čarodějnicemi*. 1. vyd. Olomouc: Centrum Aletti Velehrad-Roma, 2003, s. 123-124.

počátku až do konce iniciované a řízené z centra. Vůle lidu nebyla určující. Aby centrum, tedy Moskva, mělo kontrolu nad situací v Československu, byli sem posíláni odborníci, tzv. sovětské poradci. Nikdo se jim neodvážil postavit. Aserktivně byly plněny všechny jejich příkazy. Stejně jako v čarodějnických procesech, kdo by projevil nesouhlas, nemohl si být jistý vlastním osudem.

Sovětské poradci ze zákulisí tvořili a ovládali výslech. Ten byl veden na základě tzv. výslechového plánu, který obsahoval témata výslechu. Výsledkem byl výslechový protokol, který jim byl předáván zpět ke kontrole. Pokud některé údaje v něm byly nedostatečné nebo chybné, byl protokol vrácen a s výslechem se začalo znovu. Obžalovaný byl vyslýchán tak dlouho, dokud se nepřiznal ke všemu, co od něj bylo požadováno. Ve dvacátém století se pro doznání pochopitelně už neužívala středověká a raně novověká tortura. Existovaly daleko sofistikovanější prostředky fyzického a psychického nátlaku.⁵⁵ Obžalovaní měli k dispozici pouze loutkové obhájce, důkazy o nevině většinou nebyly připuštěny vůbec, a když už ano, byly stylizovány předem tak, aby mohly být lehce bagatelizovány. ***Přesto platila stejná formule jako před třemi sty lety: „Dokažte obžalovaný, že jste nic neudělal.“***⁵⁶

7.3. Obžalovaný a jeho postoj k vlastnímu obvinění:

Stejně jako u čarodějnických procesů i u procesů komunistických je míra, jakou jednotliví obžalovaní přijali své obvinění a ztotožnili se s ním, rozdílná a rozporuplná.

Po odsouzení v procesu s „protistátním spikleneckým centrem Rudolfa Slánského“ měli obžalovaní možnost napsat dopis prezidentu republiky Klementu Gottwaldovi. Jediný, který odmítl, byl Rudolf Slánský. Ostatní se více či méně káli za zločiny, kterých se dopustili proti režimu, obhajovali se a omlouvali svou hloupost nebo nedůslednost. Někteří obhajovali sebe sama, ale osočovali ostatní. Jen dva z jedenácti odsouzených projevíli v těchto posledních dopisech úplně přesvědčení o vlastní nevině. „Co je to za systém, který nevinné lidi tak zlomí, že se sami považují za zločince?“⁵⁷

55 Běžné byly dlouhé noční výslechy několik dní po sobě, zabraňování spánku, nucení obžalovaného k neustálému stání popř. chození v kruhu se zavázanýma očima, doprovázené bitím (tzv. kolotoč) atd.

56 Kratochvíl, Antonín. *Žalují 1) Stalinská justice v Československu*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Česká Expedice; Dolmen, 1990, s. 39.

57 Ströbinger, Rudolf. *Vražda generálního tajemníka. Poslední Stalinův exemplární proces – soud s R.*

V čarodějnických procesech jsou taková svědectví těžko dohledatelná. Historici, kteří se jimi zabývají, často připouští, že je možné, že obžalovaní skutečně uvěřili ve vlastní účast na čarodějnických sabatech, ať už přímo fyzicky nebo jen prostřednictvím duše. Vliv na to mohly mít tvrdé podmínky věznění a kruté výslechy. Nepochybně zapůsobila ale i atmosféra religiózního raného novověku, založená daleko více na emocionálním vnímání světa.

Důkladnou analýzu člověka, vystaveného soustavnému psychickému i fyzickému nátlaku provedl v sedmdesátých letech klinický psycholog Ivo Pondělíček⁵⁸. Ačkoliv byla studie vypracována na podkladě politických procesů padesátých let, je velmi dobře aplikovatelná i na čarodějnické procesy patnáctého až osmnáctého století.

Pondělíček vidí příčinu konečného doznání obžalovaných ve třech faktorech:

- a) ve vazební situaci
- b) v nátlaku fyzickém, psychickém i „fyziologickém“
- c) v kriminalistických tricích

Současným použitím těchto tří prostředků dojde k „vygumování“ lidské osobnosti (tzv. „brainwashing“) a člověk je nakonec ochotný přiznat všechno, na co je tázán. Přičemž je za nejučinnější považováno ne fyzické, ale především psychické násilí.

Nejsnadnější obětí vyšetřovatelů byly podle tohoto rozboru lidé hluboce věřící. Hluboce věřící křesťané, kteří pravidelně navštěvovali nedělní bohoslužby, hluboce věřící komunisté, kteří byli přesvědčeni, že nastupující režim je nejspravedlivějším uspořádáním společnosti. Tito lidé prochází následkem věznění deziluzí, ztrácí svou víru, což následují pocity zmaru a frustrace. Takoví lidé přestávají rozumět světu kolem sebe, nevyznají se v něm a ztrácí vlastní identitu.

Vnitřní odcizení vězně se také projevovalo dezorientací. Systém pojmů a symbolů, které si člověk buduje od narození, aby rozuměl okolnímu světu a ostatním lidem, se u nich začíná rozpadat. Vyšetřovatelům a „bachařům“ k tomuto účelu posloužilo systematické užívání lží, slibů a falešných prohlášení. Cílem vyšetřování bylo dovést vězně „ke konci svých sil“, k naprostému vyčerpání. Na takto vyčerpané osobnosti je možné následně postavit osobnost novou.

Slánským. 2. vyd. Brno: Petrov. 1991, s. 101.

⁵⁸ Pondělíček, Ivo. *Jak zabít lidskou osobnost*. In: Kratochvíl, Antonín. *Žaluji 1) Stalinská justice v Československu*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Česká Expedice; Dolmen, 1990, s. 52-58.

„Vazební situace“ je situace vzniklá v důsledku uzavření člověka, bytosti uzpůsobené k sociálnímu styku, do uzavřené místnosti. Tzv. samovazba, izolace, vyvolala ve vězněném v první řadě touhu po jakémkoliv sociálním kontaktu (toužil po výslechu, ať už jakkoliv tvrdém, při kterém potom prozradil vše, co od něj vyšetřovatelé požadovali), ve druhé řadě tzv. vazební psychózu, projevující se halucinacemi, bludy, pláčem, mumláním a hlasitým modlením. Dominujícím pocitem vězněného byl neustálý strach, který oslaboval jeho vůli, zesilovaný soustavným fyzickým a psychickým⁵⁹ týráním.

V důsledku naprostého duševního i fyzického vyčerpání obžalovaný nakonec ztratil pud k životu. Byl ochotný přiznat vše, i kdyby to mělo znamenat vlastní smrt. Smrt pro něj byla v takovémto případě vysvobozením.

Podle mého názoru, a na základě výše popsané analýzy, se duševní stav člověka obviněného z čarodějnictví příliš nelišil od toho, jaký zažíval politický vězeň v padesátých letech 20. století. Je pozoruhodné, že postupy a triky vyšetřovatelů, které mají vézt k doznání zločinů, kterých se člověk nedopustil, se za posledních několik set let nezměnily. I některé domnělé „čarodějnice“ a „čarodějníci“ nakonec uvěřili fantastickým obviněním, a i když ne, raději vše přiznali ze strachu před další nezměrnou bolestí. Došlo k tomu bezesporu jako následek krutého fyzického týráním. Tortura, jako prvořadý prostředek k získání doznání v této době dominovala, psychický nátlak byl až druhotný. V tomto bodě jsou čarodějnické procesy odlišné, avšak ve většině ostatních se s těmi komunistickými shodují. Pojmenování této kapitoly *Soudní procesy „vně historie“*? právě na tuto podobnost naráží.

Po důsledné pozitivistické a ideologické analýze pramenů a narativního textu, ze kterého autor vychází a sociokulturního klimatu, v němž film *Kladivo na čarodějnice* vzniká můžeme přistoupit k analýze díla samotného. Ačkoliv jsme se v předcházející kapitole dozvěděli o filmu jako takovém již víc než dost, klíčovým pramenem pro historicko-teoretickou analýzu nám pochopitelně bude film jako takový. V následující kapitole se budu spíše obracet k teoretickým myšlenkám Roberta Rosenstonea. Proto je uvádím pod souhrnným názvem *Filmař* jako historik.

59 Ponižování vězně, výsměch ze strany „bachařů“, vyhrožování smrtí některého z příbuzných atd.

8. Kladivo na čarodějnice – filmové zpracování

Samotný scénář ke snímku *Kladivo na čarodějnice* vznikal v letech 1967 a 1968. Otakar Vávra se spolupracovnící Ester Krumbachovou⁶⁰ se při jeho psaní jak již bylo uvedeno nechali inspirovat stejnojmennou literární předlohou spisovatele Václava Kaplického. Nejedná se však o adaptaci v klasickém smyslu slova. Film je románem spíše jen dějově orientován. Je z něj převzata také časová a prostorová kondenzace nezbytná pro formu dramatického díla.

Také syžet filmu se věnuje událostem, které provázely procesy s údajnými čarodějnicemi na panství spadajícím pod světskou moc hraběnky z Galle a pod církevní moc děkana Kryštofa Aloise Lautnera, ve vyšší instanci olomouckého biskupa, hraběte Lichtensteina.

Také zde jsou hlavními postavami a hlavními protihráči příběhu inkviziční soudce Boblig (kterého ve filmu ztvárnil Vladimír Šmeral), který je přizván k vyřešení „čarodějnického problému“, a duchovní otec, děkan Kryštof Lautner (Elo Romančík). Tito jsou stejně jako v románové předloze zpodobněni jako klasické charakterové protiklady. Boblig je myšlenkově omezený, ziskuchtivý, neomalený a namyšlený buran, zatímco Lautner je vykreslen se všemi úctyhodnými povahovými rysy. Je vzdělaný, tolerantní, chápavý, střídavý ve svém jednání i v životě. Nadto stojí v opozici také jejich vzhled. Lautnerův ušlechtilý výraz podtržen bílými vlasy proti výsměšnému úšklebku se zkaženými černými zuby inkvizitora Bobliga. Ani jedna z postav však není příliš životnou dramatickou postavou, a to proto, že jejich postavám úplně chybí jakákoliv psychologizace. To je také důvod, proč se divák nemůže ani s jedním z nich identifikovat (i když by se to u postavy Lautnera jakožto předpokládaného hrdiny příběhu přímo nabízelo). Je třeba ovšem říci, že z dobového pohledu se divákovi mohly charakteru obou postav jevit naopak přitažlivě, protože v podstatě kopírují jejich vlastní pozice, které většinově zastávali v padesátých letech.

60 Ester Krumbachová (1923-1996). Česká režisérka, dramatička, spisovatelka, scénáristka, výtvarnice, scénografka a především návrhářka filmových i divadelních kostýmů. Jako výtvarnice pracuje nejprve od roku 1954 u divadla, v roce 1961 se prostřednictvím *Muže z prvního století* Oldřicha Lipského dostává k filmu. Svými inovativními postupy vtiskla specifickou vizuální podobu a poetiku filmům československé nové vlny. Spolupracovala s předními režiséry tohoto období – s Janem Němcem, Věrou Chytilovou -, ale i s dalšími osobnostmi filmové režie jako byli Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Otakar Vávra atd. V normalizačním období byla její práce totalitními orgány znemožněna. K filmu se vrací po sametové revoluci, její tvorba však byla již jen odleskem někdejšího úspěchu.

Boblig nestojí za veškerým bezprávím. Takovéto vykreslení by narušilo vyznění příběhu, ke kterému dospěje film na svém konci. Není zcela hybatelem událostí. Jako ostatní účinkující je také pouze jejich obětí, lépe řečeno nástrojem. On sám nemohl tyto události vyvolat, stejně jako je nemohl svévolně ukončit. Boblig ve Vávrově (i v Kaplického) podání není pánem nad svými činy. Na jeho místě mohl být kdokoliv jiný, kdo by k takovéto práci měl alespoň nepatrné povahové předpoklady. Jenom příležitost, která mu byla dána vrchností, udělala z inkvizitora Bobliga masového vraha.

Stejně tak by bylo možné charakterizovat postavu Kryštofa Lautnera. „Je to (tedy) výrazně epická postava, oběť vnějších sil. Nemá schopnost jednat samostatně, iniciativně a z vášnivé vnitřní nutnosti.“⁶¹ Lautner není aktivním hrdinou. Proti hrůzám ve jménu Boha, které se pod jeho duchovní správou odehrávají, cítí vnitřní odpor, často vyjadřovaný v debatách se svými přáteli. Prakticky proti nim však téměř nic nepodnikne. Zpočátku události pouze sleduje a kritizuje. Díky tomu si znepřátelí Bobliga, který se mezitím stává neomezeným pánem nad krajem. V závěru je Lautner sám obětí a krutým mučením je donucen k přiznání fantastických zločinů. Jediným jeho aktivním činem zůstává bezvýznamná návštěva biskupa v Olomouci, která ovšem končí neúspěchem.

Výše uvedená charakteristika hlavních postav je typická jak pro románovou předlohu, tak pro samotný film. V ostatních ohledech je však snímek svébytným dílem. Dějová linie se ve Vávrově zpracování postupně rozpadá. Film získává dokumentarizující ráz a předkládá divákovi na plátně zinscenované skutečné soudní procesy. Na nich je postavena celá jeho zbývající část. Výslechové protokoly, otázky inkvizitorů a odpovědi inkvizitů jsou z velké části převzaty z autentických dobových materiálů. Jednající postavy vystupují z historických dokumentů a poněkud se liší od těch, které představil Kaplický ve svém románu.

Stejně jako dalším Vávrovým historickým dílům i *Kladivu na čarodějnice* předcházela důkladná příprava v knihovně a archivu. Svědčí o tom autorovy strojopisy věnované sběru materiálu, které jsou spolu se scénáři uloženy v Národním filmovém archivu. Obsahují autorovy poznámky z českých i německých historických monografií, věnujících se danému tématu nebo rozbory

61 Kučera, Jan. *Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice*. Film a doba 16, 1970, č. 2, s. 89.

teologických spisů a prací učenců ze šestnáctého až dvacátého století. Například zásadnímu dílu *Cautio Criminalis* jezuita Friedricha von Spee, které poprvé výrazně zpochybnilo čarodějnické procesy, je věnováno sto dvacet dva stran vázaného strojopisu. Vávra důkladně prostudoval i *Malleus Maleficarum* a výňatky z něj použil v textu scénáře. Nejdůležitější součástí Vávrovy přípravy k filmu byly ovšem autentické výslechové protokoly:

„Chtěl jsem o těch procesech znát podrobnosti. Kaplický mi doporučil archiváře v Šumperku dr. Františka Spurného. Rozjel jsem se tam, ubytoval jsem se v zámku ve Velkých Losinách a pan doktor Spurný mi měsíc překládal z archivních originálů psaných brkem ze staroněmčiny zápisy sto osmdesáti ze dvou set devadesáti čarodějnických procesů i s autentickými charaktery a dialogy.“⁶²

Film tímto od prosté filmové adaptace literární předlohy přechází do podoby polodokumentárního historického filmu dokonale rekonstruujícího mechanismus skutečných inkvizičních procesů, které byly vedeny v Evropě v šestnáctém a sedmnáctém století. Chybí mu dramatická monumentalizující linka známá z ostatních Vávrových historických filmů. Jedinou vloženou fikční romantickou zápletkou je vztah mezi Lautnerem a jeho služebnou Zuzanou Voglickovou (Soňa Valentová), který je ovšem v syžetu pouze nepatrně naznačen (stejně tak v románu). Samotné historické události byly podle Vávry natolik silné, že nebylo potřeba k historii přidávat dramatickou fabulaci. Texty zachované z inkvizičních procesů jsou schopny samy o sobě udržet divákovu pozornost. Vávra k tomuto poznamenal: „ (...) Proto jsme s Ester Krumbachovou došli k přesvědčení, že každá umělá dramatizace a vymyšlené příběhy by jenom uškodily sugesci pravdivé výpovědi. Naší snahou bylo vytvořit film co nejvíce autentický.“⁶³

Scenáristy zaujal a pohltit historický materiál natolik, že, jak dokládá první verze scénáře z května 1968, měli v úmyslu ve filmu zobrazit mnohem více postav a příběhů, než bylo vůbec možné realizovat. Jejich začleněním do děje by se příběh v důsledku omezené stopáže filmu nekontrolovatelně rozpadal a pro diváka by byl nepochopitelný a nesrozumitelný. Bylo by složité vysvětlit, kdo byl mydlář Přerovský a proč zrovna jeho případ byl takovým oříškem pro inkviziční komisi⁶⁴, stejně jako zobrazovat další postavy – Agnežku Koppovou, Zuzanu

62 Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. 1. vyd. Praha: Obzor, 1996, s. 260-261.

63 Hrbas, Jiří. *S Otakarem Vávrou o historickém filmu Kladivo na čarodějnice*. Rudé právo 50, 22. 1. 1970, č. 18, s. 5.

64 Ve scénáři z května i června se objevuje v konfrontaci s děkanem Lautnerem. Vávru dozajista jeho příběh zaujal. Jednalo se o bratra převora kartuziánského kláštera v Králově Poli a jeho případ byl

Stubenvollovou, Helenu Köllerinovou atd. - jejichž jedinou významnou rolí ve filmu bylo svědectví proti Lautnerovi. Vávra byl nakonec ve prospěch dramatického plynutí příběhu donucen zredukovat i výpovědi stěžejních postav před tribunálem. Daleko méně prostoru dostala zejména Schuchová a Stubenvollovi, ale i Sattlerovi, kteří se v konečné podobě filmu při výslechu objevují jen ve společnosti děkana Lautnera.

Dramatická linie filmu se od své expozice téměř nemění. Jedno zatčení stíhá druhé a divák od začátku příběhu přesně ví, jak budou události pokračovat a jak nakonec skončí. Smrt děkana Lautnera je předvídatelná už při první návštěvě Bobliga na děkanství. Tehdy se dozvídáme, že „někteří z obžalovaných vypověděli Lautnerovo jméno“. Zatčení, výslech, upálení. Tyto události se odvíjí v pravidelném neměnném pořadí a podobají se jedna druhé bez ohledu na svoje aktéry. Ve filmu chybí nejenom psychologizace hlavních postav Lautnera a Bobliga, ale i všech ostatních postav děje. Různí lidé se dostávají do téže situace, která je donutí chovat se a jednat shodně. Stávají se zaměnitelnými a pro diváka nezapamatovatelnými.

Přesto film zůstává pro diváka zejména svým tématem a tvarem velmi působivý. Tady je naplněn Vávruv předpoklad, že hrůznost a otřesnost dochovaných výpovědí, fantastické historky, které byly obžalovaní nakonec přinuceni rekonstruovat před inkvizičním tribunálem i podoba člověka naprosto zbaveného sebeuvědomění, poslušného a odevzdaného, jsou dostatečnou náplní celovečerního filmu. Že si vystačí samy o sobě bez dodatečného scenáristického zásahu. Vávra má navíc schopnost zvýšit působivost snímku mimoscenáristickými prostředky. Jednotlivé filmové obrazy jsou doplňovány sugestivní dramatickou hudbou, která má mimo jiné funkci předpovědi následujících událostí. Jako funkční spojovací prvek mezi časově i prostorově odlišnými scénami působí detail tváře muže v kápi (Václav Lohniský), která předříkává pasáže z „příručky pro inkvizitory“, samotného *Malleus Maleficarum*. Je ovšem třeba opětovně zmínit, že svou roli v tomto ohledu sehrála i časová blízkost zmíněných procesů v padesátých letech.

jediný, který musel řešit samotný panovník. Nakonec byl obelstěn a po podepsání listiny s přiznáním zločinů upálen.

Z Vávrovy historické filmové tvorby *Kladivo na čarodějnice* vystupuje i v jiném ohledu. Příběh filmu není místně ani prostorově ukotven. Vávra se také vyhýbá jakýmkoliv náznakům, podle kterých by mohly být tyto informace zjistitelné. Na počátku filmu se objevuje nejmenovaný kostel, ve kterém jsou při bohoslužbě přítomni všichni budoucí aktéři. Bohoslužbu vede nejmenovaný kněz, který udá žebračku nejmenovanému hejtmanovi a bezejmenné hraběnce. Panští i duchovní funkcionáři jsou výhradně označováni na základě svých funkcí. Výjimku tvoří pouze hlavní postavy příběhu. Divákovi obeznámenému s pozadím vzniku snímku je samozřejmě jasné, že se jedná o čarodějnické procesy, které probíhaly na severní Moravě na konci sedmnáctého století.

Jestliže místo a čas procesů jsou pro diváka neznámé a procesy se tímto stávají obecnými, Vávra se ani příliš nezaobírá expozicí a navozením atmosféry doby. Procesy ve filmu prostě začnou. Přestože měl k dispozici všechny dostupné informace týkající se prostředí i dané doby, jako jejich příčiny Vávra nabízí pouze lidskou lhostejnost, zlobu, pomstychtivost, ziskuchtivost. Ty hlavní, skutečné, jsou uvedeny jen „mezi řečí“, mimochodem, pro vnímavějšího diváka⁶⁵. Divákovi je zřejmé, že pouze špatné lidské vlastnosti nemohou být jedinou příčinou rozpoutání procesů. Mate ho to a stává se dezorientovaným. Podřízenost příběhu Vávrově vlastní povaze se projevuje i v dalších momentech syžetu. Například olomoucký biskup, ačkoliv musí být natolik racionální, aby rozpoznal absurdnost Bobligovy inkvizitorské práce, odmítne Lautnera vyslyšet. Vávra divákovi nabízí vysvětlení: jako duchovní si Lautner nemůže dovolit mít u sebe na děkanátu mladou pohlednou kuchařku. Naznačí tak, že s ní má Lautner poměr, a to je nepřijatelné přestoupení kněžského celibátu. Skutečnost, proč biskup Lautnerovi nepomohl a nezastavil čarodějnické procesy, byla však o poznání složitější (viz předchozí).

Stejně jako není jednoznačně vysvětlen počátek událostí, chybí i jejich závěr. Snímek končí upálením Lautnera a strohým titulkem, ve kterém se dozvídáme o osudu inkvizitora Bobliga. Ale protože on nebyl aktivním hybatelem děje, je i toto ukončení pro diváka nedostatečné.

„Nevyvěrá-li děj dramatu z určité historické situace a neústí-li v situaci neméně konkrétní, ale kvalitativně jiné, dostává se umělecké dílo vně

⁶⁵ Např. ústy děkana Lautnera ve scéně prvního vystoupení žebračky Schuchové na velkolesinském zámku nebo v proslovu apelačního rady na pražském apelačním soudu, když sekretáři vysvětluje, proč nezabrání pokračování procesů.

*gravitačního pole lidské skutečnosti.*⁶⁶ *Snímek se tímto stává abstraktní, zobecňuje.*

Literární scénáře dokládají, že tato nekonkrétnost, časová, prostorová i příčinná, nebyla ovšem záměrem autora/autorů filmu od počátku. Objevuje se až v srpnovém literárním, respektive únorovém technickém scénáři. Například ještě v srpnové verzi scénáře byl autor rozhodnutý zachovat dvě místa konání procesů (na kterých se ve skutečnosti odehrávaly). V únoru 1969 už se setkáváme pouze s procesy ve Velkých Losinách, Šumperk je zmíněn pouze v souvislosti s děkanem Lautnerem⁶⁷. Stejně tak není v konečné verzi filmu nutné vítat nové členy tribunálu (před výslechem Zuzany Voglickové), když ten zůstává po celou dobu jeden a týž. Není ani třeba biskupem „ustavovat novou inkviziční komisi“ pro vyšetření Lautnerova případu, je třeba jen té stávající přikázat, ať jej „přísně vyšetří“. Jak bylo výše uvedeno, Vávra nezobecňuje pouze pomocí místa děje. Stěžejní je zabstraktnění příčin, pozadí a viníků procesů. Jak bylo výše uvedeno, skutečné historické příčiny procesů jsou v konečné verzi scénáře vedeny jen mimochodem. V první verzi scénáře jsou zmiňovány ústy různých postav příběhu podstatně častěji a pro diváka/čtenáře zřetelněji. Věnuje se jim i samotný inkvizitor Boblig. Ten v nerealizované scéně prostřednictvím dopisu nabádá biskupa, aby povolil torturu na Lautnerovi a jako argument používá tezi, že čarodějnice jsou příčinou tureckého vpádu a Lautner, jako jejich vůdce, by měl být pro dobro země odstraněn. Samotný biskup ještě v srpnovém scénáři vyhýbavě odpovídá Lautnerovi na jeho žádost o pomoc a zmiňuje jeho vinu za to, že se v kraji opět vzdmáhá luteránství. Z filmu vyplývá, že viníkem procesů nemá a nemůže být nikdo konkrétní. Z původních verzí scénářů je ovšem patrné, jako by Vávra svaloval vinu na určité aktéry příběhu. Například hraběnku z Galle zpočátku daleko více ovládá zášť, hněv a touha po pomstě („Doufám, že ten mor vyhladíme!“) než pouhý lidský strach, Boblig je zákeřnější a vědomý si vlastního neotřesitelného postavení, než jak jej vidíme v konečném zpracování.

Důvodem, proč od konkrétního Vávra postupně přechází k obecnému, tkví v jeho vlastní interpretaci příběhu. Literární a technické scénáře jsou dokladem, že v záměru zpracovat román Václava Kaplického ještě nebyla obsažena a formovala se společně s vývojem filmu.

66 Kučera, Jan. *Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice*. Film a doba 16, 1970, č. 2, s. 91.

67 Např. obraz 44 LS 8/1968 Bobligův byt v Šumperku, v TS 2/1969 tatáž scéna obraz 55 Bobligův pokoj na zámku.

Oproti Kaplickému film *není kritikou církve a víry obecně*⁶⁸. Jak již bylo řečeno, postrádá klasickou kladnou i klasickou zápornou postavu. Všichni jsou jen uvrženi do soukolí událostí umožněných vnějšími okolnostmi. Církevní hodnostáři se během procesu provinili stejně jako ostatní lidé – zbabělostí, nečinnostní, nezájmem, strachem o vlastní život. Stejně jako ostatní nepodnikli nic, co by procesy zastavilo. Panovník, biskup, pozemková šlechta, pražský apelační soud, ti všichni se morálně provinili. V Kaplického románu je postava faráře Schmidta vykreslena jako ryze záporná, ta, jež má nepochybný zájem na krvavém pokračování procesu. Film se v tomto ohledu více blíží pramenné skutečnosti. Farář Schmidt byl jedním z duchovních, kteří byli přítomni poslední zpovědi odsouzených. Při ní tito odsouzení prosili o smilování za to, že všechny výpovědi, kterými očernili své přátele a sousedy, byly lživé a vynucené pod fyzickým a psychickým nátlakem. Na základě takovýchto zpovědí poslali dopis se svědectvím biskupovi. Filmový Schmidt je jednou z psychologicky nejprokreslenějších postav snímku. Na počátku stojí duchovní, který vyvolal čarodějnické procesy udáním Schuchové. Byl přesvědčený o existenci čarodějnic a vině obžalovaných žen. Na konci stojí zlomený člověk, který si je vědom svého omylu a snaží se ho napravit a kaje se před Bohem.⁶⁹

Film možná ale *není ani pouhou aktualizací*, snahou o nalezení a zobrazení paralely mezi čarodějnickými procesy v sedmnáctém století a stalinistickými politickými procesy. I když původně z těchto důvodů měl v úmyslu Vávra adaptovat Kaplického román do filmové podoby. Studium historických textů ovšem záměr změnil. „Opakuji, že jsem nevěděl, jaké to bude dobrodružství, seznamovat se s tři sta let starými originály inkvizičních soudních zápisů z

68 Alespoň ne záměrnou. Jak uvedu v následující kapitole, zobrazení církve ve filmu podléhá dobovým stereotypům, které i k ní nebyly příliš přívětivé.

69 Protináboženský akcent Kaplického knihy je umocněn nejenom rolí faráře Schmidta. Kaplický čtenáře neseznamuje s dalšími postavami katolické církve, které se ostře postavily proti procesům – faráře Königa, rapotínského kaplana Lachnita, rýmařovského faráře Bapsta, kapucínské mnichy, kteří byli do Losin posláni jako duchovní útěcha odsouzených – Simpliciana a Claudiana a další. Jakoby se Kaplický ve svém románu také vysmíval bezvýhradné víře v Boha. Postavy jako biskup a na konci románu i samotný Lautner odevzdávají svůj osud do rukou božích, stále věří, že bez božího záměru se nic na světě nemůže uskutečnit („Zato věřil, že se nic nemůže stát bez dopuštění božího. Ať se tedy šumperský děkan přizná, či ať jsou i nadále jeho odpovědi veskrze negativní, vše bude z vůle boží... Je třeba přenechat Bohu, aby ukázal, je-li Kryštof Lautner spojencem ďáblovým či nikoli.“ *Kladivo na čarodějnice*, s. 270.) Bůh v románu slouží jako výmluva, ospravedlnění pasivity. Boblig této jejich víry jenom zneužívá a používá ji k nenapadnutelné argumentaci.

velkolosinských a šumperských procesů.⁷⁰

Později se film měl stát historickým kvazidokumentem rekonstruujícím mechanismus inkvizičního procesu, natolik byly tyto dokumenty šokující. Nakonec se Vávra ale obloukem opět vrátil k literární předloze. A to k jejímu hlavnímu poselství.

I přes antiklerikální charakter a napadání víry v Kaplického románu jeho postavy uvažují ne v náboženských, ale výhradně v obecných morálních kategoriích⁷¹. ***Hlavní je otázka dobra a zla, ne nebe a pekla, víry a bezbožnosti. Ta je nadčasová, klene se nad prostorem a časem, nezávisí na náboženství, době nebo uspořádání lidské společnosti. Tohle se nakonec nejspíš Vávra snažil vyjádřit i prostřednictvím svého filmu.*** Koncipování filmu, celé uspořádání a pojetí příběhu k takovému závěru směřuje. Vykořeněnost z prostoru a času, zaměnitelnost postav i epizod filmu, to vše vede k zabstraktnění „toho, co se divákovi podává, k absolutizaci lidského údělu“⁷². K takovému přehodnocení svých pozic v průběhu geneze snímku ho ale dost možná vedla i změna politické situace.

Nápad na filmové zpracování čarodějnických procesů z Šumperska a Velkolosinska vznikl v letech 1967 a 1968. Snímek ale do kin přichází až 23. ledna 1970, na samotném počátku tzv. „normalizačního procesu“. Události z jara a zejména srpna 1968 mají být v tuto dobu již zapomenuty a jakákoliv témata, politická nebo sociální, nadnesená v tomto převratném, nyní „revizionistickém“ období, mají být nekompromisně potlačena. Jakákoliv kritika socialistického režimu je tvrdě trestána represivními orgány. A právě v této době je ironií osudu premiérově uvedeno *Kladivo na čarodějnice*, film, který svým způsobem ukazuje na zvrácenost a absurdnost stalinistických procesů v Československu v padesátých letech. Snaha tabuizovat určitá témata nadnesená na jaře 1968 je patrná i z tehdejšího ohlasu snímku samotného. Autoři recenzí a rozhovorů s Vávrou si v „normalizačním“ tisku většinou počínají tak, aby se tématu politických procesů téměř nedotkli, aby je co nejlépe obešli. Jiří Hrbas se v Rudém právu⁷³ důkladně

70 Hrbas, Jiří. *S Otakarem Vávrou o historickém filmu Kladivo na čarodějnice*. Rudé právo 50, 22. 1. 1970, č. 18, s. 5.

71 „...proč občas na svět přichází taková tma, kdy se lidé bez rozumu navzájem vraždí, proč někdy nastávají doby, kdy i nejmoudřejší lidé nerozeznávají, co je spravedlivé a nespravedlivé, proč se někdy i čestní lidé klanějí vrahům a lupičům, považující je za dobrodince?“ *Kladivo na čarodějnice*, s. 284.

72 Kučera, Jan. *Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice*. Film a doba 16, 1970, č. 2, s. 91.

73 Hrbas, J.: *S Otakarem Vávrou o historickém filmu Kladivo na čarodějnice*. Rudé právo 50, 22. 1.

věnuje historii inkvizičních procesů na severní Moravě, Vladimír Remeš se v týdeníku *Tvorba* zase zaměřil na formální zpracování a technickou stránku filmu. Jako celek jej ovšem hodnotí překvapivě pozitivně a recenzi uzavírá formulací, že je „tento film pro naši kinematografii stěžejním dílem letošní sezóny“⁷⁴. Výjimečně o filmu jako vždy uvažuje známý rigidní stalinista Jan Kliment ve *Světě socialismu*⁷⁵. Politické procesy sice zmiňuje jako motiv, který Vávru přivedl k natočení snímku, ale označuje jeho výklad za takový: „(...) který se naprosto kryje s netřídní kritikou všech přehmatů naší nedávné minulosti, která z odsouzení nespravedlivých a konstruovaných procesů, ..., přešla až k všeobecné kritice strany vůbec.“

Vávra, který odvahou nikdy nevynikal, v této souvislosti rád podotýká, že i on, zasloužilý státní umělec, měl problémy s cenzurními orgány. Film se nesměl promítat v centru Prahy, ale „pouze“ v okrajových částech, na předměstích. Zásah cenzury je patrný ale už v konečné verzi scénáře z února 1969. V tomto případě hovoříme spíše o autorově autocenzuře. Vávra některé pasáže a dialogy literárního scénáře ze srpna 1968 upravil tak, aby nebylo přímo zřejmé, kam směřují a na co narážejí. Méně vysvětluje a objasňuje, víc používá náznaky a spoléhá na divákův důvtip. Takovýchto úprav v textu scénáře není mnoho. Pozměněn byl například dialog mezi farářem Königem a hraběnkou o procesech a Bobligových praktikách. V literárním scénáři (LS) je ústy faráře pronesena myšlenka, která je v technickém scénáři (TS) z roku 1969 odstraněna: „Hraběnko, dejte si dobrý pozor, jakým způsobem se děje vyšetřování a za jakých okoností se obvinění doznávají. Jak se do procesu dostávají stále další a další osoby. Nespravedlivosti se nemůže nikdo dopouštět ani ve jménu dobra.“ Také v dialogu mezi apelačním radou a sekretářem na pražském apelačním soudu jsou v konečné verzi scénáře pozorovatelné změny. V srpnu ještě hrabě říká pozoruhodnou větu: „A když někdo neslouží vrchnosti, je rebel a může každou chvíli vzít do rukou vidle nebo klacek. Rebelii je třeba předcházet.“ Části dialogů byly nejen vymazávány, ale také nahrazovány podstatně složitějšími formulacemi. Například ideologicky sporná věta děkana Lautnera, „podle jejich zpráv není smyslem inkvizičního vyšetřování nalézat právo a spravedlnost, nýbrž donutit obviněného, aby se přiznal“, je v TS nahrazena rozsáhlou citací z knihy *Malleus Maleficarum*. Ta je navíc uvedena ve

1970, č. 18, s. 5.

74 Remeš, Vladimír. *Oživlý středověk*. *Tvorba* 1970, č. 4 (28.1.), s. 12.

75 Kliment, Jan. *Kladivo na čarodějnice*. *Svět socialismu* 3, 1970, č. 6 (4.2.), s.25.

staročeštině. Její užití vyznívá pro diváka tak, že celý případ je zcela a nevratně ukotven v minulosti.: „Dovoleno jest vésti obžalovanou k vyznání přislíbením mírnějšího trestu nebo úplné milosti. Může se jí naznačiti, že toliko jistou dobu vězněna bude...“ Tímto Vávra mimo jiné dosáhl zobecnění, zabstraktnění příběhu filmu, což v důsledku ovlivnilo jeho konečné významové vyznění.

Díky svému tématu zaznamenal film krátce po premiéře velké množství návštěvníků: „Diváci ale za ním jezdili na pražskou periferii i do okolních vesnic, takže v období premiéry dosáhl půldruhého milionu návštěvníků.“⁷⁶ Jinotaje a skrytá poselství, tak důmyslná, aby nemohla být rozkryta stranickými úředníky – to bylo především vyhledáváno a lačně absorbováno společností v době „normalizace“. Jen pouhý náznak kritiky měl u diváků nebývalý ohlas. K úspěchu *Kladiva na čarodějnice* vedle nesporných kvalit filmu samotného nepochybně přispěl i tento fenomén, tak vlastní své době.

Vávra tedy jako vypravěč či interpret historie vychází jednak z přímých požadavků svého uměleckého druhu na zpracování či podání historie jako takové. Jako filmový vypravěč uvažuje nad historií přesně v souladu s pravidly filmové narace. Kromě toho ale ať už mimoděk nebo záměrně, zcela zřetelně při zpracování historické látky jde vstříc požadavkům soudobé společnosti a paradoxně se mu i přes dějinný kotrmelec, ke kterému v průběhu příprav k natáčení filmu dojde, těmto požadavkům vyhovět podaří.

Ať už můžeme proti Vávrovi, jeho charakteru a mnohdy i proti metodě jakou ztvárnil většinu svých historických námětů (historické omalovánky, živé obrazy) vznést řadu námitek, nelze mu upřít, že ve svých vrcholných filmech byl schopen výsostně a svrchovaně využívat filmových prostředků. Nejinak tomu bylo i u *Kladiva na čarodějnice*, kde právě detaily vyplývající z audiovizuální podstaty filmového média pomáhají nikoliv pouze přemýšlet historicky, ale rovnou přemýšlet historicky filmem.

76 Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. 1. vyd. Praha: Obzor, 1996, s. 261.

9. Myslíme historicky, myslíme filmem

Jak jsme se již dozvěděli, *Kladivo na čarodějnice* není historickým filmem v omezeném slova smyslu. Jeho význam netkví primárně ve zobrazení a formě podání historické události. Snaha o reflexi také novodobých čarodějnických procesů z padesátých let je v jeho výsledné podobě nesporná. Pro Vávru byl zásadní mechanismus procesů, který se i po důkladném studiu pramenů zdál podobný. Podobně fantastická byla obvinění, podobně se přistupovalo k obžalovanému (jako k tomu, který se dle předpokladu provinil natolik strašlivým zločinem, že na něj nespadá presumpce nevin, ale presumpce viny), podobně se získávalo jeho doznání atd. Byl to mechanismus, který racionálního člověka donutil přesvědčeně obvinít sebe samého ze zločinů obsažených ve lživém a fantastickém obvinění.

Názna, že v mechanismu procesů Vávra skutečně viděl podobnosti, může být už výběr některých herců⁷⁷, za důkazy lze považovat také nečetné odchylky od historické přesnosti k zaktualizování příběhu. Například ve scéně zobrazující konfrontaci Kryštofa Lautnera s kuchařkou Zuzanou Voglikovou. Zuzana je vyzvána, aby vypověděla, jakých hříchů se dopouštěla na Čertových kamenech, a aby jmenovala ty, kteří tam byli s ní. Před výpovědí se Zuzana zamyslí, kamera zabere její následkem mučení strupovité zdeformované palce, a promluví: „...já vím, jen chvilku. Hned to řeknu správně...“. Začne vypočítávat na prstech, jakých zločinů se dopouštěla. Jako by se je předtím učila z paměti. V jiné scéně Bobligův služebník Ignác učí pomocí dřevěného klacku jako ukazovátka jednu z obviněných v kobce její výpověď.

Ve skutečnosti se obvinění své výpovědi učit nemuseli. Znali je předem, ještě před zahájením procesu. Představy o čarodějnicích vznikaly v lidské civilizaci po staletí a každý přesně znal, jak čarodějnice vypadá a co dělá. Inkvizitoři jen vymysleli důmyslným systémem otázek a odpovědí, který ve spolupráci s fyzickým a psychickým mučením přiměl obžalovaného ztotožnit se s obviněním. Učit výpovědi obviněné nazpaměť byla zavedená praxe vyšetřovatelů při politických procesech. Od doby přiznání do doby soudního přelíčení často uběhly měsíce, ve

⁷⁷ Pocitové spojení těchto dvou druhů procesů dokládá i herecké obsazení filmu - Jiřina Štěpničková jako porodní bába Dorota Groerová byla v 50. letech sama obětí politických procesů, Vladimír Šmeral jako nelidský inkvizitor František Boblig by naopak v 50. letech součástí stalinistického křídla komunistické strany.

kterých se měl obžalovaný pečlivě připravit na proces. Soudní proces pak byl veřejným divadlem, při kterém se žalobci, obhájci i soudci snažili přesvědčit když ne sebe, tak alespoň všechny posluchače o vině obžalovaných. Jakákoliv odchylka od scénáře procesu byla velice nebezpečná pro věrohodnost celého režimu, který odhalením vykonstruovanosti procesu mohl nenávratně utrpět.

Otakar Vávra považoval svědectví dochovaných archivních dokumentů, zejména výslechových zápisů, za natolik silná, že nechtěl a ani nepovažoval za nutné zkreslovat je umělou fabulací. Z původního záměru adaptace literární předlohy vzniká historický kvazidokument, který v částech věnovaných výslechu obžalovaných a konfrontacím věrně rekonstruuje historické události. Rozsáhlé pasáže snímku jsou věnovány přesným citacím z dochovaných výslechových protokolů a jiných archivních dokumentů.

Této kvazidokumentaritě formálně odpovídá i zpracování procesů samotných. Vávra se i zde drží linie realismu, i přes snad až příliš velký odstup, který jako filmař vždy zaujímal, nás filmovými prostředky nás vtahuje do děje a nutí přemýšlet o událostech, které se na plátně odehrávají. Na rozdíl od Vávry divák není pouhým vzdáleným pozorovatelem, příběh se ho niterně dotýká. Jako by se stával součástí příběhu, emocionálně ho prožívá. A to i přes zmíněný fakt, že ztotožnění se s postavami divákovi brání jejich psychologická plytkost a nepropracovanost. V souladu s myšlenkami Roberta Rosenstonea konstatujme, že film má oproti psanému slovu velkou přednost – užívá daleko účinnějších metod k manipulaci s pocity diváka – obraz a zvuk. A je si toho pochopitelně vědom i Vávra.

Výtvarná podoba filmu a hudební doprovod pro něj hrají evidentně velkou roli a měly by přesně korespondovat s dobou, do které se film vrací. Pomohly ji tak lépe představit divákovi.

Filmová hudba je z velké části převzata z díla Adama Václava Michny z Otradovic a Antonia Vivaldiho. Tvorba obou těchto umělců spadá do sedmnáctého, respektive počátku osmnáctého století, tedy do doby, do které se vrací i Kladivo na čarodějnice. Přesto, že skladby Vivaldiho jsou pro středoevropské prostředí poněkud cizím elementem, přesně zapadají do konceptu filmu. Vávra se s jejich pomocí snažil navodit religiózní atmosféru barokní Evropy. Vivaldiho hudba, jakožto jednoho z hlavních představitelů univerzálního

uměleckého stylu 16. a 17. století - baroka, tomuto účelu pochopitelně dobře posloužila. Baroko vzniklo právě v Itálii, Vivaldiho rodišti. Vzniklo jako reakce na vnitřní krizi katolické církve, která se zvnějšku projevila vznikem protestantismu. Jedním z důsledků této krize, která hluboce otřásla celou křesťanskou společností, bylo i zostření honů na čarodějnice.

Adam Michna z Otradovic je řazen k ranějším skladatelům této barokní éry. Svou tvorbou překročil provinční charakter děl skladatelů českých zemí a jeho skladby přežívají dodnes. I po více jak třech stech letech jsou jeho náboženské písně a kancionály s oblibou hrány a zpívány při náboženských svátcích. Jejich duchovní hloubka věrně ilustruje duchovní prožitky tehdejšího člověka a silně působí i na dnešního posluchače. Proto si ji vybral i Otakar Vávra jako hlavní složku hudebního doprovodu jednotlivých scén filmu. Jak již bylo řečeno, hudba ve snímku *Kladivo na čarodějnice* má primární význam. Nejen dramatizuje děj, pomáhá divákům také o něm přemýšlet, vstoupit do něj. Výjimkou z tohoto hlediska není ani píseň, kterou slyšíme pod titulky, jakkoliv její melodika může působit vzhledem k barokní harmonii zcizujícím dojmem a v níž Vávraův letitý spolupracovník Jiří Srnka podtrhává účinek dobového textu řadou disonantních tónů a kolovrátkovým rytmem prostého pochodu. Přestože tedy nejde o dobovou hudbu, má k příběhu zřetelný vztah a nejen že nevadí jeho vyznění, ale umocňuje jej.

Vedle hudby jsou další podstatnou složkou zvukové stopy filmu dialogy. Zejména v první části filmu autoři při psaní scénáře vycházeli z románové předlohy a ta zase z pramenné opory. Uvádí v ní diváka do příběhu a seznamují ho s hlavními postavami. A to proto, aby se v něm později, kdy už nebude na chronologickou a faktickou posloupnost událostí brán takový zřetel, lépe orientoval. I v této části se však snažili všechna slova, která vkládali aktérům do úst, až na nečetné výjimky⁷⁸, stylizovat do ustálené představy o podobě tehdejšího vyjadřování. Otázky vyšetřovatelů a odpovědi obviněných před inkvizičním tribunálem jsou potom téměř doslova převzaty z dochovaných archivních materiálů. Přesto zde vzhledem k Vávrovi důslednosti ve vztahu k době i příběhu nedochází k efektu ožvlých obrazů (myšleno pejorativně) jako ve většině jeho další historické produkci.

⁷⁸ Slang autorovy současnosti je patrný ve scéně, ve které uvězněná dcera barvíře Sattlera prosí káta o propuštění. Nabízí, že mu dá kolik si řekne. Na to kat opáčí, tak mi dej, načež Alžbětu Sattlerovou znásilní.

Strhující je i vizuální podoba snímku. Jednotlivé obrazy a scény jsou často uspořádány a zasvětleny tak, aby odpovídaly historickému výtvarnému umění., jsou převzaty z dochovaných výtvarných děl. Jak dále upřesním, v tomto případě se nejedná pouze o díla spadající do barokního uměleckého slohu. Pro „realističnost“ filmu je dobové výtvarné umění nezbytné. Obrazy zůstávají jediným záznamem podoby světa před nástupem fotografie. Kromě toho jsou schopny také zachytit atmosféru a nálady doby i duchovní svět člověka. Často jsou vyjádřením hlubokého nitra umělce a zároveň jsou tvořeny proto, aby byly viděny a pochopeny. To si velmi dobře uvědomuje i Otakar Vávra. Ve výtvarném umění se díky svému meziválečnému působení v „multiumělecké“ levicové avantgardě a díky studiu architektury v Brně a v Praze velmi dobře vyznal a často své znalosti později hojně užíval v režijní práci.

V *Kladivu na čarodějnice* se objevují Holanďané sedmnáctého století, „s jejich přímými liniemi a plným čistým zasvětlením“, odkazy na Rubense, Carravaglia, ale překvapivě i na umělce starší – Dürera, Mistra třeboňského oltáře atd.⁷⁹ Tato historická umělecká inspirace má pro vnímání snímku stejný význam jako hudba. Přispívá k uvědomění si doby, ve které se snímek odehrává včetně jejich uměleckých i ideových hodnot.

Všechny výše zmíněné aspekty (pochopitelně včetně příběhu a jeho stavby) umožňují diváku snadněji proniknout do minulosti a lépe se v ní orientovat. Vávrovo filmové myšlení tedy umožňuje, jak říká Rosenstone, *začít myslet historicky*.

Na historickém filmu *Kladivo na čarodějnice* je tedy možné ilustrovat teze Marca Ferra i Roberta Rosenstonea týkající se historického filmu a jeho přínosu k historickému poznání. Film vrací diváka nejen do Evropy raného novověku, ale také do Československa šedesátých let dvacátého století.

79 Kučera, Jan. *Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice*. Film a doba 16, 1970, č. 2, s. 90.

10. Závěr

Snímek *Kladivo na čarodějnice* je v kategorii československého historického filmu nesporně vyjímečným dílem. Jedná se o historický film, jehož autorem je Otakar Vávra, režisér, který se v době před ním i po něm zkompromitoval celou řadou filmů, které byly svou výpovědí cíleně zaměřeny na oslavu a potvrzení legitimacy stávajícího režimu. *Kladivo na čarodějnice* režim neadoruje. Protože důvody k jeho vzniku nebyly propagandistické, chybí mu honosné monumentální sekvence, jaké můžeme vidět například v husitské trilogii. Film je strohý, je zaměřen na pouhou výpověď. Emoce v divácích vzbuzuje ne vnější okázalostí, ale hloubkou vnitřní, tematickou. Stejně jako jsou všechny filmy převratného období šedesátých let výlučné, i *Kladivo na čarodějnice* se vylučuje z mainstreamové historické produkce.

Cílem této práce bylo ovšem představit zmíněný film jako z mnoha pohledů jako relevantní historický pramen. V duchu myšlenek Marca Ferra se opírá tento text o ideologický i pozitivistický rozbor výsledného snímku i jeho inspiračních zdrojů. Analyzuje jak historické prameny, z nichž vychází, tak sociokulturní atmosféru doby, v níž vzniká. A dokazuje co vše z něj lze z pozice historika vyčíst. Sám film je jedinečný jako doba, ve které vznikal. Pražské jaro bylo neopakovatelným vzepjetím lidské morálky a smyslu pro spravedlnost v období více jak pět desítek let trvající komunistické diktatury. Toto období započalo ekonomickou krizí šedesátých let a bylo násilně ukončeno srpnovými událostmi roku 1968. Za tuto dobu vzniká plno pozoruhodných uměleckých děl. Umění se může konečně alespoň částečně svobodně vyjadřovat. Československá kinematografie zažívá nejzářivější období svých dějin. Poprvé a naposled vznikají snímky, které se svou kvalitou vyrovnají světové filmové produkci. Otakar Vávra jistě hluboce prožíval společně s ostatními tuto rozradostněnou dobu, ve které přejímání zahraničních vzorů nebylo označováno za škodlivý kosmopolitismus, kdy umění nemuselo být výhradně užitečné, ve významu užitečné pro stranu. Poprvé v historii se také režim otevřel lidu. Na povrch se dostávají dosud přísně utajované informace, týkající se bezpráví a nespravedlnosti, kterých se v minulosti dopustil. Ty se záhy stávají hlavním tématem celospolečenské debaty, které je udušena až s příchodem vojsk Varšavské smlouvy. Zprávy o bezpráví, kterého se

režim dopouštěl na bezbranných a nevinných lidech hluboce zasáhly především ty, kteří s KSČ a její vládou dosud sympatizovali. I tímto musel být zasažen Otakar Vávra, dosud věrný služebník mocných. Na základě koexistence fenoménů svobody v uměleckém vyjadřování a deziluze z komunistického režimu vytváří *Kladivo na čarodějnice*.

V dnešní době je sousloví „hon na čarodějnice“ užíván různých souvislostech a často neopodstatněně pro vyjádření umělého vytváření, vyhledávání a stíhání viníků, obětních beránků. V šedesátých letech byly za takovýto hon do jisté míry oprávněně (viz kapitolu Soudní procesy vně historie) považovány komunistické procesy s představiteli KSČ, kteří měli údajně zradit socialistickou vlast. Stejně jako „čarodějnice“ i oni byli obviňováni z fantastických zločinů, kterých se nemohli dopustit, stejně jako „čarodějnice“ i oni byli nakonec donuceni podepsat doznání. Politické procesy byly jedním z ústředních témat, která se probírala především na jaře 1968, byly jedním z nejzávažnějších provinění režimu, jehož odhalení otřásl samotnou podstatou socialismu.

Film sám se tak sice vrací do sedmnáctého století na severní Moravu, kde se odehrávají čarodějnické procesy, které mají za cíl vymýtit zdejší čarodějnické hnízdo, ale formální podobnost procesů je autorovi literární předlohy Kaplickému i Otakaru Vávrovi více než zřejmá. Oba reagují (byť umírněně) na politické procesy analogií s procesy čarodějnickými a snaží se divákovi ukázat, jaká síla a moc může způsobit takovéto bezpráví a pochybení lidské bytosti. Divák, který má v živé paměti atmosféru pražského jara i tajemství, která vyjevilo, tuto analogii chápe a nadšeně přijímá.

Právě tato analogie je tím hlavním, co film přináší, důvodem, proč bychom se jím měli zabývat. Jenom prostřednictvím svého tématu a tím, jak jej zpracovává, jasně ukazuje, že nemohl vzniknout v jiné době a pro jiné publikum.

Pochopitelně ale bere v potaz i současnou postmoderní tendenci vnímat jakoukoliv historii jako naraci a jakýkoliv historický film jako adekvátní narativ historie. Ve své poslední třetině se tedy věnuje analýze povahy Vávrova filmového vyprávění a v neposlední řadě i analýze audiovizuálního kódu, o který se filmový i „historický“ prožitek diváka opírá.

Jak tvrdí Marc Ferro i Robert Rosenstone, pouhé srovnání historické skutečnosti s událostmi zobrazenými ve filmu je pro pochopení jeho významu

zcela bezpředmětné. Podstatné sice je zjistit, kde se filmová či literární rekonstrukce odklánějí od historie jak je psaná v historických monografiích, ale poté tyto nesrovnalosti analyzovat a najít příčiny, proč k nim došlo. Často se jedná o podřízení dějinné věrnosti hlavní myšlence díla nebo vyjádření dobového, mnohdy nepřekonatelného myšlenkového stereotypu.

Ve filmu *Kladivo na čarodějnice* je možné najít obojí. Příkladem myšlenkového stereotypu je tradiční zobrazení inkvizice jako účinného nástroje katolické církve pro potlačování nespokojenosti a zajištění poslušnosti svých „oveček“. Vávra se snaží s ním do jisté míry vyrovnat (prostřednictvím postavy faráře Schmidta, která je v literární předloze výrazně záporná), avšak nedaří se mu to bezesbytku.

Podřízení hlavní myšlence (tj. aby byly čarodějnické procesy více připodobněny procesům politickým a ukotvení takovýchto procesů do nadčasového a „nadprostorového“ vakua) je možné pozorovat na četných místech filmu. Nejzřetelněji se projevují v časové a prostorové rovině příběhu, které nejsou viditelně zaznamenány, ačkoliv by byly divákem pro lepší orientaci v ději a pochopení historických událostí vítány. Čarodějnické procesy nemají být ve Vávrově zpracování místně a časově omezenou událostí pevně ukotvenou v minulosti. Byla by tím popřena jejich souvztažnost k procesům komunistickým.

Pochopitelně ale bere tato práce v potaz i současnou postmoderní tendenci vnímat jakoukoliv historii jako naraci a jakýkoliv historický film jako adekvátní narativ historie. Ve své poslední třetině se tedy věnuje analýze povahy Vávrova filmového vyprávění a v neposlední řadě i analýze audiovizuálního kódu, o který se filmový i „historický“ prožitek diváka opírá.

Vávra zjevně využívá k sugestivnějšímu proniknutí do děje veškerých prostředků, které mu nabízí filmové médium. Pomocí hudby a výtvarného zpracování, dialogů, které většinou přesně odpovídají představám o mluvčích historické doby, kostýmů a dekorací vtahuje diváka do příběhu a niterně ho připoutává k odehrávajícím se událostem. Ten potom řečeno Rosenstonem nutně začíná „myslet historicky“.

Film *Kladivo na čarodějnice* obsahuje mnoho hodnotných témat ke studiu jak pro filmového teoretika, tak pro historika. Je důkazem, že historický film, i když z jakýchkoliv důvodů zkresluje a upravuje historické události, zůstává relevantní

výpovědí o minulosti, a že při jeho hlubším studiu je možné odhalit skutečnosti, které nejsou schopny rekonstruovat tradiční historické prameny. Navíc díky specificky filmovým výrazovým prostředkům má možnost působit na diváky daleko účinněji než klasická akademická psaná historie. Ke které se ovšem doufejme může směle řadit i tato práce.

11. Summary

The intention of this bachelor thesis is to apply and prove theses of two remarkable historians of film – Marc Ferro and Robert Rosenstone – that were mainly published in books *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire (Cinema and History)* and *History on Film, Film on History*, on the historical film - Otakar Vávra's *The Witchhammer*. The basic idea of both is, that film, especially historical film, is able to tell us much more, than it shows exactly on the screen. That historical film can be *agent of history* (Ferro) and by many different ways is closely related with period of its release, or that historical film is also important source of history, because it brings *historical understanding* (Rosenstone) of the period it refers to.

The Witchhammer is one of the most significant historical film of the Czech/Czechoslovak cinematography. It came into being in revolutionary years and refers to a theme, that were widely discussed in society that time. That's why this film is good case for this analyze.

12. Prameny a literatura

12.1. Prameny:

Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu. Usnesení předsednictva ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu, Kino 1950, s. 188-189.

Hrbas, Jiří. *S Otakarem Vávrou o historickém filmu Kladivo na čarodějnice.* Rudé právo 50, 22. 1. 1970, č. 18.

Kaplický, Václav. *Kladivo na čarodějnice.* 2. vyd. Praha: Český klub, 2007. 335 s.

Kliment, Jan. *Kladivo na čarodějnice.* Svět socialismu 3, 1970, č. 6 (4.2.), s.25.

Kučera, Jan. *Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice.* Film a doba 16, 1970, č. 2.

Rak, Jiří. *Historie ve filmu.* Záběr 23, 1990, č. 10 (17.5.), nestr.

Remeš, V.: *Oživlý středověk.* Tvorba 1970, č. 4 (28.1.), s. 12.

Vávra, Otakar. *Kladivo na čarodějnice.* Technický scénář 2/1969. Strojopis. Národní filmový archiv, sign. S-283-TS.

Vávra, Otakar. *Kladivo na čarodějnice.* Literární scénář, 5/1968, 6/1968, 8/1968. Strojopis. Národní filmový archiv, sign. S-283-LS-2, S-283-LS-3, S-283-LS-4.

Vávra, Otakar. *Kladivo na čarodějnice.* Sběr materiálu, 1967. strojopis. Národní filmový archiv, sign. S-283/2, S-283/1.

12.2. Literatura:

Český hraný film IV., 1961-1970. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 693 s.

Filmový sborník historický [Sv.] 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 198 s.

Ferro, Marc. *Cinema and History.* Detroit: Wayne State University Press, 1992. 175 s.

Feldmann, Ch. *Friedrich Spee: Procesy s čarodějnicemi.* 1. vyd. Olomouc: Centrum Aletti Velehrad-Roma, 2003. 245 s.

Franzen, August. *Malé církevní dějiny.* 1. vyd. Praha: ZVON, 1992. 333 s.

Iggers, Georg G. *Dějepisectví ve 20. století.* 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 2002.

177 s.

Kaplan, Karel. *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. 303 s.

Kaplan, Karel – Kosatík, Pavel. *Gottwaldovi muži*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 333 s.

Kaplický, Václav. *Hrst vzpomínek z mládí*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988. 232 s.

Kočí, Josef. *Čarodějnické procesy*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1973. 176 s.

Kopal, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 406 s.

Kratochvíl, Antonín. *Žaluji 1) Stalinská justice v Československu*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Česká Expedice; Dolmen, 1990. 277 s.

Mráček, Pavel. *Upalování čarodějnic a inkvizice – mýtus a skutečnost*. 1. vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2006. 85 s.

Nejedlá, Jaromíra. *Václav Kaplický. Vypravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1975. 181 s.

Potlačená zpráva: (zpráva komise ÚV KSČ o politických procesech a rehabilitacích v Československu 1949-68)/ úvod a závěr Jiří Pelikán. 1. vyd. Wien: Europa-Verlag, 1970. 319 s.

Ptáček, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s.

Rosenstone, Robert. *History on Film, Film on History*. 1. vyd. Harlow: California Institute of Technology, 2006. 200 s.

Ryś, Grzegorz. *Inkvizice*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2004. 112 s.

Spurný, František - Cekota, Vojtěch - Kouřil, Miloš. *Šumperský farář a děkan Kryštof Alois Lautner, oběť čarodějnických inkvizičních procesů*. 1. vyd. Šumperk: Městský úřad, 2000. 62 s.

Ströbinger, Rudolf. *Vražda generálního tajemníka. Poslední Stalinův exemplární proces – soud s R. Slánským*. 2. vyd. Brno: Petrov. 1991. 110 s.

Šindelář, Bedřich. *Hon na čarodějnice. Západní a střední Evropa v 16. - 17. století*. 1. vyd. Praha: Svoboda. 1986. 253 s.

Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. 1. vyd. Praha: Obzor, 1996. 366 s.

Vávra, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982. 319 s.

Žalman, J.: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*.

1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy, 2008. 431 s.

Žantovský, P.: *Století Otakara Vávry*. 1. vyd. Praha: Votobia, 2001. 77 s.