

# 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: **11**

Datum vydání čísla: **1988**

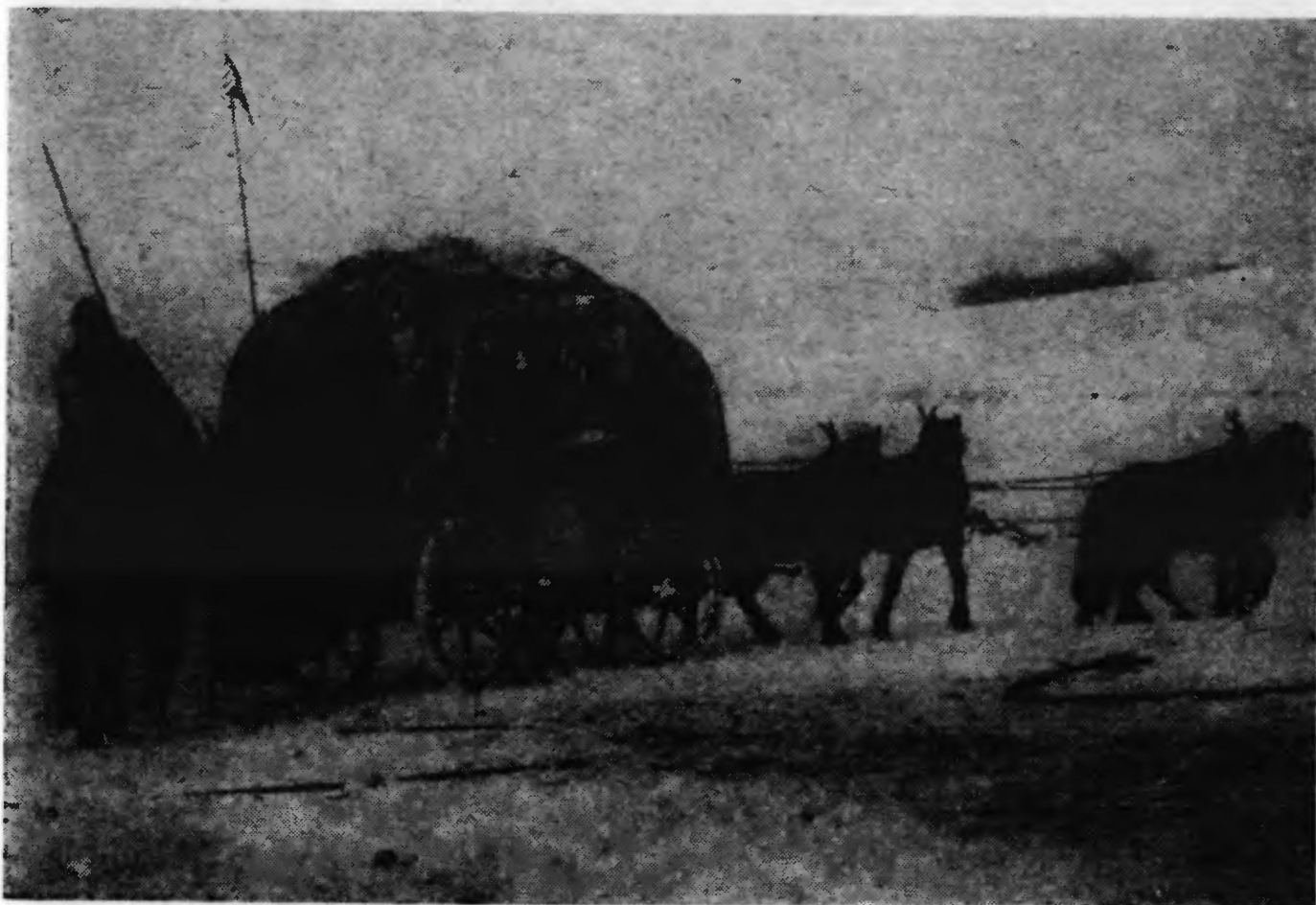
Identifikátor ISSN: **0015-1068**

Stránky: **637, 638 - 639, 640, 641, 642**

Ivan Klimeš - Jiří Rak

# FILM A HISTORIE IV.

FILM JAKO PRAMEN HISTORICKÉHO POZNÁNÍ



Až doposud jsme se v našich úvahách zabývali otázkou, jakým způsobem je v hraném filmu evokována minulost, tedy z velké části i tím, nakolik tvůrci využívají poznatků historické vědy. Na vztah filmu a historie však lze nahlížet i z opačné strany, kdy se naopak film sám stává zdrojem historického poznání. Vždyť od konce minulého století zaznamenává pro budoucnost takřka všechny stránky života moderní doby.

Dokumentační schopnosti filmu si současníci uvědomili hned v okamžicích jeho zro-

du, ještě dříve, než byly rozpoznány a rozvinuty umělecké možnosti nového média. „Zkrátka pomocí stroje bude lidstvu pro příště celá paměťhodná minulost zachována v živé podobě ať veselé, či pochmurné, vážné, či hrozné,“ psaly Národní listy již v roce prvních kinematografických projekcí v Čechách.<sup>1)</sup> A o půldruhého roku později vydal v Paříži polský kameraman a fotograf Bolesław Matuszewski brožurku nazvanou přímo – Nový pramen dějin (Vytváření kinematografické-

<sup>1)</sup> Národní listy 6. 11. 1896.

ho archivu).<sup>2)</sup> Filmy natočené po vyprchání prvotního okouzlení nad zaznamenaným pohybem kladly si za cíl zachytit určitá prostředí, významné či jinak zajímavé události. Namátkou uvedme několik prvních českých filmů: *Purkyňovo náměstí na Vinohradech*, *Alarm staroměstských hasičů*, *Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech*, *Poklepy na základní kámen pomníku Františka Palackého*. Je jen logické, že film

<sup>2)</sup> Bolesław Matuszewski, Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt cinématographique), Paris 1898.

začal díky těmto svým možnostem záhy plnit také zpravodajskou funkci. Mezi prvními aktualitami se objevovaly například záznamy významných politických návštěv (např. *J. V. císař František Josef I. na návštěvě v Praze dne 30. srpna 1899*), společenských nebo sportovních akcí (např. sokolská vystoupení a slety) apod. Tato zpravodajská úloha pak jasně vystoupila do popředí v době první světové války a výsadní postavení v oblasti obrazového zpravodajství si film udržel až do doby masového rozšíření televize.



Dokumentární a zpravodajský film vytváří vlastní svého druhu obrazovou kroniku moderní doby. Stejně jako fotografie dokumentuje již neexistující stavby (např. záběry staré Prahy), krajinné změny (údolí filmů nevytěpává. Film předceky a jejich proměny (vzhled či ostatní písemné i obrazové krajiny před rozoráním me-

zí), zachycuje podobu známých politických událostí (např. podpisy státních smluv) atd. atd. Touto ilustrativní dokumentací se však zdaleka pramenná hodnota filmu nevytěpává. Film předceky a jejich proměny (vzhled či ostatní písemné i obrazové krajiny před rozoráním me-

vá pohyb. Právě proto je neschopen vydávat svědectví jednotné hodnoty stačí jen klást správné otázky). Zachycující jejich starostlivou vážnost tohoto zdánlivě triviálního zjištění nejlépe ozřejmí několik příkladů. Film může více než sebedrobnější popisy zprostředkovat historickým dobou atmosféru

města (pouliční ruch) i vesnice. Dokument z masových politických manifestací, zachycující jejich starostlivou vážnost tohoto zdánlivě triviálního zjištění nejlépe ozřejmí několik příkladů. Film může více než sebedrobnější popisy zprostředkovat historickým dobou atmosféru



rezonanci politických projektů, jež v písemné formě působí mnohdy až primitivně. „Duch doby“ je obsažen i v týdenících, a to nejen v jeho jednotlivých částech, ale v celé skladbě filmového periodika. Pramenná hodnota filmu za sto let promítá obraz člověka, na něhož bude si budoucnost vzpomínat; jeho chůze, obvyklý náklon hlavy, nějaký charakteristický a bezděčný pohyb, jež je tak osobitý a psychologicky aspoň tak dokumentární jako písmo, to vše by bylo věrně tady, nezfalšováno a neodživotněno, jak to bývá na portrétní fotografii; obraz tak určitý, že by vydal sám za svazek korespondence a vzpomínek a faksimilů a studií.“<sup>1)</sup> Pro etnografi jsou nenahraditelné záznamy lidových zvyků a

<sup>1)</sup> Karel Čapek, Archiv života, in: K. Č. O umění a kultuře II, Praha 1965, s. 423-424.



slavností i zachycení pracovních postupů dnes již neexistujících nebo zanikajících řemesel (např. koláři, provazníci). Hudebním historikům zachovává film vystoupení různých hudebních těles i atmosféru, která při nich vládla. Zcela nové možnosti pak film otevřel pro studium dějin moderního divadla. I tyto perspektivy si hned při prvním seznámení s novým vynálezem uvědomili již naši předkové. „Kinematograf spojený s fonografem a náležitě zdokonalený pojme do svého nitra a příležitostně vrátí celé divadelní představení, scénu za scénou, se všemi podobami herců, s dialogem a zpěvem i průvodem orchestru. Vše přesně a správně v dokonalém sledu časovém, jak se to za dvě hodiny divadelního večera na jevišti ode-

hrálo...“ praví jasnozřivá anonymní úvaha z roku 1896.<sup>4)</sup>

To, co bylo řečeno na adresu zpravodajského a dokumentárního filmu, platí samozřejmě v plném rozsahu i pro oblast filmu hraného. I ten zachycuje zaniklá prostředí (např. části Prahy před asanací v Binovcově filmu *Děvče z Podskalí*) nebo stavební památky (severočestí památkáři vděčí Zemanově pohádce *Pyšná princezna* za jedinou obrazovou dokumentaci interiéru již neexistujícího mlýna z 18. století u Jetřichovic). Také v hraném filmu se setkáváme s významnými osobnostmi. Jen pro úplnost konstatujme samozřejmou skutečnost, že film uchovává pro budoucnost umění celé

řady herců v různých fázích jejich uměleckého vývoje. Velmi často však jsou do různých rolí obsazovány i jiné významné postavy veřejného života. Spíše jako kuriozitu uvedme film *Za svobodu národa* (1920), kde si sami sebe zahráli čelní politikové té doby: prezident republiky T. G. Masaryk, popřevratový ministr národní obrany Václav Klofáč, první předseda vlády Československé republiky Karel Kramář. Mnohem častěji se na plátně objevují osobnosti uměleckého světa. Ve většině případů propůjčují svůj zjev rozličným dramatickým postavám (např. hudební skladatel Jan Klusák v roli misionáře ve filmu *Valérie a týden divů*); historicky cennější jsou pochopitelně ty případy, kdy dotyčný umělec vystupuje ve své vlastní profesi. Za unikátní můžeme bez-

pochyby označit záběry z hrabalovského snímku *Automat Svět Věry Chytilové* z povídkového filmu *Perličky na dně* (1964—1965), zachycující zrod jedné z „explozionalistických“ grafik Vladimíra Boudníka. Svou dokumentární hodnotu však jistě mají i filmy *Když struny lkají* (1930) s vystoupením houslového virtuosa Jaroslava Kociana, nebo *Fidlovačka* (1930) s operním pěvcem Otakarem Mařákem v roli slepého Mareše. Zvláštní význam má film pro studium vývoje nonartificiální hudby a zábavních produkcí. Velmi často bývá v hrané tvorbě evokováno prostředí podniků s nějakým večerním programem a díky tomu máme dochováno třeba vystoupení R. A. Dvorského a jeho Melody Boys. Stejně tak je například ve filmu *Katakomby*

<sup>4)</sup> Národní listy 6. 11. 1896.

(1940) zaznamenán výstup Kocourkovských učitelů, anebo z jiného soudku – souboru Lúčnica ve filmu *Rodná zem* (1953). Teatologové mohou zužitkovat filmové adaptace divadelních inscenací, ať už pietní, bližící se spíše záznamu představení (*Prodaná nevěsta* z roku 1933 nebo *Poslední léť*, 1981), či volněji pojaté (*Balada pro banditu*, 1978; *Šašek a královna*, 1987).

Každý film – hraný i dokumentární – je samozřejmě primárním pramenem ke zkoumání vývoje filmu jako uměleckého druhu. Informační hodnotu zde mají všechny složky díla i způsob jejich propojení. Aie i zdánlivě ryze speciální aspekty konkrétního filmu, jako jsou třeba masky, dekorace, mira autenticity či naopak stylizovanosti, vypovídají o obecnějších jevech. Jako pars pro toto uvedme zrcadlení dobových estetických ideálů ve výběru hereckých tváří a jejich líčení. I film přece jako každé lidské dílo v sobě nese svědectví o době svého vzniku. Jde jen o propracování souboru metod, jež by společenským vědám umožnily vytežit z filmu maximum informací, které jsou v něm uloženy.

Historické analýzy jednotlivých filmů nebo celého komplexu filmové produkce v určitém období u nás dosud nebyly prováděny – jistě ke škodě našeho poznání nejen filmového umění, ale nejnovějších dějin vůbec. Připomeňme zde známé poznatky o kolektivním charakteru filmové tvorby i její recepce, odrážejících dobovou mentalitu národa, které Siegfried Kracauer uplatnil ve svých dodnes inspirativních „psychologických dějinách“ německého filmu.<sup>5)</sup>

Také rozbor žánrové a tematické skladby nevypovídá pouze o stavu žánrového myšlení, ale v komerčně orientovaných kinematografických dovoluje usuzovat i o zálibách a vkusu publika, v kinematografických centrálně řízených pak umožňuje poznání intencí státní politiky a propagandy. V této oblasti se přímo nabízí zkoumat, jak film reaguje na dobové podněty a přistupuje k řešení společenských problé-

mů (historicky cenné je samozřejmě i zjištění, že se problémovým námětem vyhýbá), studovat typologii společenských vrstev, národní a sociální stereotypy včetně jejich atributizace, sociální zařazení kladných a záporných hrdinů a podobně. Takto zaměřené studium filmové tvorby však vyžaduje oprostít se od návyků omezovat pozornost jen na uměleckou hodnotu díla. Umělecká hodnota toho kterého filmu je z tohoto hlediska irelevantní a analýze je třeba podrobit tvorbu jako celek. Lze dokonce říci, že dílo průměrné i podprůměrné, jež se vědomě a nekriticky podřizuje diváckému vkusu, má jako historický pramen větší cenu než individuální výpověď špičkového tvůrce. Přesně to formuloval Gilbert Keith Chesterton, jehož pronikavý intelekt si liboval v odhalování podobných paradoxů, byl hovořil o „šestákové“ literatuře místo o filmu: „Aspoň v jednom smyslu je cennější čist špatnou literaturu, než čist dobrou literaturu. Dobrá literaturu nás může obeznámit s myslí jednoho člověka; ale špatná literaturu nás může obeznámit s myslí mnoha lidí... Čím nepoctivější je nějaká kniha jakožto kniha, tím poctivější je jako veřejný dokument.“ Z toho pak plyne, že se čtenář „nemůže naučit z dobré literatury ničemu jinému než schopnosti oceňovat dobrou literaturu. Ze špatné literatury se však může naučit, jak vládnout celým říšským a studovat mapu lidstva.“<sup>6)</sup> Bohužel je třeba konstatovat, že naše historiografie a společenské vědy vůbec těchto možností rozšíření své pramenné základny prakticky nevyužívají, ačkoliv ve světě je to již běžná záležitost.<sup>7)</sup> Vinu na tom nese zaběhaný metodologický stereotyp a konzervativismus, projevující se orientací na stále stejný typ pramenů a ne-

<sup>5)</sup> Gilbert Keith Chesterton, *Heretické*, Praha 1948, s. 137.

<sup>7)</sup> Touto otázkou se dokonce zabýval XVI. mezinárodní historický kongres ve Stuttgartu v roce 1985. Srov. zvláště přehled Karstena Fledelia *Film and History – An Introduction to the Theme, Reports I, XVI<sup>e</sup> congres international des sciences historiques*, Stuttgart 1985, s. 180 až 189.

důvěrou v prameny nové, pro jejichž vědeckou kritiku je třeba vypracovat i nové metodické postupy. Situaci navíc komplikuje i obtížná dostupnost filmových archívů. Nezabývá než doufat, že rozmach videa přispěje k pokroku v této oblasti i u nás.

Stojíme zatím na úplném počátku těchto prací, kdy si teprve začínáme uvědomovat, o čem všem vlastně film podává svědectví. Již teď ale můžeme říci, že do každého díla je nesmazatelně vtisknuta pečeť doby jeho vzniku a záleží jenom na pokroku historiografie a zdokonalování jejích metod, kolik informací o této době z něho dokáže vytežit. Proto je třeba k běžně reflektovaným hodnotám filmu přičíst i jeho hodnotu historickou, která se ovšem stane rozpoznatelnou až po uplynutí určitého času. I současná tvorba bude tedy jednou názorně vypovídat o stavu naší společnosti sedmdesátých a osmdesátých let.

#### ZÁVĚR

Ve čtyřech člancích věnovaných vztahu filmu a historie jsme se postupně zabývali základními problémovými okruhy, s nimiž se musí každá zevrubnější reflexe tohoto tématu nějakým způsobem vyrovnat. Naznačili jsme společenskou podmíněnost volby historických námětů a jejich zpracování, zaměřili jsme pozornost na vztah mezi uměleckou fikcí a vědeckým poznáním minulosti, nahlédli jsme celý problém z hlediska žánrových přístupů a ukázali jsme i důležitou roli, kterou zvláště v českém prostředí sehrává starší historická tradice. Pokusme se nyní získané poznatky přes všechnu jejich fragmentárnost zobecnit.

Není třeba zvlášť dokazovat, jaký význam má historický film pro formování historického vědomí; je dán již pozicí, kterou film v životě moderní společnosti zaujímá. Zdůrazněme však jiný aspekt celé věci: historický film spoluutváří náš vztah (i emocionální) k minulosti, vztah k národním i světovým dějinám, vztah k historickým tradicím. Tím se tedy řadí k ostatním faktorům formujícím společenský vztah k minulosti –

ke školní a rodinné výchově, k umělecké tvorbě, místním tradicím atd. Film je však všechny předčí svou názorností, která mu mezi nimi zaručuje zvláštní postavení. Divák nezískává jen informace o historických faktech a jejich zhodnocení, ale odnáší si z filmu zcela konkrétní představu o podobě té které historické epochy. Tato vizuální představa v něm zůstává uložena i v případě, že na něho nezapůsobí ani ideové poselství díla, ani úroveň jeho uměleckého zpracování a dílo jako celek odmítne. Film navíc buduje i náš vztah ke kulturnímu dědictví, a to zejména ke klasickému literárnímu odkazu. V českém prostředí tvoří literární adaptace tři čtvrtiny z celkového počtu filmů situovaných do minulosti a uvážíme-li hluboký pokles zájmu o četbu literární klasiky (zvláště mezi mladšími generacemi), je nasnadě, že film (a televize) zde hraje důležitou roli nejen zprostředkovatele, ale mnohdy i nositele základních informací národní kulturní tradice. Nemusíme zde snad rozvádět úvahy o umělecké odpovědnosti, která z těchto skutečností pro tvůrce vyplývá.

Jaké všechny funkce může historický film v životě společnosti plnit, napovídalo žánrové spektrum této oblasti. Dějiny nám skýtají příklady a poučení, inspirují nás k hlubším úvahám o místě člověka ve světě, k promýšlení smyslu národní existence. Pochopení současného světa je bez jejich neustálého reflektování nemyšlitelné. Tím však není, jak víme, role historie zdaleka vyčerpána. Odjakživa člověka přitahovala romantika, lákala její představa jiných prostředí i časů, jež ho vzrušovaly svou exotičností. (Pocit exotična nevyvolávají jen odlehle kraje, ale i vzdálené doby.) Nespočetné množství dobrodružných a milostných příběhů zasazených do minulosti vychází vstříc základní lidské potřebě utvrzovat se ve víře v mravní ideály, v sílu lásky, věrnosti a přátelství, ve smysl statečnosti. Normální lidský život má však vedle svých vážných a tragických poloh i své stránky humorné, proto k plnohodnotnému prožitku dějin neodmyslitelně patří i úsměvný pohled na vlastní

) Siegfried Kracauer, *Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu*, Praha 1958.

minulost. V žánrovém spektru historického filmu má tedy také komedie své velmi důležité místo.

Z těchto základních funkcí historické tematiky se odvíjejí různé žánry a jejich modifikace. Proporce mezi nimi vypovídají o tom, jaký je vztah k minulosti v jednotlivých národních kulturách. Pokusme se z tohoto hlediska stanovit specifikum českého prostředí, jemuž jsme logicky věnovali v předcházejících článcích největší pozornost. Na první pohled je patrné, že historie v českém filmu slouží v prvé řadě k sebeuspokojivému utvzování vlastní velikosti a vlastního významu. Jako by se tu bezděky vynořoval stále ještě trvající komplex malosti a méněcennosti, jako by pro nás samostatná národní existence stále ještě nebyla samozřejmostí. Je to vztah k dějinám zformovaný v době národního obrození, kdy měl ovšem své plné oprávnění. Od našich buditelů jsme však převzali nejenom jejich vztah k minulosti, ale také obraz národních dějin, který vytvořili i s hodnocením jednotlivých epoch. S tím pak i panteon uctívaných dějinných postav, včetně mýtických, který jsme toliko doplnili o vybrané představitele obrozenecké epochy samé. Zarážející zde není samotná existence této galerie, jako spíše houževnaté přežívající obdiv k ní, hraničící až se zbožněním. Ostraha těchto obrozeneckých tradic tvoří dokonce pevnou součást oficiální kulturní politiky; do tohoto žárlivě strážného hájemství stále daleko snadněji vstupuje sentiment než kritický rozum. Proto se tak málo setkáváme v českém filmu s problémovým pojetím historických témat. Z celého dědictví rozporuplné minulosti pečlivě vybíráme jevy, které v duchu těchto tradic považujeme za pozitivní, stinné stránky naopak s obdivuhodnou systematickostí zakrýváme. Náhorný příklad skýtají české životopisné filmy: velcí naši dějiny v nich zpravidla postrádají lidský rozměr, takže výsledek často připomíná legendu a mnohdy také legendou v pravém slova smyslu je. Sošné idealizující nebo dokonce monumentalizující pojetí ústí v rezignaci

na postižení vnitřního života hrdiny, potlačení jeho pochybností, mučivých rozporů a duševních bojů. Jaké dramatické možnosti nabízel filmářům například tragický paradox osudů Jana Amose Komenského: autor Všenápravy (Panorthosia) a Posla míru (Angelus pacis), spatřující naději svého národa v pokračování války.

Dokladem tohoto přehnaně pietního vztahu k minulosti je i malý počet historických veseloher. Humor zjevně chápeme stále ještě jako něco snižujícího, co nepřísluší tak vážnému a vznešenému tématu, jakým jsou české dějiny. Již před více než padesáti lety postihl přesně kořeny tohoto jevu Karel Čapek, když napsal: „Snad jsme si ještě neodvykli dávat najevo, že jsme tři sta let úpěli v porobě a že životní veselí nesluší národu trpícímu a uhnětenému...“<sup>8)</sup> Falešná úcta k odkazu národních dějin také zcela potlačila dobrodružné příběhy, jimiž přece minulost doslova překypuje.

V problémovém pojetí se z významnějších historických postav objevil ve filmu pouze Jindřich z Lipé (*Králův omyl*, 1968). V komediálním zpracování se několikrát setkáme s císařem Rudolfem II. (zejména *Císařův pekař – Pekařův císař*, 1951), Petrem Vokem z Rožmberka (*Svatby pana Voka*, 1970), Mikulášem Dačickým z Heslova (*Cech panen kutnohorských*, 1938). To jsou všechno jistě postavy významné a víceméně známé, žádná z nich však nepatří do onoho posvátného národního panteonu. Jediný z jeho obyvatel, který se dočkal lidsky úsměvného zobrazení, je mladý moravský markrabě, pozdější císař Karel IV. (*Slasti Otce vlasti*, 1969). I jeho majestátní poloha jako Otce vlasti se sice stala předmětem veseloherního filmového zpracování (*Noc na Karlštejně*, 1973), ale stojí za upozornění, že v tomto případě šlo o adaptaci klasické předlohy Jaroslava Vrchlického.

Nechceme zde zpochybňovat význam tradic. Koneckonců jsme několikrát poukázali na aktivní roli, kterou

v našich novodobých dějinách sehrály. Vždyť – jak napsala Jaroslava Pešková – „...národ bez tradice ztrácí smysl své existence“. Avšak důležité je „zachovat si vždy přiměřený odstup od tradice, mít tradici jako nástroj, ale nikoli „být v zajetí tradice“.“<sup>9)</sup> Právě takto vyvážený vztah k tradicím však v českém filmu postrádáme. Většina historických filmů budí dojem zpozdělosti podlehlosti vžitému a uznávanému pojetí. To rozhodně nesvědčí o přirozeném vztahu k minulosti; ten by měl obsahovat zmiňované polohy všechny.

Myšlenková pasivita a umělecká tvorba jsou odjakživa neslučitelné pojmy. Bylo by iluzí domnívat se, že ne-reflektované přejímání tradičních pojetí je ta nejschůdnější cesta k uměleckému úspěchu. Pohlédneme-li z tohoto hlediska na dosavadní vývoj českého historického filmu, zjistíme dokonce, že právě ta díla, jež často vyzdvihujeme nad ostatní, naopak nějakým způsobem z pasivně tradicionalistické, ilustrativní linie vybočují. Dosud nepřekonaná historická veselohera Martina Friče *Císařův pekař – Pekařův císař*, dílo mnohokrát v našich článcích připomínané, zúročila jiskřivý intelekt i radost ze hry, jež neodmyslitelně patří k tvorbě Osvobozeného divadla. Právě texty V + W, které se doslova hemží nárazkami na tradice národní i světové kultury, skýtají skutečně následovníhodný příklad nesentimentálního, hluboce přemýšlivého vztahu k minulosti. V historickém dramatu naznačili nové perspektivy ještě hluboko v padesátých letech Makovcovi *Ztracenci* (1956), akcentující potřebu lidské solidarity při obraně základních životních hodnot. Komorní příběh anonymních lidí z dob sedmileté války, založený na rozvíjení modelové situace, se vzepěl linii monumentalizujících epopejí. Vývoj dal tomuto filmu za pravdu hned v následující dekádě. Ta přinesla především vysoce emotivní a myšlenkově hluboká díla Vlady Čilova – *Marketu Lazarovou* (1965–1967) a *Údolí včel*

(1967), ale vznikaly i historické filmy s varovným politickým mementem, zejména Vávrovo *Kladivo na barodělnice* (1969). Svého znovuvzkříšení se dočkala historická veselohera a objevily se i filmy romanticky zbarvené se smyslem pro dobrodružství nebo fantastiku (*Pražské noci*, 1968). Zjevně a sympatické úsilí překonat neživotný tradicionalismus historického filmu nemělo bohužel v sedmdesátých letech pokračování a ani v šedesátých letech vlastně tvůrčí nedospělosti k problémové reflexi konkrétních historických osobností nebo událostí. Zvláště pak lze litovat, že se vyhýbali problematice 19. století, v jehož kritickém zhodnocení je ukryt i jeden z klíčů k méně zaujatému pohledu na celou naši národní minulost. Proces utváření a prohlubování přirozeného vztahu k minulosti, v němž by tradice nevystupovala jako pouto, nýbrž jako zdroj posily a inspirace, jako půda pro národní sebeidentifikaci, zůstal ve filmu neukončen. V posledních dvaceti letech je to mnohem spíše věda, která podrobuje tradiční představy a stereotypy uvážlivé revizi. Přitom právě zde se otevírá široké pole pro uplatnění umělecké licence, kterou ovšem nelze zaměňovat s libovolným přehlazením dějinných faktů. Její pravý smysl tkví v uvolnění prostoru pro tvůrčí promyšlené různé aspekty historického vývoje.

Každá společnost, které leží na srdci její přirozený rozvoj, potřebuje, a proto vyhledává kritickou reflexi nejen své přítomnosti, ale i minulosti. Tato reflexe není výsadou pouze vědních oborů, odedávna patří k hlubinným zdrojům umělecké tvorby a musí prostupovat celou duchovní kulturu. K tomuto svému nezákladnějšímu poslání musí směřovat i český historický film, chce-li dosáhnout vyšších uměleckých cílů a má-li být jeho existence smysluplná.

#### POZNÁMKA REDAKCE:

Prosíme čtenáře, aby si u předchozího pokračování studie ve FaD 9/1988 opravili název článku ve smyslu, že se jedná o český historický film.

<sup>8)</sup> Karel Čapek, O tom humoru, in: K. Č., O umění a kultuře III., Praha 1986, s. 662.

<sup>9)</sup> Jaroslava Pešková, Problém tradice a jejího vlivu na národní charakter, Opus musicum 16, 1984, č. 7, s. V a III.