

# Kramerius 5

Digitální knihovna

---

## Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Film a doba**

Vydavatel: **Sdružení přátel odborného filmového tisku**

Vydáváno v letech: **1955 -**

Číslo ročníku: **34**

Číslo výtisku: **3**

Datum vydání čísla: **1988**

Identifikátor ISSN: **0015-1068**

Stránky: **140, 141, 142, 143, 144, 145**

Ivan Klimeš - Jiří Rak

# FILM A HISTORIE I.

## FIKCE A REALITA

V povídce Jindřicha Plachty Jak u nás točili Američané Bílou horu jsou Američané nespokojeni s českým librettem. Popravit všech dvacet sedm českých pánů by prý (při taxě 50 Kč na jednoho) stálo moc peněz, a tak chtějí, „aby těch českých pánů tolik nebylo. Šest, nejvýše deset prý úplně stačí.“ Nakonec požadují změnit libreto tak, „aby na Staroměstském rynku bylo císařským vojskem sřato deset českých hlav, a mezi nimi prý by rádi viděli Mistra Jana Husa. Ten je prý v celém světě znám a na toho by se film výhodně prodával.“<sup>1)</sup> Jde samozřejmě o nadsázku, která nicméně vyrůstá z určité zkušenosti – a která konc konců není zas tak docela nereálná. Podobným způsobem šokovala Středoevropany Barbara Streisandová ve svém filmu *Yentl*, natáčeném převážně v Československu, když ta nejokoukanější pohlednicová panorámata Prahy a Českého Krumlova bez rozpaků označila jmény známých polských měst. Každý tvůrce, který se ve svém filmu vrací do minulosti, se musí zabývat vztahem fikce a reality, zvažovat únosnou míru licence a řešit z nejruznějších hledisek problém evokace minulé doby. Umělecké vize minulosti proto budou patrně věčným jablkem sváru mezi historiky a umělci. Kam až smí umělec zajít ve volném nakládání s historickými fakty? Zaručuje mu snad mystérium umělecké tvorby imunitu před požadavkem historické věrnosti? Či naopak: má historik vůbec právo spoutávat umělci ruce takovým požadavkem? Vždyť v procesu výroby filmu je různých jiných omezení víc



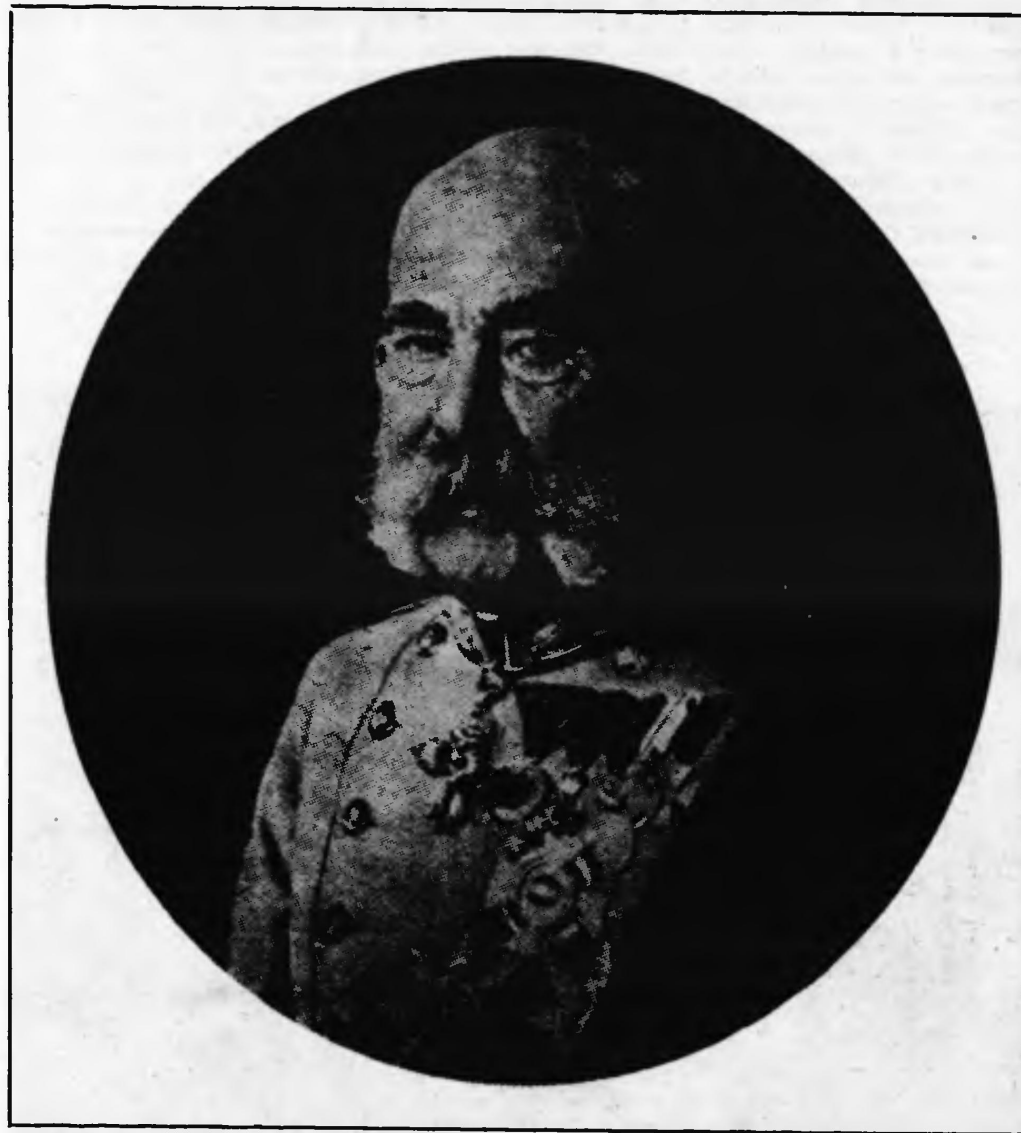
1. Jindřich Plachta, Na slovíčko s Jindřichem Plachtou, Praha 1980, s. 67.

než dost a tvůrčí fantazie přece vyžaduje prostor, volnost, svobodu! Cožpak musí umělec respektovat fakta, když mu překážejí při vybudování konfliktu, vyklenutí dramatického oblouku či vypointování lidských osudů? Jaké okolnosti vedou k rozchodu s historickou skutečností, jaké důvody lze při porušení

Takto vyhocený problém je záležitostí poměrně mladou, neboť požadavek věrnosti vyvstal vlastně až v průběhu minulého století. Celý středověk oblékal hrdiny biblických výjevů do kostýmů své doby, volná inscenační praxe panovala v tomto ohledu na jevištích alžbětinských a ani umělci barokního období

uměleckých děl z této námětové oblasti. Vzrůstající vzdělanost a účast širší veřejnosti na politickém životě, které byly projevem postupující demokratizace společnosti, si tuto informativnost přímo vyžadovaly. V době, která neznala žánr literatury faktu, přejímala logicky úlohu popularizátora i odborných poznatků

nosti vyprovokoval na přelomu 19. a 20. století polemickou reakci: extrémní požadavek naprosté tvůrčí svobody, vyhocený formulovaný F. X. Šaldou a paradoxně publikovaný ve sborníku věnovaném 500. výročí upálení Mistra Jana Husa. Šalda zde s odvoláním na J. W. Goetha prohlašuje: „...poesie jest také skutečnost a tvrdím a věřím klidně, *skutelnější* (zdůraznil F. X. Šalda), to jest hodnotnější skutečnost než nějaká historická nohavičice a škorně nebo pergamenová škartka udělující pravovárečnou výsadu nějakým Kozochlupům nebo Kozodojům.“<sup>3)</sup> Proti dosud převažujícímu výkladu historického románu jako populární dějepisné příručky akcentoval Šalda jednoznačně vlastní uměleckou hodnotu díla. Tradiční hledisko věrnosti faktům ale v hodnocení historizující beletrie 19. století přežívalo takřka až do současnosti, především v jednostranně orientovaném kultu Aloise Jiráska. Jedna z poválečných odborných prací o dějinách pobělohorských Čech například začíná slovy: „Doba tzv. temna byla často předmětem studia našich historiků, širokým vrstvám ji pak přiblížil Alois Jirásek svým dílem *Temno*.“<sup>4)</sup> (Na estetické hodnoty Jiráskova díla upozornila teprve v nedávné době Jaroslava Janáčková.<sup>5)</sup>) A přesto i autoři, na něž jsme si zvykli pohlížet jako na popularizátory historických poznatků, si v rámci umělecké stylizace běžně dovoluovali nemalou míru licence. Stačí srovnat obraz Mistra Jana Kampana Vodňanského, jak jej vykreslil historik a spisovatel Zikmund Winter jednak ve svých vědeckých pojednáních o dějinách pražské univerzity a jednak v románovém zpracování. V románu se například Winter nerozpokoval ukončit v rozporu s historicko-



historické věrnosti akceptovat a kudy vlastně vede hranice únosné umělecké licence, to jsou problémy, o jejichž řešení se zde chceme alespoň v náznaku pokusit. Mějme přitom na paměti, že se jedná o otázky společné všem uměleckým druhům, pokud se při volbě námětu obrací do minulosti.<sup>2)</sup>

si s tímto problémem příliš hlavu nelámali. Situace se zásadně mění teprve v 19. století. V této době zdokonaluje dějepisectví své metody a definitivně se odděluje od umění. Zároveň stoupají – v souvislosti s tím, jak je historické argumentace využíváno v politických zápasech – i nároky na informativní hodnotu

o minulosti beletrie a ostatní umělecké druhy. A tak nejen romány či dramata, ale i obrazy a sochy s historickou tematikou byly hodnoceny podle míry historické věrnosti. Aby tomuto požadavku dostáli, studovali tvůrci historické prameny v archívech i reálii v muzejních sbírkách a ideovou stránku svých prací běžně konzultovali s historiky. Teoreticky postulovaný a neustále opakovaný požadavek faktografické přes-

2. Tato úvaha volně navazuje na stať K otázce vztahu historie a filmu (Film a doba 1987, č. 10, 580–584), kde jsme se zabývali

problematikou společenských funkcí historické tematiky v českém prostředí a jejich vlivu na vývoj historického filmu.

3. F. X. Šalda, *Mistr Jan Hus a doba jeho v moderní poezii české*, in: *Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu*, Praha 1915, s. 102.

4. Arnošt Klíma, *Čechy v období temna*, Praha 1961, s. 7.

5. Jaroslava Janáčková, *Svět Jiráskova umění*, Praha 1978 (vyšlo 1982).

kou skutečností Kampanův život sebevraždou, jen aby dosáhl zamýšleného vyznění svého díla.<sup>6)</sup>

Můžeme tedy uzavřít, že vzájemný poměr fikce a reality v uměleckém díle zpracovávajícím historickou látku je z velké části určován požadavky, jaké jsou na tento typ tvorby v dané době kladeny. Vývojové proměny těchto požadavků pak zákonitě mění i hodnotící kritéria. Požadavek historické věrnosti vystupuje do popředí vždy, když

umělecká tvorba plní v prvé řadě funkci ideologickou nebo osvětovou (včetně národně uvědomovací), stává se naopak druhořadým v dobách, kdy umění získává prostor pro zdůraznění vlastní svébytnosti a právo na tvůrčí experiment.

Obdobnou cestou prošel po válce český historický film. V pounorových letech mělo primární význam hledisko ideologické a osvětové. Tendence historismu tehdejší tvorby názorně vyjadřuje titul článku Miloše V. Kratochvíla z roku 1950: „Historie mluví k dnešku. Historické filmy nám pomáhají spolutvořit současnost.“<sup>7)</sup> Logicky pak

musela být vyzdvihována faktografická přesnost reálií, aby ideologické vyznění díla získalo zdání vědecké objektivity, ačkoliv právě zde se proti historické skutečnosti hřešilo nejvíce. Probíráme-li se dobovými ohlasy těchto filmů, máme mnohdy dojem, že čteme recenzi na historickou práci a ne kritiku uměleckého díla. Například Jiří Hrbas psal v roce 1955 o Vávrově filmu *Jan Hus*: „Film ještě více než divadlo a literatura může přiblížit divákovi revoluční kvas sklonku čtrnáctého a počátku patnáctého století. Může velmi plasticky ukázat husitskou dobu ve všech souvislostech, zejména hospodářsko-politických (sic!), může odkrýt příčiny a

důvody obrovské bouře, která zachvátila české země.“<sup>8)</sup> V obecné poloze vyjádřil téhož roku stejný názor Jiří Mařánek. Také pro něho má historický film „...být svým heroickým revolučním bojem a odbojem proti cizímu násilí vzorem naší době.“ Proto postuluje požadavek historické věrnosti: „I autor historického námětu musí být dokonale poučen o době, dějích a událostech, které umělecky zpracovává. Rozlet jeho obraznosti nesmí násilně přetvářet základní charaktery osob a svévolně porušovat chro-

6. Zikmund Winter, Děje vysokých škol pražských od secese cizích národů po dobu bitvy bělohorské (1409–1622), Praha 1897. Viz i příslušné kapitoly v knize Jaroslavy Janáčkové Stoletou alejí. O české próze minulého věku, Praha 1985.

7. Kino, 1950, č. 21, s. 316.

8. Jiří Hrbas, Nové české filmy, Film a doba, 1955, s. 245.



nologický sled dějů...“<sup>9</sup>)

Osvětové ilustrativní pojetí historického filmu se však nemohlo udržet trvale. Tak jako se v umělecké tvorbě postupně komplikoval obraz přítomnosti, měnil se i přístup k minulosti. Od velkých masových hnutí (husitství, selské vzpoury, rok 1848) se pozornost filmařů přesunula k problémům jedince, k jeho osudu tváří v tvář konkrétnímu historickému dění (*Ztracenci, Čest a sláva*). Tato tendence v šedesátých letech vrcholila v typu filmů, který dokonce rezignuje i na přesné určení doby děje a pracuje pouze s esenciální evokací epochy (*Marketa Lazarová, Uděl věč!*).

Celá tato linie, jejímž zatím posledním reprezentantem je film Martina Hollého *Signum laudis*, mívá k postihování problémů obecně lidských, proto otázka historické autenticity zůstávala při hodnocení jednotlivých filmů stranou. Tvůrci sami si však sémantickou hodnotu historické přesnosti uvědomovali a dbali o její zachování.

Sugestivnost umělecké výpovědi těchto filmů nicméně odvedla pozornost od dalšího teoretického promyšlení vztahů mezi fikcí a realitou a nepřímou diskvalifikovala ryze historický přístup k celé věci. Historikové jsou většinou podezíráni, že jejich ideálem je jakýsi „absolutně věrný“ historický film, objektivně zpracovaná látka z minulosti. To je však nedorozumění, které plyne z neznalosti základních předpokladů historické práce. Právě historikové vědí lépe než kdo jiný, že rekonstrukce objektivního obrazu minulosti zůstává trvale nedosažitelnou metou. Je však třeba si uvědomit, že na film jsou v otázkách evokace minulosti kladeny mnohem vyšší nároky než například na literaturu, což je dáno obrazovou konkrétností filmu. Zatímco literatura se může omezit na otázky interpretační, na historiozofické úvahy o smyslu popisovaných událostí, o úloze jednotlivých osobností a skupin, musí se film navíc vyrovnávat ještě s vizuálním ztvárněním každodenního ži-

vota minulých epoch. Děj se musí odehrávat v určitém prostředí, postavy musí být určitým způsobem oblečeny a učesány, užívané rekvizity musí být vybrány podle určitého kritéria. Každý film situovaný do minulosti – bez ohledu na jeho žánrové či stylové, výsostně umělecké či ryze komerční zaměření – tedy implicitně obsahuje prvky rekonstrukce (v případě exkluzivní stylizace jde o rekonstrukci fiktivní). Přesná rekonstrukce není samozřejmě možná nikdy. Můžeme si do nejmenšího detailu vyhrát s kostýmy, s rekvizitami či dekorací, ale nelze spolehlivě rekonstruovat mentalitu či psychologii lidí 15. století, nelze nechat postavy promlouvat jazykem 13. století, neboť dialogy by směrem k divákovi pozbyly komunikativnosti, stejně tak nelze umístit plenérové scény do příslušné krajiny v její historické podobě. Také například vzhled postav (především účes a líčení) je vždycky více či méně stylizován, aby korespondoval se současným estetickým ideálem a nevyvolával nezamýšlené emoce.

Každá rekonstrukce bude ostatně vždy limitována stavem poznání zobrazované doby. Pokud však jde o ostatní realie, jejichž volba spočívá zcela v ruce tvůrců, není celkem důvodu, proč se nedržet historické skutečnosti. K jejímu porušení by měl být tvůrce něčím motivován, například vyhraněnou stylizací určitých scén nebo celého díla, volbou žánru, popřípadě nějakým zvláštním dramaturgickým zřetel. Neodůvodněné odchylky je třeba přičíst na vrub nedbalé přípravě.

Specifickou variantou nedostatečné přípravy je čerpání z nesprávných pramenů. Při uvedení *Jana Roháče z Dubé* deklaroval kostýmní návrhář filmu J. M. Gottlieb historickou přesnost kostýmní složky podloženou studiem historických pramenů. S uspokojením prohlásil, že se „ani trochu neodchýlili od historických vzorů“ a že se jim „podařilo tyto kostýmy zachytit co do věrnosti téměř do detailu“.<sup>10</sup> V polemice s jedním z kritiků, který jej usvědčoval z řady

chyb a omylů, pak ovšem argumentoval tím, že jeho hlavními prameny byli Aleš, Marold, Brožík, Čermák a Bém!<sup>11</sup>)

Někdy si porušení realii vynutí okolnost, která působí na první pohled paradoxně. Mohou totiž nastat případy, kdy by přesná rekonstrukce skutečnosti vyznívala nevěrohodně.

Zajímavý příklad tohoto druhu uvádí známý polský historik Adam Kersten, vynikající znalec problematiky polských dějin 17. století, který se jako historický poradce podílel na realizaci filmu *Potop* podle předlohy Henryka Sienkiewicze. Při dobývání jasnohorského kláštera bylo použito velké švédské obléhací dělo, které bylo ve skutečnosti schopno vypálit pouze jednu ránu za 24 hodin. Pro film byla taková kadence nepoužitelná a sotva by ostatně přesvědčila diváky o nebezpečnosti této zbraně, jejíž riskantní zničení má ve filmu velký dějotvorný význam. Tvůrci proto volili rozumný kompromis: mírně zvýšili kadenci palby.<sup>12</sup> Zde byla důvodem k odchylce od skutečnosti obava z dramatické nevěrohodnosti. Každý z nás si však jistě dokáže vybavit řadu válečných dramát, kde se při různých přestřelkách veselé střelili, aniž by si kdo dělal starosti s nabíjením. Nejednou působí takové případy v rozporu s tvůrčím záměrem až směšně. (Stojí za povšimnutí, že se podobných prohřešků jen málokdy dopouští pravý western).

Zcela svébytný problém představuje otázka fyzické podoby historických osobností. V případě postav ze starší minulosti, jejichž autentická podoba není známa, může působit závazně novodobá výtvarná tradice (sv. Václav, Mistr Jan Hus, Jan Žižka z Trocnova). U postav z moderních dějin jsou již k dispozici portréty, fotografie nebo

dokonce filmové dokumenty, a přece otázka věrné podoby vystupuje do popředí jen u osobností obecně známých, například u politiků (podoba Adolfa Hitlera ve válečných filmech všech proveniencí) nebo u různých idolů moderní společnosti, jejichž fyzickou podobu pomáhají fixovat v povědomí veřejnosti i novodobé formy adorace (vylepování plakátů, nošení různých odznaků, triček s podobiznami atd.). Vytvoření masky se zjednodušuje tehdy, disponuje-li historický vzor nějakým výrazným atributem, jakým je kupříkladu páská přes oko u Jana Žižky, doutník Winston Churchilla či úprava vousů císaře Františka Josefa I. (tzv. „kaiserbart“). Nejvíce má tvůrce usnadněnou situaci, najde-li pro historickou osobnost představitele, který svým fyzickým zjevem předloze odpovídá, jako se to podařilo Milošovi Formanovi v případě císaře Josefa II. ve filmu *Amadeus*. Podobně šťastné bylo setkání Jana Wericha s postavou císaře Rudolfa II. ve filmu *Martina Friče Císařův pekař – Pekařův císař*.

Dekorace, kostýmy, masky či rekvizity jsou při evokaci minulosti primárními prostředky. Problém umělecké fikce a historické skutečnosti však nelze omezovat jen na otázku realii. Stěžejní význam má samozřejmě vzájemný vztah mezi interpretací historickou a interpretací uměleckou. Obě se projevují již v samotném výběru a hierarchizaci faktů, jež se potom v daném díle stávají předmětem určitého hodnocení, ať už přímého, nebo nepřímého. Umělec má v tomto směru mnohem volnější ruku než historik: může vnímat minulost jen jako velkolepou podívanou nebo se omezit na postižení psychologické motivace jednání, může se vzrušovat dramatickostí politických událostí či jejich aktuálním vyzněním nebo sledovat všední život prostých lidí, může se oddávat velkým idejím stejně jako romantice.

Historická událost může do filmu vstoupit ve své relativní celistvosti. V Krškové filmu *Revoluční rok 1848* sledujeme například narůstání revolučního hnutí od jeho počátků na jaře roku 1848 až po jeho

9. Jiří Mařánek, K otázkám historického filmu, *Film a doba*, 1955, s. 430.

10. Kostýmní poradce o své práci, *Hlas (Mor. Ostrava)*, 2. 3. 1947.

11. M. Paša, Ještě k filmu *Jan Roháč z Dubé*, *Naše vojsko* 6, 1947, č. 21, s. 13 a č. 27, s. 7. J. M. Gottlieb, Ještě k filmu *Jan Roháč z Dubé*, *Naše vojsko* 6, 1947, č. 26, s. 13.

12. Adam Kersten, Kilka refleksji nad filmową realizacją *Potopu*, in: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Historia – Dzieło – Recepta*, Warszawa – Poznań 1978, s. 29–39.

zlození ve svatodušních bouřích. Podobně v Bielikově filmu *Jánošík* jsou osudy titulní postavy zobrazeny od počátku vzpoury až po Jánošíkovu popravu. Toto „historicky ucelené“ pojetí někdy signalizuje – i když ne nezbytně určitou deskriptivnost výkladu. Stává se však, že tvůrce použije jako námětu jen určitou část dané události, neboť její fragmentární podoba lépe vyhovuje jeho ideovému záměru. Proslulý je příklad Ejzenštejnova filmu *Křižník Potěmkin*, končícího vyplutím vzbouřené lodi na volné moře, ačkoliv její osud měl finále tragické: rumunské zajetí.

V našem prostředí skýtá podobně názorný příklad Vávrova husitská trilogie. Obraz husitské revoluce v ní končí prvním významnějším vojenským vítězstvím v bitvě na Vítkově. Nejenže zde není lipanský závěr revoluce, ale chybí zde vlastně i její skutečný rozmach. V obou případech mířilo „předčasné ukončení“ události promyšleně voleným závěrem k symbolickému vyznění, které korespondovalo s dobovými společenskými zápasy. Obdobně možnosti má i tvůrce životopisného filmu. Může vylíčit životní osudy dané osobnosti od narození až po smrt nebo film vybudovat z nejvýznamnějších fragmentů jejího života či zaměřit se i na jedinou etapu, v níž třeba kulminuje celoživotní úsilí dotyčné osobnosti.

V interpretaci historického dění je obsažen vlastní smysl díla. Odráží se v ní osobnost tvůrce i jeho postoj k minulosti i současnosti, promítají se do ní politické vlivy i výchovná či komerční hlediska, působí zde tradice zvoleného žánru i domácí kulturní tradice jako celek. Proto se také interpretace stává častým předmětem diskusí. Tvůrce má samozřejmě právo na interpretační volnost, historická skutečnost mu však přece jen jistá omezení vytváří. Překročením těchto mezí přerůstá problém interpretační v problém etický. Máme zde na mysli takové případy, kdy je historická skutečnost vědomě zkreslována hrubou manipulací s fakty z důvodů dramaturgických nebo dokonce ideologických. Když například chtěli tvůrce filmu *Za-*

*budnite na Mozarta* motivovat nepřízeň císařského páru vůči Mozartovi a naznačit skladařelovy sympatie s idejemi Velké francouzské revoluce, užili k tomu neomluvitelného anachronismu: Mozart prý složil „odrhovačku“ na smrt francouzské královny Marie Antoinetty, popravené ve skutečnosti dva roky po jeho smrti! Zcela zásadní pochybnosti pak z tohoto hlediska vyvolává film Otakara Vávry *Putování Jana Amose*. Z portréta Jana Amose Komenského, biskupa Jednoty bratrské, se vytratilo hluboké náboženské zakotvení celého jeho života i díla. Některé jeho spisy jsou tu dokonce použity „proti němu“. Montáž parafrázovaných úryvků z Truchlivého tu slouží k vyjádření Komenského rozchodu s bohem, který se provinil lhostejností vůči lidskému utrpení. Přitom skutečné vyznění Truchlivého je přesně opačné: zprvu pochybující křesťan záhy nalézá v bohu útěchu a jistotu a jeho víra je upevněna. „Plesání Truchlivého nad sliby Božími rozveseleného“, zní název závěrečné kapitoly Truchlivého II.<sup>13</sup> Absence náboženského založení postavy Komenského vrcholí pak příslibem novodobého občanského sňatku: „A naši svatbu uděláme, jak se patří! Ne tady za humny, ale v Brandýse na radnici!“<sup>14</sup> Tvůrce tohoto filmu zvolil cestu ignorování nepohodlného faktu. Měli zajisté právo akcentovat na Komenského osobnosti ty aspekty, které považovali za významnější a pro naši současnost relevantnější, ne však za cenu zamlčování stěžejních historických skutečností. Přitom se týž autorský tým dokázal se ctí vypořádat se stejným problémem ve filmu *Jan Hus*, kde Husovo náboženské přesvědčení nebylo popíráno, nýbrž interpretováno jako dobová reflexe společenských problémů. Ve svých důsledcích má svévolná manipulace s fakty negativní vliv na společenskou recepci filmu. Divák, který jednou přistihne autora při lži,

13. Johanna Amos Comenii Opera omnia, 3, Praha 1978, s. 99.

14. Milol V. Kratochvíl – Otakar Vávra, *Třikrát před kamerou*, Praha 1986, s. 33.

ztrácí důvěru v celé dílo a není ochoten přijmout jeho poselství. Představují-li pro tvůrce základní historická fakta překážku, jakou není schopen překonat jinak, než za cenu hrubého zkreslení skutečnosti, měl by obrátit svůj zájem k idyličtějšímu období nebo k osobnosti méně problematické.

Existuje kuriózní případ, kdy nakládání s historickými fakty může být neslýchaně svobodomyšlné. Polský spisovatel historické beletrie Teodor Parnicki napsal román *Múza dalekých cest*, který označil za historicko-fantastický žánr. Rozvíjí v něm úvahy o možných osudech své vlasti v případě vítězství polského listopadového povstání v letech 1830–1831.<sup>15</sup> Předpokladem tohoto žánru ovšem je, že divák musí od začátku vědět, že jde o hru. Zvláštního účinku a pikantních point dosahuje takové dílo tehdy, je-li předmětem mystifikace událost všeobecně známá, která má pevné místo v historickém povědomí národa. Parnického obrazu vítězného listopadového povstání by v českém prostředí odpovídalo například vítězství stavovských vojsk na Bílé hoře nebo představa Mistra Jana Husa odvolávajícího před kostnickým koncilem své učení. (Tomuto žánru zůstává český film ještě hodně dlužen.)

■ Oblast beletrie nás přivádí k dalšímu teoretickému problému. Většina historických filmů vzniká podle literární předlohy, při jejíž volbě mohou nastat tři základní situace:

1. režisér zvolí současný historický román (např. prózu Vladimíra Körnera);

2. režisér zvolí dobovou předlohu, v níž autor zobrazil svou současnost, která však je již pro nás uzavřenou minulostí (např. povídku Jana Nerudy);

3. režisér zvolí klasický historický román (např. román Aloise Jiráka).

V prvních dvou případech je situace jednodušší v tom smyslu, že jsou ve hře pouze dvě časové roviny – současnost (ztělesněná osobnostmi režiséra a spisovatele, ve druhém

15. Srov. Teodor Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 385.

případě pouze osobnosti režiséra) a zobrazovaná doba (zastupovaná ve druhém případě vedle textu předlohy i osobností spisovatele). Ve třetím u uvedených příkladů však existují časové roviny tři: doba vzniku filmu, doba vzniku literární předlohy a doba zobrazovaná. Režisér si zde musí ujasnit svůj záměr. Stane-li se jeho ctižádostí věrně zobrazení určité historické epochy, může jej to odvést i dost daleko od literární předlohy. Rozhodne-li se naopak pro pietní přepis klasického díla, bude nutně riskovat kontroverzi se současným stavem historického poznání, neboť ve svém obraze dané epochy zachová optiku spisovatele kupříkladu konce minulého století. Evokuje tedy představu, jakou měli o dané době naši předkové před sto lety. Většina tvůrců se však nepřiklání ani k jedné z těchto krajností a hledá řešení – možná i neuvědoměle – v určitém kompromisu. Pietní vztah k literární předloze se tedy může stát další příčinou volnějšiho nakládání s fakty, neboť předmětem zobrazení není vlastně bezprostřední historická skutečnost; nýbrž autonomní svět literárního díla.<sup>16</sup>

K jakému závěru jsme tedy dospěli? U každého hraného filmu s historickou tematikou automaticky vyvstává problém vztahu k historické skutečnosti. U vážných žánrů je tato otázka obzvlášť naléhavá, neboť ty jsou vždycky založeny na iluzi reality. Dokonalost této iluze bývá nejen tvůrčím záměrem, ale i podmínkou kladné odezvy u diváka. Z toho logicky vyplývá požadavek solidní znalosti zobrazované doby: dopouští-li se autor určitých odchylek, měl by o nich v první řadě vědět. To je základní předpoklad toho, aby mohl zvážit jejich dramaturgickou nezbytnost a oprávněnost (každá odchylka může vytvořenou iluzi ohrozit), předpoklad toho, aby se nezpronevěřil etice tvůrce. Zároveň je zřejmé, že by se toto hledisko mělo stát jedním z kritérií uplatňovaných při hodnocení historického filmu. Má samozřejmě pravdu F. X. Šalda, když říká, že umělecké dílo

16. Srov. Adam Kersten, c.d., s. 30–31.

čerpající námět z minulosti nelze posuzovat výhradně podle stavu současného vědeckého bádání, „neboť pak stačil by pokrok některých vědeckých disciplín, aby historické eposy nebo historický román, napsané před několika desetiletími ztratily své básnické hodnoty a ceny“.<sup>17)</sup> Uvědomme si však jinou okolnost. U filmů ze současnosti se faktografická věrohodnost a přesnost reálií považuje za samozřejmost. Diváci (i kritika) automaticky konfrontují umělecký obraz přítomnosti se svou každodenní životní zkušeností a disproporce mezi fikcí a realitou okamžitě zaznamenávají (na některé jsou dokonce velmi nedůtkliví). Historik se při sledování historického filmu chová úplně stejně. Leckdo teď může namítnout, že historiků je jen hrstka a ostatním že nepřesnosti nevdá. Nepoučenost divácké masy však nesmí být v této věci vodítkem. Je jasné, že na historický film nelze uplatňovat stejná kritéria dokumentární přesnosti jako na dílo vědecké, neboť umění má své specifické společenské poslání i své prostředky. Jde pouze o to, aby filmová fikce přilhlivě a nejen k žánru a stylu, ale i k iluzivní povaze filmu jako uměleckého druhu a aby z historické reality vytěžila vše, co jí minulost ku prospěchu díla sama nabízí. A ještě jeden zřetel nelze opomenout: film se – ať chceme, nebo nechceme – podílí zásadním způsobem na formování historického vědomí, proto má otázka nakládání s historickými fakty tak velkou váhu. Pro tvůrce historického filmu z toho plyne odpovědnost, kterou z něho nikdo nesejme.

Vše, co zde bylo o vztahu umělecké fikce a historické reality řečeno, se může ocitnout ve zcela jiném světle, uplatníme-li hledisko žánrového přístupu. Je samozřejmé, že u historické veselohry, parodie či muzikálu platí jiná pravidla hry než u vážných žánrů, na něž se naše dnešní pojednání soustředilo především. Problematika žánrového pojetí historických látek však bude tématem naší příští úvahy.

17. F. X. Šalda, c. d., s. 101.

Jerzy Plazewski

## KOLOROVÁNÍ? TO JE BARVA PENĚŽ!

Nikoliv, nebude to recenze filmu Martina Scorseseho *Barva peněz*, ale pouze varovný výkřik před novým, generálním a dost – přese vše – neočekávaným ohrožením světového filmového umění. Jedná se o kolorování. Vybarvování černobílých filmů.

Snažil jsem se tento článek napsat již v době, kdy byla některá konkrétní fakta zveřejněna: dostala se do povědomí diváků některých amerických a kanadských televizních sítí. Fakta vypadala tak křiklavě, tak teoreticky jednoznačně, že nevyžadovala žádné dodatečné důkazy. I přes pokušení a aktuálnost tématu jsem článek nenapsal. Nebylo možné vyloučit možnost (i málo pravděpodobnou), že dosažené výsledky jsou natolik vynikající, že i proti veškerým samozřejmostem i proti logice, nutí oblibit si v podstatě podezřelé řemeslo. Tedy přímo řečeno, k žádnému zázraku nedošlo. Spíše naopak.

Skutečnost se ukázala být ještě horší, než pesimistické předpovědi.

### DVA PÁNOVÉ Z USA

Nejel jsem ani do USA, ani do Kanady, abych sledoval jejich televizi. Amerika přijela v jistém smyslu za mnou. Během MFF v Západním Berlíně 1987 Fórum mladé kinematografie uspořádalo zasedání na téma kolorování černobílých filmů. Díky za to, že byla pocíťována nutnost a vážnost tématu, díky za reprezentativnost diskuse. Aby

přednesl zcela jednomyslný negativní postoj amerických filmařů, přijel do Berlína samotný prezident Společnosti amerických filmařů, Director Guilds of America, Arthur Hiller (*Love Story, Nemocnice*). Na obranu opačného stanoviska bylo dáno slovo Howardovi Karshanovi, představiteli jedné ze dvou firem, které se zabývají novou profesí. Tito pánové demonstrovali na videopásech tři scénky z klasického *Maltézského sokola* Johna Hustona (v roce 1941 zahájil historiky popisovaný rozkvět kriminálního „černého filmu“). Videopásky ukazovaly ony tři scénky dvakrát: ve známé černobílé verzi a ve verzi, která byla získána počítačovým přetvořením původní tonality v barevnou.

Je však čas představit historii problému.

Technicky spočívá v přepsání černobílého obrazu na videopás, na němž se dále obraz dělí na různé stupně šedi, obsahující určité povrchy. Dále „Art director“, sedící za pultem počítače, vybírá pro každý obličej, pro každou část obleku, každý kus nábytku a tapety podle jeho názoru příslušnou barvu a pak „štěteček“ počítače vybarvuje tyto objekty políčko po políčko. Náklad celé operace pro průměrný film činí necelých 200 000 dolarů. Hodně nebo málo? Dost, ale umožňuje to vnutit různým televizním sítím staré filmy, které již po léta leží ve skladech.

Zde budu loajálně citovat pana Karšana a jeho kolegy. Když už jejich firmy investo-

valy milióny dolarů do nové produkce, pak jistě nešetřila penězi rovněž na hledání argumentů a jejich prezentaci v nejpřesvědčivější formě. „Vy, zde v Evropě,“ řekl Karshan, „ještě používáte černobílé televizory. Nic takového nemáme v Americe. Majitelé barevných televizorů se nechtějí dívat na černobílé filmy a díky tomu firmy, které vysílají v televizi reklamy na své zboží, je odmítají vysílat ve chvílích mezi scénami těchto filmů. Klesá tedy nejen příjem TV stanic, které vysílají černobílé filmy, protože zákazníci přecházejí na příjem stanic konkurenčních. Při barevných filmech se nic takového neděje. Dejme tedy klientele to, čeho si žádá.“ Samozřejmě, že klientela v tomto specifickém jazyce neznamená milióny diváků, ale několik stovek továrníků s reklamními fondy.

Pro uklidnění rozbouraného mínění vymyslel Charles Powell, zástupce ředitele Color Systems Technology pro celou akci heslo „dalšího uměleckého zlepšování“ filmů, díky pokrokovému „typicky americkému“ technickému zásahu. Přitakává mu ředitel zainteresované televizní sítě WTSS Jack Patrick: „Nechceme předělávat špatné filmy na dobré – chceme z dobrých filmů udělat ještě lepší!“ Na západoberlínském zasedání se Howard Karshan pokoušel uklidnit také vlivný klan konzervátorů a archivářů starých filmů, kteří obětovali život, aby navrátili starým filmům originální podobu, jež by měla být nyní bezostyšně po-