
ivan klimeš

WINTROVSKÉ FILMY OTAKARA VÁVRY V KINEMATOGRAFICKÝCH KONTEXTECH

Skutečnost, že podle próz Zikmunda Wintra vznikly v těsném sousedství hned dva výpravné historické filmy – *Rozina sebranec* (1945) a *Nezbedný bakalář* (1946) – je vlastně kuriózní. Na úsvitu zestátněné kinematografie jako by náhle bylo „přewintrováno“. (V roce 1945 vykázala státní výroba dva hrané filmy, o rok později jedenáct.) Český historický film vstoupil tedy do proměněného poválečného světa a do období zcela nově organizované kinematografie pod vlajkou Zikmunda Wintra a můžeme se ptát, co tento dramaturgický krok znamenal, jaké vyslal signály a zda na půdě svého žánru zrcadlil nějakou novou orientaci, či se naopak programově hlásil k trendům minulým.¹

Winter totiž čekal na zájem filmařů poměrně velmi dlouho. Jeho jméno se sice tu a tam mihlo ve filmové publicistice již po roce 1918, ale jen v rámci zcela nezávazné rozpravy o úkolech českého filmu a vhodných námětových okruzích. Připomeňme z těchto časů kouzelný výrok nacionálně a kinematograficky horlivé režisérky They Červenkové (autorky první filmové adaptace *Babičky* z roku 1922). Ta v roce 1920 navrhovala: „Naše vláda mohla by dáti zhotoviti nebo subvencovati film, v němž by světu předvedla naši historii i náš úpadek po Bílé hoře. Takový světově zfilmovaný *Mistr Kampanus* pověděl by celému světu o nás více než tisíce

1 Základní studii k tématu „Winter a film“ napsala V. Brožová, která také provedla srovnání obou předloh s jejich filmovými verzemi. Můj příspěvek se proto vlastněmu adaptačním procesu vyhýbá a zaměřuje se více na filmové kontextové, případně ryze filmové aspekty tématu. Srov. V. Brožová: Zikmund Winter, velkofilm a historický film, *Illuminace* 3, 1991, č. 1, s. 91–116.

agitačních brožur a letáků.² Pomineme-li zmínky tohoto druhu, není z období němého filmu znám ani jediný konkrétní projekt wintrovského filmu. Velmi ostře to kontrastuje s pozicí Wintrova souputníka na poli historické beletrie, Aloise Jiráska. Ten byl naopak právě v letech popřevratové filmové konjunktury zaplaven žádostmi o souhlas s filmováním svých próz.³ Tato preference přitom vůbec nemusí mít svůj původ v povaze Wintrových próz, kde bychom jej rádi spontánně hledali, tedy pro tehdejší filmaře v neefektním drobnokresebném popisu historické každodennosti či v problematizujícím pohledu na českou minulost. Problém interpretace národních dějin stál u filmařů těchto pionýrských dob vždy až na posledním místě. Byli totiž připraveni autorsky vstoupit do jakékoliv předlohy způsobem, který bral kulturní veřejnosti dech a někdy ji i do běla rozpálil, jak dokládá například aféra kolem zfilmování *Prodané nevěsty* v roce 1922. Cokoliv z kterékoliv předlohy bylo pro ně změnitelné, tedy řešitelné. Jirásek však byl přitažlivější ze dvou důvodů – širší společenskou rezonancí, respektive popularitou svého díla a potom skutečností, že šlo o autora žijícího. Komunikace s ním, jeho souhlas s filmováním, či dokonce záštita nad projektem byla lákadla, jakým filmaři přikládali neobyčejnou váhu. Zdálo se jim, že je povznášejí do řad kulturních elit, kam nedočkavě toužili patřit a kam se ti suverénnější ostatně rovnou a velkohubě počítali. Jirásek byl v tomto směru oproti Wintrovi ve výhodě – dožil se ještě nástupu zvukového filmu, zatímco Winter nejspíš už ani nezaregistroval počátky útlé domácí produkce z kraje desátých let. Kontakty s filmaři však Jiráskovi přinesly pramálo radosti a za jeho života byla nakonec realizována pouze *Lucerna* (režie Karel Lamač, 1925).

Ve filmových kruzích se Wintrovo jméno znovu vynořilo snad až v roce 1937, již ve zcela odlišném společenském kontextu. Znovu šlo o román *Mistr Kampanus*, který dostal díky Svatopluku Innemannovi a Miloši Hajskému scenáristickou podobu, aniž se dočkal realizace.⁴ To už i domácí kinematografie urazila kus cesty a získala několik (většinou problematických) zkušeností s historickými látkami. Počet jiráskovských adaptací vzrostl na konci třicátých let na čtyři, vznikly historické filmy podle

2 T. Červenková: Prvá československá soutěž na domácí libreto, *Československý film* 2, 1920, č. 8, s. 2.

3 Srov. I. Klimeš: Jiráskovi *Psohlavci* a česká kinematografie v období němého filmu, in *Filmový sborník historický* 1, *Film a literatura*, Praha 1988, s. 33–72.

4 Srov. b.a.: Rež. S. Innemann *...!*, *Filmový kurýr* 15, 1937, č. 42, s. 3.

F. A. Šubrt, A. V. Šmilovského, Vojtěch Emila Synka, Josefa Svátka, Ladislava Stroupežnického.

Oba wintrovské projekty pocházejí z protektorátu, i když k jejich realizaci došlo v opačném pořadí. S myšlenkou zfilmovat Wintrovu novelu *Rozina sebranec* přišel Vávra podle vlastního svědectví v roce 1944.⁵ Literární příprava však možná probíhala již v předchozím roce, protože filmový tisk referoval o zahájeném natáčení prakticky již od počátku dubna 1944.⁶ Nemáme k dispozici žádné detailní zdůvodnění, proč padla volba právě na Wintra a jeho prózu z roku 1903. Z Vávrových dobových i pozdějších formulací lze toliko dedukovat jeho osobní okouzlení „nejkrásnější Wintrovou novelou“.⁷

Na počátku stálo nejspíš rozhodnutí vrátit se opět k historickému žánru, samozřejmě s literárními zázemím. Do hry pak vstoupily rovněž faktory ryze mimoumělecké. Podle Vávry se Miloš Havel s blížícím se koncem války obával znehodnocení peněz, chtěl je někam investovat a historický film jich dokáže pohltnout opravdu požehnaně.⁸ Jako tvůrce *Filosofské historie* (1937) a *Cechu panen kutnohorských* (1938) byl Vávra v historickém žánru nepochybně důvěryhodným režisérem. Českých hraných filmů se v posledních protektorátních letech natáčelo stále méně, v roce 1944 klesla domácí produkce dokonce na pouhých devět titulů (ze čtyřiceti v roce 1939).⁹ Tato situace paradoxně zvýhodňovala realizované projekty – zbývalo na ně více času i peněz. Vávra tak natáčel nákladný historický film *Rozina sebranec* bez jakýchkoliv finančních a časových limitů! Jev do té doby v české kinematografii nevídaný. V listopadu 1944 informovala

5 Srov. O. Vávra: *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982, s. 142.

6 Srov. b. a.: *Rozina sebranec*, *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 13, (31. 3.), s. 4; Lr: Natáčení největšího českého filmu před zahájením: *Rozina sebranec* v režii Otakara Vávry. *Pressa* 30. 3. 1944, č. 63; b. a.: Natáčení českého velkofilmu zahájeno. *Kinorevue* 10, 1944, č. 22 (5. 4.), s. 173.

7 Srov. Rozhlasový interview Ing. J. Cincibuse s rež. Otakarem Vávrou: *Básnické zrcadlo života*, *Kinorevue* 10, 1944, č. 43 (30. 8.), s. 341; O. Vávra: *Zamyšlení režiséra*, s. 142; týž: *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha 1996, s. 131.

8 Srov. O. Vávra: *Podivný život režiséra*, s. 131.

9 K situaci české kinematografie za protektorátu srov. Jiří Doležal: *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996, s. 169–251.

Kinorevue o probíhající sestřihu¹⁰, v lednu 1945 pak o dokončení postsynchronů¹¹, ale dokončovací práce byly uměle prodlužovány, aby měl film premiéru až po válce. Uskutečnila se nakonec 14. prosince 1945 a do konce roku film shlédlo na 110 000 diváků.

Bezprostředně po osvobození se Vávra – jak žádala doba – přechodně věnoval dokumentaristice. Spolu s J. A. Holmanem režíroval celovečerní dokumentární film *Vlast vítá* o cestě prezidenta Edvarda Beneše z Košic na Pražský hrad. Zatímco Holman měl na starost cestu z Košic do Prahy, Vávra sledoval s početným týmem kameramanů Benešovu cestu z Wilsonova nádraží na hrad. Druhým titulem této Vávrovy dokumentaristické mezihry je celovečerní stříhový film *Cesta k barikádám* sestavený z autentických záběrů z protektorátu a zejména z květnového povstání v Praze. Pak se Vávra znovu vrátil k hranému filmu a znovu k Wintrovi.

Projekt *Nezbedného bakaláře* je staršího data než *Rozina sebranec*. První zmínky o něm se ve filmovém tisku objevily již v říjnu 1939, když se titul podvakrát objevil v seznamu připravovaných filmů.¹² Literární scénář Zdeňka Štěpánka pak nese datum 17. 7. 1940. Štěpánek se s touto látkou setkal již v roce 1933, kdy tento Wintrův raný „rakovnický obrázek“ z roku 1883 zdramatizoval u příležitosti 100. výročí rakovnické realky.¹³ Dramatizace se stala součástí i dalších rakovnických oslav – v roce 1937, když si město připomínalo 25 let od smrti Zikmunda Wintra, se objevila na programu oslav v provedení místního divadelního spolku Tyl a s hostujícím Štěpánkem v titulní roli bakaláře Jana Pičky Píseckého.¹⁴ Scenáristické zpracování velmi vysoko ocenil Vladislav Vančura ve svém lektorském posudku pro Filmový poradní sbor a *Nezbedného bakaláře* přímo označil

10 b. a. : *Rozina sebranec* v sestřihu. *Kinorevue* 11, 1944, č. 3 (22. 11.), s. 24.

11 b.a.: Synchron *Roziny sebrance* dokončen, *Kinorevue* 11, 1945, č. 13 (31. 1.), s. 100.

12 Srov. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 41 (13. 10.) s. 4; tamtéž č. 42 (20. 10.), s. 4.

13 Srov. Zdeněk Štěpánek: Šťastnou cestu *Nezbedný bakaláři*, *Kinorevue* 7, 1941, č. 27 (19. 2.), s. 12–13. (Tentýž text se o několik dní později objevil pod jiným názvem i ve *Filmovém kurýru*: Zdeněk Štěpánek: Proč jsem napsal *Nezbedného bakaláře*, *Filmový kurýr* 15, 1941, č. 9 [28. 2.], s. 4.) Zdeňka Štěpánka poutala k Rakovniku léta strávená zde na reálce a na hospodářské škole. Byl také čestným členem rakovnické ochotnické jednoty Tyl.

14 Srov. V. Brožová: Zikmund Winter, velkofilm a historický film, s. 102–104.

za „jeden z nejdůležitějších filmů“.¹⁵ Netřeba složitých analýz, abychom si povšimli, že titulní postava *Nezbedného bakaláře* vytváří silné pouto nikoliv k pozdně protektorátní *Rozině sebranci*, nýbrž k předválečnému *Cechu panen kutnohorských* (1938), ostatně filmu téhož scenáristicko-režijního tandemu Zdeněk Štěpánek – Otakar Vávra. Tuto úspěšnou historickou veselohru natočil Otakar Vávra jako svůj čtvrtý celovečerní film podle dvou jednoaktovek Ladislava Stroupežnického *Zvíkovský rarášek* a *Paní mincmistrová*. Obě hry s ústřední postavou Mikuláše Dačického z Heslova uvádělo v roce 1938 Národní divadlo v Praze v hlavní roli s jedinečným Štěpánkem. Ten z obou her vypracoval filmovou povídku, kterou pak scenáristicky dotvořil s Otakarem Vávrou. Film *Cech panen kutnohorských* produkovaný společností Miloše Havla Lucerna (a nazvaný údajně podle Dačického seznamu kutnohorských panen ochotných k milování) měl premiéru v dramatické atmosféře září 1938.

Herecky i divácky vděčná postava renesančního frejře, pijáka a buřiče, byla Štěpánkovi zjevně blízká. Jistě i proto se rok po premiéře mezinárodně úspěšného *Cechu panen kutnohorských* vrátil ke své dramatizaci *Nezbedného bakaláře*, aby ji literárně připravil pro filmové zpracování. Na zopakování předchozího úspěchu měl v tandemu s Otakarem Vávrou ty nejvyšší šance. Byl tu však i závažný stimul vnější: projekt se nyní rodil v kontextu protektorátního kulturního života a jeho souvislost se vzednutou vlnou národně obranného historismu v Neurathově éře je nade vše pochybnost. K bezprostřední realizaci *Nezbedného bakaláře* tehdy nedošlo údajně pro nedostatek financí,¹⁶ ale jeho literární příprava zřejmě pokračovala. Vávra alespoň tvrdí, že scénář napsal se Štěpánkem na sklonku okupace.¹⁷ Novinářům však zůstala tato aktivita utajena. Zato Štěpánkův divadelní text se za protektorátu uplatnil, a to v roce 1941 na scéně Národního divadla, kde hru se Štěpánkem v hlavní roli režíroval Aleš Podhorský. Přibuzenství *Nezbedného bakaláře* s *Cechem panen* pak nejlépe potvrzuje právě časový souběh těch tří, resp. čtyř štěpánkovských postav – divadelního a filmového Mikuláše Dačického s divadelním a

15 V. Vančura: *Řád nové tvorby*, Praha 1972, s. 535.

16 Předběžný rozpočet dosáhl částky 3 450 000 K. Produkci měl řídit ředitel Nationalfilmu Karel Feix a s natáčením mělo být započato v hostivařských ateliérech A-B v druhé polovině února 1941. Srov. b.a.: *Nezbedný bakalář* ve filmu, *Kmroveň* 7, 1941, č. 26 (12. 2.), s. 516.

17 Srov. O. Vávra: *Zamyšlení režiséra*, s. 158; týž: *Podivný život režiséra*, s. 144.

potenciálně filmovým Pičkou.¹⁸ A připomeňme ještě jeden málo známý nerealizovaný projekt Otakara Vávry a Zdeňka Štěpánka, znovu zacílený na postavu věhlasného frejříře renesančních Čech – Petra Voka z Rožmberka. V lednu 1940 zakoupila společnost Slaviafilm práva na zfilmování románu Jiřího Mařánka *Barbar Vok*, na scénáři se vedle Vávry a Štěpánka podílel i autor románu. Projekt se neuskutečnil údajně z osobních důvodů.¹⁹

Poválečné oživení protektorátního projektu *Nezbedného bakaláře* ovlivnily především faktory ryze praktické: zestátněná kinematografie se zpočátku potýkala s katastrofálním nedostatkem scénářů. I Vávra sám po letech přiznává jako primární motivaci zcela prozaickou skutečnost, „že to byl jediný hotový scénář, který byl právě k dispozici“ a sáhli po něm, ačkoliv se zcela mýjel s poválečnou společenskou atmosférou.²⁰ Nebyl to ostatně jediný případ. Ze scénářistické nouze šly po válce do výroby i další protektorátní náměty vypojené z aktuálních společenských vazeb a vznikly tak filmy *Průlom* (režie Karel Steklý), *Třináctý revír* (režie Martin Frič), *Lavina* (režie Miroslav Cikán), *Pancho se žení* (režie Rudolf Hrušínský). U *Nezbedného bakaláře* šlo tedy do značné míry o náhodný souběh okolností a jeho těsné sousedství s *Rozínou sebrancem* je vlastně klamně. Oba tyto wintrovské filmy náležely minulé epoše a jakkoliv reprezentovaly zestátněnou kinematografii, nevyjadřovaly žádný její program či novou dramaturgickou orientaci a už vůbec nejsou výsledkem nějaké wintrovské kampaně, jako tomu bylo o několik let později u série filmů jiráskovských. Vše nasvědčuje tomu, že Wintra objevil pro český film ještě před válkou vlastně Zdeněk Štěpánek a že Vávra při hledání nové historické látky po krachu bakalářského projektu už prostě u Wintra pouze zůstal.

Závěrem ještě poznámku ke stylu obou filmů. Nejen pro své předlohy, ale zejména způsobem jejich zpracování jde v obou případech o filmy výrazně městské. Při filmové evokaci města 16. století se Vávra po *Cechu panen kutnohorských* již pohyboval na vyzkoušené půdě. Byl úzkostlivě dbalý historické správnosti výpravy, tedy mobiliáře a rekvizit. Z fundusu Ufy si vypůjčil nákladné kostýmy vyrobené pro německý film roudnického

18 Na tuto příbuznost upozornila již V. Brožová, která zkoumala jejich postavy a prostředí. Srov. V. Brožová: *Zikmund Winter, velkořím a historický film*, s. 105.

19 Srov. Z. Štěpánek: *Herec*, Praha 1961, s. 236; Z. Štábla: *Data a fakta z dějin české kinematografie. 1896–1945*, sv. 4, Praha 1990 (interní tisk ČSFÚ), s. 210.

20 O. Vávra: *Zamyšlení režiséra*, s. 158.

rodáka Georga Wilhelma Pabsta *Paracelsus* natáčený v roce 1942 v barandovských ateliérech.²¹ (Vávra byl mimochodem natáčen *Paracelsa* po dohodě s Pabstem přítomen.) Vyžádal si rovněž paruky z pravých vlasů. Vše proto, aby dostal realistické konvenci, jejíž součástí ovšem byla i snadná rozpoznatelnost ateliérového prostoru v interiérových scénách. (V letité divácké akceptaci rozpoznatelného ateliéru můžeme tušit jedno z nejhlubších pout filmu s divadlem.) S veškerým tímto vybavením Vávra vybudoval v obou filmech městské prostředí plné zdí (ať už skutečných, či kaširovaných), hermeticky uzavřené před okolním světem, především pak před světem přírody. V expozici *Nezbedného bakaláře* je jediná krátká, nekolikazáběrová sekvence situovaná do otevřené krajiny – cesta Jana Pičky s žáky z Prahy do Rakovníka. Další děj už se odehrává v městských zdech. V *Rozině sebranci* není ani to a také se tu opticky stírá rozdíl mezi vnitřkem kláštera a jeho městským okolím. Divákům není dána možnost zorientovat se v celku města třeba panoramatickými záběry. Orientaci ve filmovém prostoru tu navíc komplikuje nepřítomnost horizontu, která spolu s extrémní zalidněností filmu vyvolává téměř dusivý efekt a sémanticky definuje prostředí děje jako **uzavřený svět**. Několik záběrů se sice odehrává na vltavském břehu s vodní hladinou v pozadí, ale není žádná náhoda, že protější břeh už se do záběru nevešel.²²

Jakkoliv filmová produkce třicátých a čtyřicátých let byla většinou na ateliérových scénách postavená, představují Vávrovy „odpřírodněné“ městské filmy extrémní polohu, která u nás zejména v historickém žánru vlastně nemá obdoby. Tak už ve filmovém jazyku můžeme hledat stopy mířící – zcela zákonitě – dvěma směry. Jedny nás dovedou k povaze Wintrovy prozaické tvorby výsostně orientované na život města a mimořádně přehlíživé vůči přírodnímu živlu. Ty druhé k realitě protektorátu a jeho atmosféře, již můžeme tušit za celkovou koncepcí filmového obrazu i konkrétní dekupáží, stejně jako v davech komparsistů a epizodistů ochráněných nasazením ve filmu před nasazením totálním.

21 Není zcela jasné, pro který film si Vávra tyto kostýmy vypůjčil. Jednou tvrdí, že pro *Rozinu sebrance* (*Zamyšlení režiséra*, s. 144), podruhé že pro *Nezbedného bakaláře* (*Podivný život režiséra*, opět s. 144).

22 Trvalé vyřazení horizontu z filmového obrazu je zvláštní a velice účinný prostředek, který s rafinovaností sobě vlastní použila Věra Chytilová ve filmu *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Tato analogie snad ve wintrovských souvislostech působí poněkud bizarně, ale cíl srovnatelný je. Chytilová chtěla vytvořit uzavřený svět „rajské“ zahrady, v níž platí zvláštní časoprostorové vztahy.

v jejich dějové aktualizaci.¹⁷ Přesto ryzí autorova fabulace se zde uplatňuje v menší míře nežli v první kapitole.

Třetí, závěrečná kapitola dílka má rozsah necelé jedné stránky, obsahuje pouhých 176 slov a dokládá další charakteristický rys Wintrovy tvůrčí metody: schopnost lapidární zkratky, kterou může být děj rychle posunut kupředu, nebo – je-li použit v závěru jako zde – vypointován k sledovanému efektu (paradoxu, překvapivému ukončení, poučení pro dnešního čtenáře). V případě obrázku *Boj o pivo pivem* je zde ve třech krátkých odstavcích shrnuto rozuzlení zápletky:

- v prvním odstavci staroměstský cechmistr Jan Cecek formou přímé řeči konstatuje pokračující invazi rakovnického piva do Prahy a své sdělení ostatním nákladníkům končí větou: „Převyšují nás pivem, hrom do nich!“;
- ve druhém odstavci autor uvádí, že v okamžiku cechmistrova sdělení (je právě čtvrtek po svátku Maří Magdaleny roku 1579) přináší právě posel z české kanceláře císařský dekret, podle něhož rakovnické pivo nesmí do pražských měst vozit nikdo, ledaže by na to měl svolení od císaře nebo české komory. Tím se dostává k reálnému prameni, který má v opisu k dispozici v nákladnické knize. A hned v souladu s dalšími zápisy v ní konstatuje, že komora za peníze takové povolení vydávala každému;
- ve třetím odstavci Winter komentuje tento tento výsledek dvacetileté pивní války jako „vítězství rytířské paměti krále Pyrrha“, neboť dekret neměl při sobě „kozí vrátec, jak říkali staří, ale pořádná kozí vrata“. Dodává, že Novoměstští odmítli za těchto okolností přispět na společné výdaje spojené s vedením sporu

Obrázek končí výslovným návratem k jeho opakovaně zmiňovanému základnímu pramennému východisku v závěrečné větě, jež se týká postoje

17 Např.: Konečně v pondělí po čtvrté neděli mrzutého čekání vyšel ze své sednice nejvyšší pan pisář a odevzdal pražským nákladníkům, kteří královský zámek říkajíc obléhali, dlouho čekanou odpověď císařskou. Jako zlato nejryzejší nesli si ji rychle, přerychle do pivovaru Ceckova; servus sladovnický honem a skokem svolal všechny ostatní pány starší, kteří přišedše do veliké světnice Jana Cecka čili, pěkněji řečeno, Jana Libockého z Libé hory a spatřivše na velikém stole vprostřed světnice okrouhlý balík papírů – odpověď císařskou stran piv rakovnických – otevřeli ústa svá, valili oči, jako by těm očím svým ani věřiti nechtěli, že po sedmi měsících přece konečně odpověď došla. Bohopomozi! Což to byla odpověď! Prázdna, jalová a bez konce! (Citováno dle Z. Winter: *Malé historie a třisky*, edd. V. Brožová, J. Janáčková, Praha 1987, s. 226–227.

Novoměstských: „Staroměstští jim za to, že nic na válečnou výpravu nedali, nadali Pilátů a napsali to do knihy, kdež to lze čísti po ten den.“¹⁸

Z poznatků obou provedených sond, jež byly představeny na předchozích stránkách, lze učinit stručný shrnující závěr o tvůrčí metodě a žánrovém zařazení „historických obrázků“ Zikmunda Wintra. Platí bez výjimky, že bere jejich náměty a děje vždy přímo z autentických archivních pramenů a přejímá věrně jejich faktografii. Jde tedy skutečně o beletrizaci historických pramenů, jak bývá v odborné literatuře tradičně uváděno. Nejde však o jejich prosté, mechanické či „otrocké“ převyprávění. Užitá „autentická“ historická látka je v obrázcích rozložena na dílčí prvky, fragmenty reality, a poté obsahově a kompozičně zorganizována jinak, nežli jak ji dochovalo svědectví autorem použitých pramenů. Winter s ní metodicky a kompozičně pracuje způsobem navenek poněkud podobným tomu, jakým vytváří svá velká odborná díla. Nejspíše by jej bylo možno v obou případech přirovnat k metodě a principu mozaiky. V historických obrázcích však historická faktografie v podobě autentických pramenných fragmentů vstupuje do nové struktury, která je zcela odlišná jak od výchozího pramenného zdroje, tak od zpracování stejné látky a tematiky ve Wintrových odborných historiografických pracích. Jeho tvůrčí metoda se tu neřídí pravidly historiografické heuristiky, kritiky, analýzy a syntézy, nýbrž volí převahou postupy, které sledují na prvním místě literární efekt a účín na čtenáře. Patří k nim výběrovost, zkratkovitost a dramatická kompozice výkladu, upřednostňování tempa a gradace děje před striktní chronologií, aktualizace a subjektivizace líčení, fabulování přímé řeči a některé další způsoby beletrizace látky. Suchopárný sloh a jednotvárná řeč dobových úředních zápisů se jimi mění v působivé žánrové scény, plně osobité historizující bizarní obraznosti i chápavé a často posmutnělé autorovy ironie. Bylo to v obou sondách snad dostatečně prokázáno.

Ze všeho, co bylo výše řečeno, vyplývá závěr, že historické obrázky Zikmunda Wintra jsou přes vysokou faktografickou věrnost pramenné realitě svou formou, dikcí, stavbou i užitými tvůrčími postupy spíše beletrií nežli historiografií, spíše krásnou literaturou nežli odborně poznávacími díly. Jejich cíl, výslovně proklamovaný a sledovaný autorem – věrná rekonstrukce historické reality, vyvolání a postižení do detailu pravdivého obrazu života minulých věků kombinováním vědecké a literární metody –

18 AMP, rkp. 343, f. 144v–146, 295v–360.