

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: **6**

Datum vydání čísla: **1988**

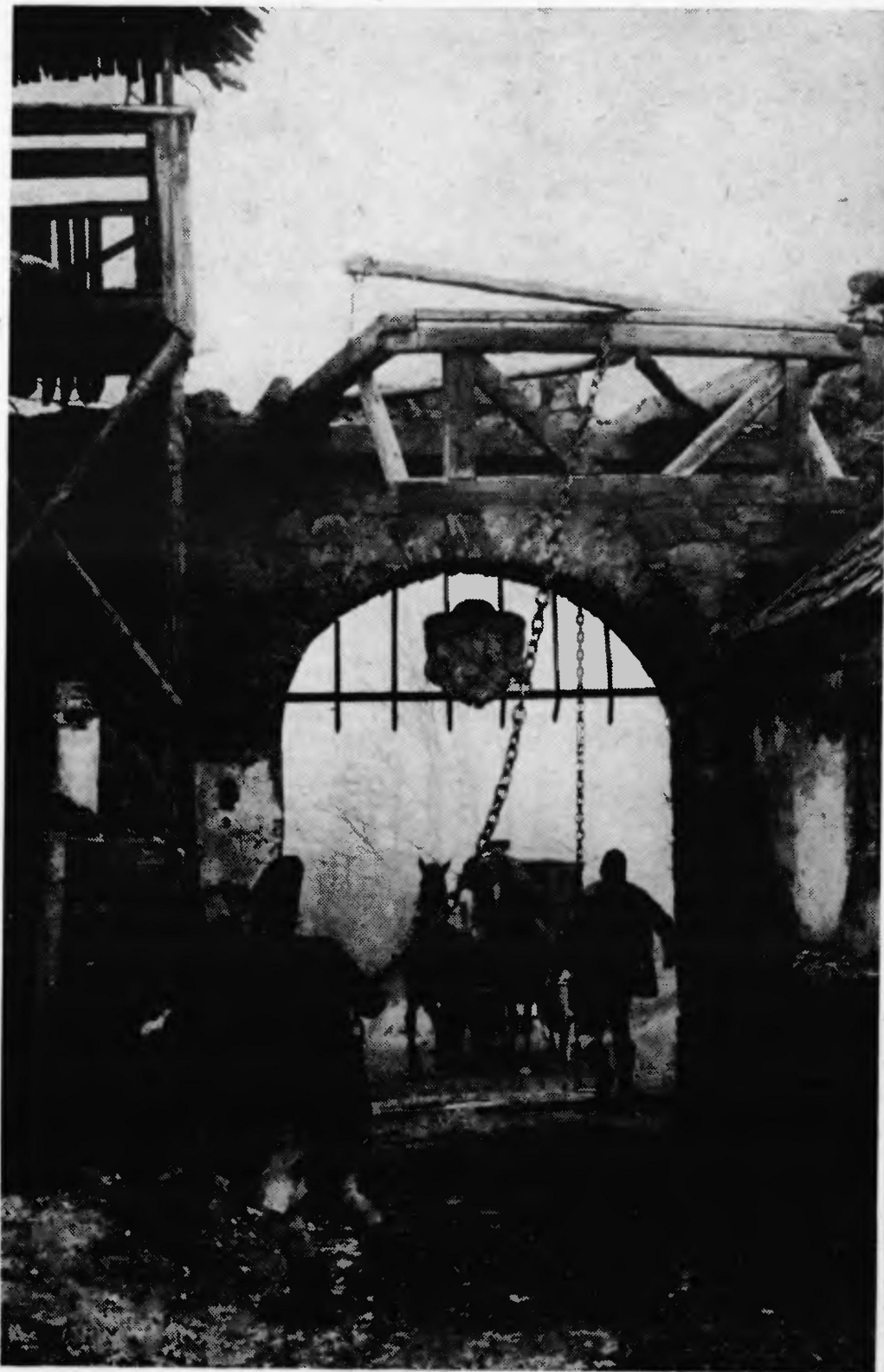
Identifikátor ISSN: **0015-1068**

Stránky: **330, 331, 332, 333, 334, 335**

FILM A HISTORIE II.

ŽÁNRY HISTORICKÉHO FILMU

Poměrně speciální otázka vztahu historické látky a filmového žánru nás chtě nechtě vtahuje do mlžného prostoru žánrového pojmosloví, resp. taxonomie filmu, v němž by bylo zajisté třeba se nejprve důkladně zorientovat a posléze předložit ucelený klasifikační systém. To je však úkol sám o sobě natolik komplikovaný a málo rozpracovaný, že na něj musíme předem rezignovat. (Už jen z toho důvodu, že bychom se k našemu tématu na ploše tohoto článku ani nedostali.) Jsme koneckonců skeptičti ke snahám „rozparcelovat“ rozlehlý prostor filmové tvorby na přesně ohraničené žánrové dílce, neboť proměnlivý materiál umění se takovému úsilí přímo živelně vzpírá!¹⁾ Ostatně ani relativně zavedený literárněvědný obor genologie dosud nedospěl k jednotnému žánrovému systému a Slovník literární teorie dokonce rezignovaně konstatuje, že v typologii literárních žánrů „není dosud zaveden žádný pevný řád a neexistuje ani přehledná systemizace třídících hledisek; v praxi je žánrová klasifikace prováděna vlastně podle potřeby z mnoha různorodých aspektů“²⁾ Je to samozřejmě dáno logikou vývoje uměleckých druhů, které sice prošly epochami dbalými čistoty žánrů (klasicismus), ale zároveň i takovými, jež žánrové konvence programově porušovaly (romantismus). Definitivně se pak vše znepřehlednilo ve 20. století, tedy v době, s níž už neodmyslitelně souvisí i film jako nový umělecký druh. Ten sice se zvláště zpočátku učí žánr ctít, ale



1/ Upozorníme v této souvislosti alespoň na pokus Zdenka Zaoral a Filmové žánry I. – II., Film a doba, 1979, č. 1, s. 41 – 47, č. 2, s. 102 – 109.

2/ Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 415.

ion má etapy, kdy žánrovému myšlení spontánně i záměrně vzdoruje. Průběžně tak stále narůstá počet děl, u nichž žánrová hybridnost nebo přímo indiferentnost tvoří nedílnou součást jejich poetiky. Proto také síť utkaná ze žánrů nikdy nemůže pojmout

na film „pláště a dýky“, naivní životopisy a velké podívané, druhou skupinu sledoval především z hlediska ideových souvislostí, přičemž čistě žánrové hledisko ustoupilo do pozadí.³⁾ I my zde budeme operovat s poněkud neuspořádaným a jistě ne-

zobrazujícími konkrétní historické události či osobnosti. Případná paralela mezi historickým filmem a historickým románem by byla v tomto směru zavádějící, neboť román je již sám o sobě brán jako literární žánr a adjektivum „historický“ jej pouze blíže

primární pozici různé vedlejší znaky a jevy minulosti, jako je spektakulárnost ve velkolepých podívaných, romantičnost ve filmech „pláště a dýky“ nebo třeba údajná erotičnost či dokonce zvrhlost, vztahované na některá období, společenské skupiny



veškerou tvorbu a vždy zůstane stranou velké množství filmů, které svou existencí žánrové hledisko problematizují. Ošidnost snah o přesnou klasifikaci si zřejmě uvědomoval i autor jedné z mála syntetických prací o historickém filmu Rafał Marszałek, který v podstatě pracoval pouze s hrubým tříděním historických filmů na základě jejich společenských funkcí (zábavné i ideologické). Zatímco velkou oblast zábavných filmů celkem snadno dále členil

dokonalým souborem žánrových označení, jak jej v širším povědomí fixovala především denní praxe.

Čemu se však vyhnout nemůžeme, je alespoň přesnější vymezení samotného pojmu „historický film“, jemuž jsme ostatně věnovali již dvě úvahy. Historický film není žánr, i když tak někdy bývá chápán, a to zejména ve spojení s filmy

specifikuje. Pojem „historický film“ vymezuje námětovou oblast. Jeho problematičnost spočívá v tom, že sugeruje představu historické konkrétnosti. Přesnější, z hlediska stylistického však dosti nepraktické, by bylo hovořit o filmech *dějově situovaných do minulosti*. V našich statích chápeme historický film v tomto širokém významu. Zahrnujeme tedy pod něj nejen žánry více či méně rekonstruuující, ale i žánry „historizující“, v nichž získávají

i osobnosti ve filmu erotickém a pornografickém.

Zbývá ještě položit si otázku, kudy vlastně prochází hranice mezi minulostí a přítomností. Tento problém řeší v právě vydané knize o historickém románu mladý literární badatel Blahoslav Dokoupil. Ten sice nejprve konstatuje, že není možné „stanovit přesný počet let, který musí uplynout mezi dobou, o níž se píše, a dobou, v níž se píše, aby se současnost přeměnila v minulost“, ale hned na ná-

3/ Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.



sledující stránce požaduje časový odstup šedesáti let.⁴⁾ Toto mechanické a pouze biologickými argumenty zdůvodněné stanovisko nelze přijmout.⁵⁾ Dokoupil správně tuší potřebu uzavřenosti epochy, ale chce k ní dojít matematickou cestou namísto historickou. Je zřejmé, že právě zde rozhoduje logika historických procesů. Pro lidi žijící například v době nástupu zvukového filmu byla již éra Rakousko-Uherska stejně uzavřenou minulostí, jako jsou pro nás léta druhé světové

války. Historický film se však může v ojedinělých případech ještě více přiblížit současnosti, rekonstruuje-li významnou historickou událost nedávné minulosti.

Chápeme-li historický film jako situovaný do minulosti, setkáme se nutně na jeho teritoriu se všemi základními žánry – s dramatem i melodramatem, s komedií i s horrorem, s operou i westernem. Rozdělme si pro potřeby našeho výkladu všechny žánry do dvou základních skupin na vážné a zábavné. Toto hrubé a samozřejmě ryze instrumentální členění nechce podávat představu „vyššího“ a „nižšího“. K zábavným žánrům zde řadíme ty, jejichž primárním cílem je pobavit. Nevylučujeme v nich možnost závažného myšlenkového obsahu, ale ten zde není podmínkou. Zato u vážných žánrů by taková ambice měla být

zřejmě *conditio sine qua non*, která však nebývá vždy splněna. Někdy jsme dokonce svědky toho, jak úporná snaha o myšlenkovou hloubku nechtěně dosahuje až komického účinku. Nebudeme se zde zabývat celým souborem charakteristických znaků jednotlivých žánrů. Zaměříme se pouze na otázku jak a k čemu je minulost v daném žánru využívána, jaký přístup k minulému dění tvůrci v jeho rámci uplatňují. Každý žánr má svou předpokladovou vrstvu, z níž lze vyvozovat úhel pohledu na svět. Proto také může již samotná volba žánru vyjadřovat v základních obrysech autorský záměr.

Mezi vážnými žánry zaujímá z našeho hlediska velmi důležité místo umělecká rekonstrukce. Ze samé její podstaty vyplývá, že nemůže být situována jinak než do minulosti a že jejím předmětem

musí být konkrétní historická událost, neboť nelze skutečně rekonstruovat něco, co se nikdy nestalo. Tento žánr volí tvůrce zpravidla tehdy, je-li přesvědčen o významu zobrazované události. Může jej na ní zaujmout obecná rovina problému, který byl tehdy řešen a o němž se domnívá, že by mohl sdělit něco podstatného i dnes. Ale může chtít upozornit i na bezprostřední aktuálnost události samé, jejíž důsledky stále ještě zasahují i naši současnost. Zatímco v prvním případě převažuje hledisko reflexivní, má ve druhém případě velký význam také aspekt poznávací. Tento žánr klade nejvyšší nároky na historickou přesnost, která zde není jen zbožným přáním historiků, ale přímo existenční nutností žánru jako takového. Pohled do naší i zahraniční produkce ukazuje, že se tento

4/ Blahoslav Dokoupil, *Český historický román 1945–1965*, Praha 1987, s. 17–18.

5/ „Po uplynutí šesti desetiletí patří totiž mezi pamětníky ztvárněvané doby již jen příslušníci nejstarší generace. Pro společnost jako celek se události oné doby stávají historií, a to historií uzavřenou a zhodnocenou...“ Tamtéž, s. 18.

žánr soustředil takřka výhradně na 20. století, neboť rekonstrukce vyžaduje velmi detailní znalost průběhu zobrazovaných událostí, fyzické podoby jejich protagonistů, vzhledu interiérů i exteriérů atd., atd. a předpokládá tedy existenci dostatečné pramenové základny. Pouze z našeho století je kromě masy pramenů písemných k dispozici i rozsáhlý materiál fotografický a navíc ještě filmový. Nároky na přesnost stupňuje zostřená společenská kontrola dosud žijících pamětníků. Z naší produkce lze jako příklad rekonstrukce uvést *Atentát Jiřího Sequense* nebo *Dny zrady* Otakara Vávry, ze zahraniční *Prezidentovu smrt* Jerzyho Kawalerowicze.

Výlučně do oblasti historického filmu spadá ještě film životopisný. Pro tvůrce je zde v ideálním případě hlavním stimulem jeho hluboký vztah k určité osobnosti a jejímu odkazu. V praxi však bývají prvořadě jiné zájmy: buď komerční, kde popularita dané osobnosti má zvyšovat diváckou atraktivitu, nebo kulturně politické, kde se volbou osobnosti deklarují souvislosti s vybranými tradicemi minulosti. K problémům životopisných filmů patří i to, že jejich ústřední postavy nevstupují pouze za sebe, ale ztělesňují nejednou symbol ideálních vlastností celého národa, které by dotyčný národ u sebe rád nalézal. Zde potom hraje velikou roli kontext vzniku i recepce díla a samozřejmě citlivost zpracování. V československé kinematografii převažuje jednoznačně zájem o velikány národní kultury 19. století, méně již o vědce a až na posledním místě figurují politikové. Odpovídá to konečným i celkovému významu kultury v našem novodobém vývoji, která často suplovala nesamostatnou nebo nedůstojnou politiku. Je-li obsahem životopisného filmu „život umělcův“, patří většinou ke ctižádostem tvůrce neomezovat se pouze na sledování vnějších osudů, nýbrž postihnout i genezi slavných děl a proniknout tak do mystéria umělecké tvorby. Není-li však k tomu použito v rámci možné licence adekvátních básnických prostředků a spokojí-li se tvůrce jen s ilustrativním popisem umě-

lecké inspirace, ztrácí obraz tvorby svůj skutečný duchovní obsah a výsledek působí často svou trivialitou až směšně. To je bohužel osud jednoho z našich životopisných filmů.

Přecházíme-li nyní k dramatu, ocitáme se u žánru, jehož hranice jsou obecně dosti mlhavé. Adjektivem „historické“ se v jeho rámci vyměluje samostatná žánrová forma, která bývá běžně vztahována na díla zobrazující konkrétní historické události. Ve srovnání s rekonstrukcí tu však vzrůstá podíl fikce a autorské licence. Autenticita či fiktivnost protagonistů však není rozhodující. V psychologizujícím politickém dramatu Oldřicha Daňka *Královský omyl*, je ústřední postavou osobnost nejvyššího maršálka pana Jindřicha z Lipé. V Bočanově *Cti a slávě* nahrazuje přítomnost historických postav naprosto přesné datování příběhu a jeho nasazení do konkrétní historické situace. Typickým znakem tohoto žánru je dramatická funkce přesně charakterizované historické epochy. Důvod k jeho volbě bývá stejný jako v případě umělecké rekonstrukce. Hledisko poznávací kombinované s aktualizovanou interpretací jasně převažuje například ve Vávrově husitské trilogii. Reflexi současných problémů na historickém materiálu můžeme nalézt v *Kladivu na čarodějnice* téhož režiséra. Chápeme-li historické drama v tomto užším smyslu, měli bychom ještě zvlášť zmínit obsáhlou skupinu dramát a vážných příběhů situovaných do minulosti, v nichž je historie přítomna pouze svými vnějšími znaky a také konkrétní časové určení je svým způsobem irelevantní. V mnoha případech jde o adaptace románové klasiky, kde dobu děje diktuje předloha. Zbývá ještě upozornit na celkem nepočetnou, ale umělecky mimořádně významnou skupinu filozoficky založených filmů, přerůstajících někdy přímo v podobenství. Odlehlost doby děje podtrhuje nadčasovost obecných lidských problémů, jimiž se dílo zabývá. K nejušlechtilějším reprezentantům takovýchto děl patří bezesporu Bergmanova *Sedmá pečeť* nebo Tarkovského *Andrej Rublev*.

Autoři nižšího řádu využívají velkých postav minulosti spíše jako hvězd sui generis a od historické kulisy očekávají, že přidá jejich filmům na vznešenosti a monumentalitě. Záliba v historických látkách však jistě plyne i z obecně rozšířené představy, že čím hlouběji do minulosti se vnoříme, tím jasnější vztahy mezi lidmi, jednoznačnější charakteru a hlubší vášně nalezneme. Situování do minulosti dodává pravděpodobnost činům, které by v současnosti působily nevěrohodně. Na představě minulosti jako času, kdy žili lidé opravdovější a vášnivější, „kteří prolévali krev málem se chechtajíc“, založil například svůj román Markéta Lazarová Vladislav Vančura. „Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počínám mluvit, byli zbušní a čertovští. Byla to chasa, již nedovedu přirovnati než k hřebcům. Pramálo se starali o to, co vy považujete za důležité.“⁶⁾

Minulost však není jen „učitelkou života“, říší filozofických reflexí či oporou ideologických systémů. Imanentně je v ní obsažena romantika, dobrodružství i humor a umění z těchto jejich stránek vždycky těžilo. Od svých počátků tak činil i film, který přitom bohatě čerpal z nabídky dobrodružné literatury. Svůj námět může dobrodružný film hledat v historické skutečnosti a v tradici, která se kolem ní vytvořila. Klasickým příkladem je celá řada filmů o Robinu Hoodovi, jehož příběhy vycházejí z bohaté literární tradice, sahající až do středověku a jsou vždy přesně zasazeny do konkrétní historické situace. Prakticky nevyčerpatelnou studnicí námětů se pro tvůrce staly četné války, které lidstvo v minulosti svedlo a které rovněž dávají příběhům časově přesný historický rámec, i když podstata válečného konfliktu zůstává stranou. Mnohdy máme dojem, že válka je vedena proto,

aby měl hrdina příležitost prokázat svou zdatnost a statečnost. Jen několik příkladů za mnohé: Stevensonův několikrát zfilmovaný román *Černý šíp* se odehrává v době války dvou říší, Dumasovi proslulí *Tři mušketýři* jsou vsazeni do doby třicetileté války, řada francouzských filmů, jako kupříkladu *Dej pozor, La Tourre!* se vrací k válkám Francie s císařskými v Porýní. Ve všech těchto filmech má prvořadý význam napínavý dobrodružný děj. Velmi často však minulost skutečně tvoří pouhou kulisu. Tvůrce abstrahuje od přesného vrocení a vychází vstříc vžitým představám o charakteru určité epochy. Opět pouze příklady: romantika „rytíren“ v příbězích ze západoevropského středověku (adaptace Waltera Scotta) a jejich orientální samurajské varianty, souboje o čest a přizeň dámy v příbězích ze 17. a první poloviny 18. století (tém se věnuje zvláště francouzská kinematografie, vzpomeňme třeba na *Scaramouche* nebo na *Kapitána Fracasse*). Díla tohoto druhu bývají někdy označována podle žánru španělského dramatu 17. století (comedia de capa y espada) jako filmy „pláště a dýky“.

K dobrodružným historickým filmům patří i western, jehož určujícím rysem je konkrétní časové i geografické vymezení. Jeho děj se odehrává na západě Spojených států ve druhé polovině 19. století. Za zmínku stojí, že zatímco pro Evropany je western v prvé řadě dobrodružným příběhem, chápou jej američané jako součást mýtu o vzniku a charakteru amerického národa. K westernům se úzce pojí skupina filmů, zachycujících války bělošských osadníků proti Indiánům. V době, kdy se některé americké westery snaží o přiblížení k historické skutečnosti, rodí se v Evropě řada komerčních derivátů, do jejichž výroby se kromě NSR (série adaptací románů Karla Maye), NDR (indiánky s Gojko Mitičem) zapojilo dokonce i Rumunsko.

Pro úplnost je třeba se v této souvislosti zmínit, že v minulosti se často odehrávají i detektivky a gangsterky. Volba historického prostředí je zde dána literární předlohou. Gangsterky se s oblibou vracejí do dob platnosti prohibiční

6/ Vladislav Vančura, Markéta Lazarová, Praha 1977, s. 11.

ho zákona ve Spojených státech.

S obrazem minulých dob jako prostředí, v němž se mohou odehrávat děje plné dobrodružství a napětí souvisí logicky i jejich využití jako kulisy pro příběhy založené na uplatnění fantastiky a kouzel. Koneckonců historicky doloženou postavou byl i sedmihradský hrabě Dracula a o popularitě strašidelných historiek z viktoriánské Anglie se není třeba rozepisovat. Relativně mladá je odrůda nazývaná někdy „meč a čarodějnicí“ (sword and sorcery), jež kromě kouzelnictví vydatně využívá i prvků středověké romantiky. Svrchovaným kultivovaným zástupcem tohoto typu je film *Excalibur*; jak vidět, mohou středověké báje poskytnout filmu neježen povtavý námět. Tento žánrový typ mívá někdy podobu filmového comicsu, kterou bohužel českoslovenští diváci neměli dosud příležitost poznat. Proslaveným titulem takového pseudohistorického comicsu je např. film *Barbar Conan*, odehrávající se v blíže neurčeném ranném středověku.

Žánr sci-fi vstupuje do naší oblasti především častým využíváním stroje času, umožňujícího celou škálu zásahů do historie, které se mohou stát základem situací tragických i komických. Ty pak mohou vést k vážnějšímu zamyšlení nad konfrontací minulosti a přítomnosti nebo jen poskytovat příležitost k prožití exotických dobrodružství.

V celé této rozsáhlé skupině žánrů hraje nezastupitelnou roli spektakulárnost historické kulisy. Divák je lákán na skvělost dvorského prostředí, okázalost ceremoniálu, velkolepost bitevních scén a krásu kostýmů. Některé filmy budují svůj účín právě na této vnější výpravnosti, což nejlépe dokumentují podívané typu *Kleopatry*. Zajímavé je, že se tato díla velmi často vrací k antické tematice, ať již se jedná o příběhy z klasického Říma, nebo odehrávající se v periferních oblastech tehdejšího světa, jako např. rumunský film *Trajánův sloup*. V dobrodružných žánrech (snad s výjimkou fantaskního) není vcelku důvodu pro porušování historických reálií, i když se s nimi v praxi někdy nakládá dosti svévole.

Dějiny však nezní jenom třeskot zbraní, ale také smích, což nás přivádí k žánrům komediálním. Ty plní ve společnosti nesmírně důležitou roli. Tím, že srážejí historii se školou a tradicemi vytvořeného piedestalu, mohou fungovat i jako způsob terapie společenského vědomí. V tom spočívá jejich hluboký filozofický smysl. Humor stojící tváří v tvář uctívaným hodnotám prověřuje jejich skutečnou pevnost. Opravdová hodnota zkoušku smíchu vydrží.

V této souvislosti je ovšem třeba rozlišovat mezi humorem *dějiny* a humorem *z dějin*. Humor dějin je založen na paradoxech a omylech, které zrodila sama historie (např. revolucionář Karel Sabina stojící jako placený konfident ve službách tajné policie, nebo uctívanými osobnostmi pronesené „spolehlivé“ prognózy budoucnosti, které však historický vývoj postavil na hlavu). Tento druh humoru však předpokládá dost detailní znalost historických skutečností a filmem není, bohužel, takřka vůbec využíván. Mnohem častěji se ve filmu setkáváme s humorem z dějin, kdy je komický účín založen na hře se známými historickými fakty. Všimněme si tedy nejprve role historie v komedii a hned konstatujeme, že zde mají tvůrci při nakládání s historickými fakty zcela volnou ruku.

Jak jsme již řekli, spočívá význam i komický účín historické komedie v tom, že zaujímá netradiční a nepatetický postoj k minulosti, který však může mít nejrůznější podoby: od úsměvného pohledu přes ironii až k útočné satirě. Může se jednat o demaskující pohled do soukromí historických velikánů, kteří tak ztrácejí svou aureolu a jeví se jako obyčejní lidé podléhající i malicherným slabostem. (To je linie, kterou v naší dramatické literatuře zahájil Bozděchův Světapán v županu.) Obdobným způsobem lze však zlehčit i určité prostředí obestřené nimbem vznešenosti nebo tajemnosti. (Ve Fričově filmu *Císařův pekař – Pekařův císař* se v alchymistické laboratoři místo hledání elixíru života a kamene mudrců ohřívají vůvty, vyrábí slivovice a vynalézají čistící prostředky pro domácnost.) Obdobným postupem je například bagateli-

zace významné historické události jako díla náhody, omylu či přímo nedopatření. Sem lze zařadit i situační model „hrdinou proti své vůli“. Ve všech těchto případech se jedná buď o pohled „zdola“, nebo o pohled mířící bez skrupulí za kulisy vznešené historie.

Na podobném zacházení s dějinnými skutečnostmi pak bývá založen slovní i situační humor jednotlivých scén. Zde se může jednat o záměrně hrubé anachronismy v reáliích (vzpomeňme na moderní techniku v Linderově parodické grotesce *Tři mušketýři*) nebo v dialogu (například prosovení slavných citátů v neadekvátní situaci). Hru s daty lze ale provozovat i jemnějším způsobem. Lépe než suchý popis poslouží dva konkrétní příklady. V *Císařově pekaři* vrací Rudolf II. znechuceně jednu z listin předložených mu k podpisu, neboť Majestát na náboženskou svobodu má vydat až v roce 1609; nebo v bláznivé komedii *Čtyři sluhové a čtyři mušketýři* padne otázka, jaké že se dnes, kdy ďábel řádí v Bastile, píše datum. Následuje odpověď: 14. červenec.

Kromě těchto historických veseloher v užším smyslu slova, jejichž humor přímo vychází z komického pohledu na konkrétní historické dění či osobnosti, existují ovšem i komedie situované do minulosti, kde však historie funguje pouze jako dekorace (*Počestné paní pardubické*). Tento dvojitý způsob využití historie je, jak vidno, společný všem žánrům. Povšimněme si v této souvislosti, co ovlivňuje volbu doby děje. Evidentně zde tvůrci využívají vžitých představ o charakteru té či oné epochy. Tak třeba období renesance či galantního rokoka je s oblibou využíváno jako prostředí jemných komedií s eroticky pikantním nádechem. Jako klasický příklad lze uvést francouzský film *Benjamin aneb Deník panice* a v české kinematografii spojil obě tato období právě v tomto duchu Krejčíkův diptych *Hry lásky šalivé*.

V české produkci historických filmů je malý počet veseloher patrný na první pohled. Aniž bychom chtěli anticipovat naše příští zamyšlení, je na tomto místě vhodné položit otázku po příčinách tohoto

jevu právě u národa, který se rád pyšní svým smyslem pro humor. Ve zkratce řečeno jde zřejmě o to, že nad polohou laskavého úsměvu převažuje v českém humoru výsměch, kterým se malý ohrožovaný národ brání svým silnějším protivníkům. K tomu přistupuje tradičně obdivný, až nekritický vztah k vlastní minulosti a její přetrvávající chápání jako národního palladia. Stále ještě přežívá v našem historickém povědomí obraz českých dějin, rozpadaající se na doby vzmachu a doby pádu. U jedněch i u druhých byl by smích chápán jako útok na nejsvětější city národa. Obáváme se, že ještě dnes by komedie z doby husitské či bělohorské našla své silné odpůrce. Výjimku tvoří vlastně jen doba české renesance a zvláště její rudolfinský epilog. Zde mohl český film navázat na cestu otevřenou některými črtami Zikmunda Wintra a podařilo se mu vytvořit několik zdařilých veseloher, z nichž kromě již mnohokrát citovaného *Císařova pekaře* jmenujme ještě *Vávrův Cech panen kutnohorských* a *Svatby pana Voka* Karla Steklého.

Pokud se v historickém filmu setkáme s parodií, není nikdy parodována vlastní minulost. Parodie se směje především žánrovým klíše a teprve skrze ně může zasahovat i způsob, jakým je minulost reflektována. Např. Brdečkův a Lipského *Limonádový Joe aneb Koňská opera* neparoduje pouze klasický western, ale zároveň i vžitou představu podoby a reálií Divokého západu. Výbornou ukázkou parodování žánru vážného historického filmu je ve snímku *Jára Cimrman ležící, spící* sekvence příchodu Járy Cimrmana do Prahy, kdy se mu podaří setkat se s plejádou významných osobností tehdejšího života. Neodbytně se zde vybavuje vzpomínka na shromáždění elity českého obrození v expozici Krškova filmu *Revoluční rok 1848*. Smoljakův film *Jára Cimrman ležící, spící* je zároveň příkladem historické mystifikace. Ta je na rozdíl od parodie založena na přesnosti historických souvislostí, z nichž se odvíjí pravděpodobnost mystifikujících dějů.

V krátkosti ještě o hudebních filmech. V této specifické oblasti s žánrovým těžištěm

v opeře, operetě a muzikálu je způsob pohledu na minulost dán zpravidla již hudebně dramatickou předlohou. Film zde hraje pouze roli jakéhosi prostředníka, který sice může epochu vtělenou do hudebního slohu díla evokovat i obrazově, ale nevyplňuje ani radikálnější interpretaci. Míra závaznosti historických reálií je tu závislá na inscenačním klíči. Pro úplnost zmíníme i „mimohistorický“ žánr filmové pohádky, využívající – pochopitelně velmi volně – také historických reálií (kostýmy, rekvizity aj.) a romantiky i atraktivnosti historických prostředí (hrady, zámky). Míra stylizace je zde zcela volná a podmínkou není ani dodržení slohové čistoty. Jistě v tomto případě nikoho neruší princ, který se v honosném barokním kostýmu pohybuje v renesančním interiéru a pro boj s drakem se vybaví středověkou rytířskou zbrojí.

Závěrem nezbyvá než ještě jednou zdůraznit, že ani zdaleka nebylo naší ctizádostí vytvořit vyčerpávající typologii žánrů historického filmu. Šlo nám pouze o jejich hrubé rozřazení podle přístupu k historii. V praxi samozřejmě dochází k mísení žánrů a velké množství filmů nelze vůbec jednoznačně zařadit. Také v těch dílech, která takovou klasifikaci umožňují, se běžně setkáváme se znaky dalších žánrů. Ale i díla žánrově nevyhraněná vznikají na pozadí tradičního žánrového systému, s nímž záměrně či bezděčně vstupují do dialogu. Proto má žánrově hledisko své opodstatnění. Kromě toho, že umožňuje lepší orientaci v rozsáhlém materiálu, ukazuje také, kolika různými cestami mohou informace (i dezinformace) o minulosti pronikat do současné doby a jakými všemi prostředky je tedy formováno naše historické vědomí a povědomí. Užitečné bylo i zjištění, nakolik volba žánrové orientace určuje míru volnosti v zacházení s historickými skutečnostmi.

Někdy jsme tu narazili na otázku tradic a stereotypů, které specifickým způsobem limitují přístup k látce. Je to problematika natolik závažná a komplikovaná, a přitom málo zpracovávaná, že bude jistě užitečné věnovat jí příště samostatnou úvahu.

CITÁTY

Já vůbec raději stříhám než točím. Při natáčení ustavičně zápasím s časovou tísni, která se zvláště posledně dobou pořád stupňuje. A protože se snažím při každém natáčení vylézt pro film co nejvíce, vytvářím si spoustu nepřijemností, s kterými si pak musím nějak poradit. Ve střížbě jsem ale pánem svého času. Kromě toho si taky dost vyhraju s ozvučením, rád působím na diváka zvukem a hudbou.

Jednotlivé fáze filmování – to jsou muka. Dostavuji se pokaždé, když ukončím jednu fázi a přecházím k té další. Napřed se rozveře propast mezi scénářem a tím, co se natáčí, pak mezi tím, co se natočilo, a stříhem. Když přistoupím k natáčení, je pro mne scénář už jen mrtvá litera: a když natáčení skončím, připadá mi všechna ta metráž jako obrovitá beztvará zřůda. Už během natáčení mě při každém záběru denervuje pocit, že to není ono. Začínám chápat Johna Forda, proč se zásadně nechodil dívat na promítání: já už taky předem dobře vím, co tam uvidím nebo neuvidím. Teprve u stolu ve střížbě si člověk plně uvědomí, že film skutečně existuje.

Ano, je to nepřetržitý zápas, který musí vybojovat každá jednotlivá fáze proti té předcházející: natáčení proti scénáři, stříhání proti natáčení. Jako režisér si počínám bezohledně vůči sobě jako scenáristovi, a jako stříhač zase neberu žádný ohled na režiséra. Moji stříhači mě vždycky musí hlídat, abych nevyhodil právě to, na čem jsem si dal při natáčení nejvíce záležet. Čím to je, to nevím; vím jen, že to tak je.

Britský režisér
John Boorman

Centm si toho, jak John Boorman s herci komunikuje, že se jim snaží důkladně vložít, co od nich chce – některým to možná připadá až intelektuální. Nepracuje se s ním snadno, ale mně to vyhovuje – on totiž nutí člověka myslet. Když s ním začínám ráno točit své denní penzum, vím už předem, že

mi večer ze všech jeho požadavků půjde hlava kolem. Ale je to tak dobře. Pracoval jsem už s lektými režiséry – Fordem, Langem, Hathawayem – ale to všechno byli režiséři ze staré školy, s hercem neztratili slovo.

Boorman dokonale rozumí všemu, na čem v kinematografii záleží, stříhem začíná a volbou barevné palety končí. Má také náramný smysl pro humor. Kdykoli k němu do Irsku přijedu na návštěvu, nechávám vždycky předmět hovoru na něm. Když se totiž mluví o něčem, co ho zajímá, zaručeně si pak odnáším z takové rozpravy nezapomenutelný zážitek. A ještě jednu dobrou vlastnost mu musím přiznat – umí se podívat na Ameriku neotřelým způsobem. My Američané jsme na svou vlast tak zvyklí, že nevíme, co bychom na ní ještě viděli.

Hrál jsem v některých Boormanových filmech a on mi pak nabízel ještě další role, ale z těch sešlo. Nelituji toho. Rád se dívám na ty jeho filmy, v kterých jsem nehrál – mohu se dát strhnout dějem a oddat se prožitku, protože naštěstí nemám tušení, jakými úskalími v nich zase musel proplouvat.

Americký herec
Lee Marvin

Je to podivná profese – herectví. Režisér požaduje od herce, od dospělého člověka, aby dělal to, co dělají děti. Jenže děcko si hraje pořád, a proto je úplně přirozené. Potíž je v tom, že pokud se takhle bude chovat dospělý, riskuje, že ostatní si na něj budou ukazovat a říkat si mezi sebou: „Podívejte, vždyť se chová jako dítě!“

Americký herec
Clint Eastwood

Ono dělat výpravny film není jen tak – to je nepředstavitelná spousta rekvizit, kostýmů, paruk, různé zbroje, koně, komparsů – už jen udržet to všechno pohromadě, uhlídat to a neztratit přehled, pohlídnout dost času. I když mám pro natočení takového filmu dvacet týdnů místo obvyklých šesti nebo sedmi, devadesát procent té doby mi zabere ne práce s hercem, ale příprava záběru. Na samotné výkony herců zbývá pak de facto mnohem méně času než v nějakém jednodušším, nenákladném filmu, kde se režisér může daleko více soustředit na to, co má být vlastní podstatou jeho práce. Proto bývají ve výpravnych filmech tak často k vidění všelijak

křečovitě herecké akce, zatímco třeba všechno ostatní dopadlo perfektně. Důvod je velice prostý – režisér neměl na herce čas.

Když jsem například natáčel tak jednoduchou scénu jako poslední setkání Artuše s Guineverou v klášteře, čekalo zatím 150 lidí, kdy už skončím, a to je pořádná psychická zátěž jak pro mne, tak pro herce. Všichni pak myslíme jen na to, jak čas letí, kolik jsme už protočili a co nás každá minuta stojí.

Britský režisér
John Boorman

Dokonale ve všem všudy – to by vlastně stačilo jako epitafora za celoživotní hereckou dráhou Cary Granta. Věděl přesně, kdy začít, jak si počínat, nikdy se nepouštěl daleko za meze svého oboru, nikdy nepřijal roli ve filmu natolik průměrném, aby mu to uskočilo, a – což je ze všeho nejdůležitější – věděl, kdy a jak skončit. Byl bohatý, úspěšný, žádaný a stal se nejatraktivnějším osmdesátníkem na světě. Co si mohl ještě přát? Snad jen rychle, nenápadně a důstojně odejít. A jako pravý perfekcionista to taky udělal.

Britský filmový kritik
John Russell Taylor

Ani se nedivím, že stížnosti na studio v Denhamu se za éry Alexandra Kordy týkaly převážně průtahů při natáčení. Tak například velkofilm Miláček slonů měl to štěstí, že ho režíroval sám Robert Flaherty, otec britských dokumentaristů, který přirozeně hodlal točit jedině v režlu. Jenom že v Indii zabředal hned od počátku do samých potíží. Marně jsme čekali na metráž – pracoval jsem tehdy na tom filmu jako stříhač – a od Kordy proudily do Indie telegramy s dotazem, zda se už začalo natáčet. Flaherty konečně odpověděl, že hledá vhodného slona, bez kterého začít nemůže. Po čase se výměna telegramů opakovala s tím, že Flaherty hledal vhodného chlapce, bez něhož nemůže začít. Po čase – to už měl chlapce i slona – přišel telegram se zprávou, že se natáčení odkládá na neurčito, protože slon svého miláčka nešetně nakopl. Tohle už Korda nevydržel a nařídil přesun celého štábu do Denhamu. Skoro celý ten film se pak natočil v ateliérech.

Britský režisér
Charles Crichton