

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Alena Formánková**

Olomouc 2012



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

## **Reprezentace historie ve filmu *La princesse de Montpensier***

Analýza způsobů zobrazování dějin ve filmovém médiu, podaná na  
příkladu filmu Bertranda Taverniera

Bakalářská práce

**Autor:** Alena Formánková

**Vedoucí práce:** Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Reprezentace historie ve filmu La princesse de Montpensier* vypracovala sama, s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, 21. 4. 2012

.....

Děkuji Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské diplomové práce, inspiraci, cenné rady a připomínky v průběhu jejího psaní.

## **Anotace**

**Autor:** Alena Formánková

**Katedra:** Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Fakulta:** Filozofická

**Název diplomové práce:** Reprezentace historie ve filmu La princesse de Montpensier;  
Analýza způsobů zobrazování dějin ve filmovém médiu, podaná na příkladu filmu Bertranda Taverniera

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

**Počet znaků:** 73 999, 81 715 (s poznámkami pod čarou)

**Počet titulů použité literatury a pramenů:** 36, 20

**Klíčová slova:** Bertrand Tavernier, Robert A. Rosenstone, Marc Ferro, historický film, vizuální obrat, Francie

Bakalářská práce bude zaměřena na fenoménu historického filmu. Tento žánr jako doplněk historie psané a mluvené může velmi ovlivňovat nazírání společnosti na dějiny a zároveň disponuje vlastním specifickým způsobem jejího zobrazování. Existují různé typy historického filmu s různým stupněm věrnosti zobrazení dějin a dokonce i polemiky historiků a filmových teoretiků o tom, jestli je filmové médium vůbec pro zobrazení dějin vhodné.

Cílem práce bude popsat a vyložit obraz historie, poskytnutý ve filmu La princesse de Montpensier od režiséra Bertranda Taverniera. Na základě výzkumu historických pramenů a analýzy audiovizuálních prostředků se pokusíme zjistit, jakými způsoby tento film danou skutečnost – reálie, osoby atd. – reprezentuje.

## **Annotation**

**Author:** Alena Formánková

**Department:** Department of Theatre, Film and Media Studies

**Faculty:** Philosophical

**Title of the thesis:** The representation of history in the french movie La princesse de Montpensier; An analysis of approaches in reflection of history in the cinematic medium, demonstrated on the exemple of the film by Bertrand Tavernier

**Supervisor of the thesis:** Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

**Number of characters:** 73 999, 81 715 (with footnotes)

**Number of the used literature and sources:** 36, 20

**Key words:** Bertrand Tavernier, Robert A.Rosenstone, Marc Ferro, Historical film, visual turn, France

The bachelor thesis will be focused on the phenomenon of historical film. This genre is considered as complement of the written and oral history and can largely influence the people's regard on history. At the same time, it disposes of its own way of the presentation of the past. There are different types of historical movies with a different degree of fidelity to the real events and therefore there are even some arguments amidst the historians and film theoreticians who dispute on the suitability of the film medium in presenting the past.

The objective of this work is to describe and interpret the image of history as shown in the film La princesse de Montpensier by the french director Bertrand Tavernier. Upon the research of historical sources and the analysis of audiovisual means we will try to find out in which way this movie represents the given fact – as the civilisation or characters.

1	Úvod.....	9
2	Teoretický úvod. Vztah historie a filmu.....	11
2.1	Vývoj problematiky do roku 1988 .....	15
3	USA, American Historical Review .....	19
3.1	Robert A. Rosenstone.....	23
4	Film La Princesse de Montpensier .....	29
4.1	Úvod.....	29
4.2	Děj filmu .....	29
4.3	Historický kontext .....	30
4.4	Analýza.....	30
5	Závěr.....	37
6	Summary .....	38
7	Prameny a literatura .....	39
7.1	Prameny.....	39
7.2	Literatura .....	40



## 1 Úvod

*"L'histoire est une suite de mensonges sur lesquels on est d'accord."*

Napoleon Bonaparte, po bitvě u Waterloo, 18. června 1815

V bakalářské diplomové práci se zaměřím na fenomén historického filmu. V první části se budu věnovat vývoji náhledu na problematiku vztahu filmového média a historie. Porovnáám názory odborníků z různých období a různých zemí. Dá se říct, že centrem zkoumání v tomto oboru se v posledních letech staly Spojené státy americké, nicméně ani práce evropských filmových teoretiků nejsou zanedbatelné. Výčet teoretiků a jejich názorů v této práci není v žádném případě vyčerpávající, byl podřízen záměru přiblížit nejčastější myšlenky k danému tématu, a to jak rázu pozitivního, tak negativního. Historické filmy jsou často kontroverzní. Jedná se to žánr, ke kterému musíme přistupovat s rezervou. Kvalitní, ve všech směrech podařený dvouhodinový film často předčí desítky přečtených knih. Dramatické a působivé zobrazení dějin je ale zároveň velice prestižním žánrem, do kterého se pouští hlavně zkušení filmaři. Okrajově se budu zabývat také otázkou, zda jsou filmy vůbec vhodnou pomůckou k výuce dějepisu. Donedávna se mohli studenti spolehnout pouze na ilustrované učebnice s více či méně záživným textem, popřípadě historické romány. Přitom by bylo tolik lákavé pustit třídě DVD s napínavým filmem o Válce růží, Francouzské revoluci nebo popravě Jany z Arku. Učitelé se k takovýmto praktikám ale právem staví skepticky.

Než se podíváme na fenomén historického filmu konkrétně na příkladu filmu Bertranda Taverniera, je třeba vymezit obecné základy disciplíny, která se zabývá vztahem historie a filmu. První práce na toto téma, ať už se jednalo o dějiny filmu nebo o rozbor vlivu dějin a filmu na sebe navzájem, vznikaly od poloviny 50. let minulého století. Žánr historického filmu je ostatně jeden z prvních kinematografických žánrů vůbec. Po dlouhou dobu byly tyto filmy vnímány jako samozřejmost, nad jejich zpracováním a možnými výhodami nebo nevýhodami různého pojetí se nikdo nepozastavoval. I v celosvětovém měřítku se tak jedná o relativně nové pole zájmu. Průkopníky této disciplíny byli francouzští teoretici George Sadoul, Marc Ferro nebo Pierre Sorlin. Zpočátku se jednalo jen o sporadické příspěvky v rámci domény sociologie filmu. O poznání větší prostor jí byl věnován až v letech osmdesátých, kdy hlavně ve Spojených státech amerických vzniklo mnoho esejů a publikací. Na katedrách filmových věd amerických univerzit se začaly vyučovat semináře rozebírající fenomén historie ve filmu. Zásadní postavou byl v této fázi Robert A. Rosenstone, o kterém bude podrobně řeč níže. V naší zemi se doposud objevilo jen

několik málo článků na toto téma<sup>1</sup>, a proto jsem se rozhodla věnovat svou bakalářskou práci právě jemu.

Následně přistoupím k praktické části této práce a představím film *La princesse de Montpensier*. Ve stručnosti nastíním děj filmu, okolnosti jeho vzniku a jeho historické zakotvení. Na závěr provedu analýzu založenou na teoretické koncepci Roberta Rosenstonea představené v kapitole 2.4. Jeho metodu jsem zvolila pro její přehlednost a zároveň progresivní přístup nelpící na pozitivisticky přesné kontrole všech faktů.

Za analyzovaný film jsem zvolila zatím poslední film významného francouzského režiséra Bertranda Taverniera *La princesse de Montpensier*. Mým druhým studijním oborem je francouzská filologie, takže volba frankofonního filmu byla nasnadě. Znalost jazyka mi usnadnila studium jak doplňující literatury, tak i analýzu jazyka, reálií a dalších elementů filmu.

Při tvorbě bakalářské práce jsem čerpala převážně z esejů vydaných ve Spojených státech amerických, dále z monografií Roberta A. Rosenstona, Marca Ferra, Pierra Sorlina a dalších. Publikace amerických autorů působí přístupněji pro čtenáře doposud neseznámeného s problematikou, vše podrobně vysvětlují a nepoužívají příliš složitý jazyk. Oproti tomu u Marca Ferra a dalších francouzsky píšících autorů je znát, že se jedná o teoretiky s až vědeckým přístupem a s velkými zkušenostmi z různých domén. V neposlední řadě byly přínosné také historické monografie týkající se francouzských dějin a mravů pro ověření přesnosti zobrazených historických faktů ve filmu.

---

Například: Cinepur č. 74, březen 2011 – téma Dějiny na plátně // MAREŠ Petr, *Film jako historický pramen*. In *Illuminace*. Roč. 2, č. 1 (1990), s. 43-46. Praha // KLUSÁKOVÁ Veronika, *Rozhovor s Robertem Rosenstonem - Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením*. In *Illuminace*. Roč. 20, č. 3(2008), s. 148-154

## 2 Teoretický úvod. Vztah historie a filmu

Na přelomu 19. a 20. století, bezprostředně po vzniku prvních zařízení schopných zaznamenat pohyblivý obraz, je film z pohledu vzdělaných a kultivovaných lidí obecně nazírán jako něco zbytečného, jako „*přístroj ohlupovací a prostopášný, zábava pro negramotné, ta ubohá stvoření vykořisťovaná prací*“.<sup>2</sup> Takto nelichotivě se o něm vyjádřil francouzský lékař, spisovatel a člen francouzské akademie Georges Duhamel. V té době byl tedy film formou pouťové zábavy, osoba autora vůbec nebyla brána v potaz. Ještě po dlouhou dobu je za autora filmu považován ten, kdo napsal scénář.<sup>3</sup> Osobě, která řídila natáčení, nebyl přiznán status umělce, natož vzdělaného člověka. Byla považována za prostého „lovce obrázků“. Postavení filmového média se od té doby samozřejmě výrazně změnilo, nicméně některé jeho elementy a jejich použití mohou být stále nazírány s nelibostí a stávají se centrem polemik. Takový je i případ historického filmu. Nabízí se otázka, do jaké míry můžeme takovému filmu „důvěřovat“, nebo ho dokonce použít jako zdroj poznání.

Žánr historického filmu se v kinematografii objevuje od samotného počátku. Do té doby se lidé o časech minulých dozvídali hlavně z literatury, ať už odborné nebo krásné. Na přelomu 19. a 20. století došlo ale k obratu. Zobrazení dějin na plátně je lákavé svou přehledností, ilustrativností a dostupností. Zároveň byly historické příběhy spolu s adaptacemi literárních děl nebo divadelních her nejjednodušším možným základem scénáře. Ve většině případů se jednalo o popis nějaké slavné bitvy nebo jiné historické události, popřípadě biografii slavné historické postavy. Z prvních hraných filmů na bázi historického příběhu můžeme namátkou zmínit například díla *Chaloupka strýčka Toma* natočený v roce 1903, *Zavraždění vévody de Guise* z roku 1908 nebo *Poslední dnové Pompejí* z téhož roku.

V roce 1915 měl tehdejší prezident Spojených států amerických Woodrow Wilson pod dojmem právě promítaného filmu *Zrození národa* v Bílém domě pronést, že filmové médium je vlastně „*like writing history with lighting*“. Tento obtížně přeložitelný výraz ve volném překladu hodnotí filmové médium „*jako historii psanou ve světle reflektorů*“ a vyjadřuje nadšení z nového média a jeho obrovských možností. Zda tomu film v průběhu 20. století dostal, je ale třeba důkladně posoudit. Zdá se totiž, že při přepisu historie zůstává film stále spíše marginálním prostředkem na úkor komerčního přístupu.

---

<sup>2</sup> DUHAMEL George, *Scènes de la vie future*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1938, str. 15, ISBN:není k dispozici

<sup>3</sup> EDELMAN, Bernard, *De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence*. In Recueil Dalloz Sirey, Paris, Dalloz 1969, str. 61-70

Při kritice historického filmu je třeba vzít v úvahu obvyklou motivaci tvůrce vytvořit dílo, které se zalíbí širokému publiku. Přinejmenším je tomu tak u mainstreamových fikčních filmů, o kterých je v mé práci převážně řeč. Film není zdaleka určen pouze zájemci o danou epochu nebo téma, či snad dokonce profesionálním historikům. Z tohoto důvodu musí být snímek nějakým způsobem atraktivní, prosazovat se mezi desítkami dalších a to často i za cenu nepřesností, anachronismů a dalších ústupků historické přesnosti.

Promítání a sledování jakéhokoli historického filmu za edukativním účelem by proto měla předcházet důkladná příprava ze strany pedagoga, který se o své poznatky následně podělí se studenty. Měla by být brána v úvahu osoba režiséra a jeho politická orientace a přesvědčení, které nemusí být na první pohled zřejmé. Je zapotřebí zohlednit doba vzniku a vlivy, které vedly ke „zromantizování“ příběhu. Následný rozbor a diskuze musí jasně ukázat mnohoznačnost událostí nebo příběhu. Jejich účelem je motivovat studenty k vlastním úvahám. Jinak je snadné sklouznout k sympatizování s hrdiny na plátně a přijmout černobíle vyprávěný příběh jako představu o skutečném průběhu historických událostí.

Film je kulturním produktem začleněným do určitého společensko-historického kontextu. Hlavní hypotéza společensko-historické interpretace spočívá v tom, že film vypovídá vždy o přítomnosti bez ohledu na to, zda se jedná o film historický nebo o science-fiction. René Allio<sup>4</sup> to vyjádřil slovy: „*Historický film promlouvá stejnou měrou jak o době, ve které je natočen, tak i o době, kterou nám dává prožít.*“<sup>5</sup> Nabízí se otázka, je-li je nutné tuto „přítomnost“ beze zbytku akceptovat a spokojit se tak s nepřesným zobrazením minulosti, či zda existuje nějaká možnost vytvořit průzračný příběh z historie.

Existuje několik způsobů posuzování kvality historického filmu. Ten nejčastější, vycházející z pozitivistické tradice, spočívá v ověření přesnosti rekonstrukce. Cílem je ohlídat, jestli vojáci ve filmovém příběhu nepoužívají zbraně vyvinuté až o sto let později, jestli jsou dekorace a exteriéry vyobrazeny věrně, jestli jsou dialogy autentické. Většina dnešních filmařů si na těchto rekonstrukcích dává záležet ve větší míře, než bylo zvykem v minulosti. Aby zaručili přesnost, povolávají na pomoc historiky, se kterými mohou konzultovat jednotlivé elementy příběhu. Již v roce 1935 napsal Louis R. Gottschalk z Chicagské univerzity prezidentovi společnosti Metro-Goldwyn-Mayer: „*Žádný snímek s historickou tematikou by neměl být představen publiku, dokud nebude mít renomovaný*

---

<sup>4</sup> René Allio - francouzský režisér, scenárista a scénograf

<sup>5</sup> EUVRARD Michel, 1995, *Entretien avec René Allio* [online] Periodikum 24 images [citováno 3.4.2012] Dostupné z WWW: <http://id.erudit.org/iderudit/24301a>

*historik možnost ho zrevidovat a zkontrolovat.*<sup>6</sup> Od tohoto prohlášení však uplynula ještě dlouhá doba, než se daný přístup prosadil v běžné praxi. Rozvoj kinematografie nicméně sleduje společenský trend a směřuje obecně k čím dál většímu respektu k vědeckému poznání o minulosti. Doby, kdy bylo dovoleno zapojit fantazii na nejvyšší obrátky, jsou již pryč. Nyní se tvůrci filmů obklopují odbornými poradci – historiky při každé možné příležitosti.

Vyskytují se přirozeně i filmaři s ještě většími nároky, kteří se nespokojují s názory historiků a sami usilují o co nejuplněnější poznání historických souvislostí, bádají v archivech a studují historické práce. Aby se co možná nejvíce vyhnuli riziku, že z jejich díla bude na první pohled zřetelná rekonstrukce historického příběhu, věnují velkou péči zejména výběru exteriérů. Snaží se najít exteriéry nepříliš změněné a odlišné od doby, ve které se odehrává děj filmu. Velkou výzvou pro filmaře je pak vytvořit vyvážené spojení historické přesnosti, a věrnosti faktům a zároveň vytvořit dílo umělecké kvality. Právě tato schopnost vytvořit mnohostranně kvalitní snímek proslavila mezi jinými René Allia, Bertranda Taverniera nebo Bernarda Bertolucciho.

Tento pozitivistický pohled na věc nevyklučuje použití dalších hodnotících kritérií, např. ideologické hledisko. Toto kritérium je nezávislé na řemeslné kvalitě filmaře. Vidění věci ideologickým prizmatem může být často v rozporu s dříve zmíněnými hledisky historické věrnosti nebo je může dokonce vytlačit. Stylistické hodnoty a technologické postupy jsou u historického filmu ceněny neméně než myšlenkové poselství. Není však pochyb, že v minulém století, ve společenských řádech, ve kterých ideologie dominovaly, mohl tento náhled získat převahu. „*Je například zřejmé, že Abel Gance a Jean Renoir nabízejí dvě odlišné verze Francouzské revoluce: první, bonapartistickou a nevědomky předfašistickou, oslavující prozřetelnost. Druhou, marxizující a lidovou, ignorující existenci 'grands hommes', tedy velkých postav historie.*“<sup>7</sup> V obou případech filmař z historie vybírá události a rysy, které podporují jeho ztvárnění, a jiné ponechává stranou. Reflektuje své vlastní názory a zároveň vychází vstříc divákům, kteří tyto názory sdílejí. Například Kubrickův film *Stezky slávy* je vytvořen právě podle tohoto principu. Úspěch snímku dokázal, že dílo obdivuhodně odpovědělo na očekávání těch, kteří sdílejí víru v antimilitarismus.

Takto chápaný historický film se příliš neliší od jiných forem pojednání o historii, například historického románu. Dokonce i v porovnání s divadlem je specifičnost filmu minimální, byť samozřejmě hraje roli úhel a velikost záběru, práce se zvukem atd. Tyto

---

<sup>6</sup>NOVICK Peter, *That Noble Dream: The Objectivity Question and the American Historical Profession* Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Str. 194 ISBN: 978-0521357456

<sup>7</sup> FERRO, Marc, *L'histoire sous surveillance*, Gallimard, Paris 1987, ISBN: 978-2070323807

filmy přispívají srozumitelnosti dějin a šíření historických poznatků a mají pedagogický účinek. Jejich vědecký přínos je ovšem minimální. Časté jsou názory, že představují pouze filmový přepis vize dějin, kterou nastolil někdo jiný.

Většina klasických historiků se s rostoucím vlivem historického filmu jen těžko smiřuje. Považují ho za podvrh, něco, co pokřivuje naše chápání událostí, příliš je romantizuje a stereotypizuje. Přitom historické náměty byly např. v malířství odedávna považovány za nejvznešenější a nejhodnotnější. Jenže zatímco malba a literatura se doplňují, jedno ilustruje druhé, film představuje konkurenci. Dokonce se může zdát, že kritika obsahu je ve skutečnosti zástěrkou něčeho daleko prozaičtějšího. Historici-spisovatelé pozvolna ztrácí čtenáře. Často se objevují hlasy, že se nezadržitelně blíží doba, kdy obraz převáží nad písmem, lidé sice budou umět číst, ale skoro nebudou tuto schopnost využívat. K tématu ‚vizuálního obratu‘ se ještě vrátím v kapitole věnované práci Roberta A. Rosenstonea, který se jím zabývá podrobněji. Historici, kteří se podílejí na tvorbě filmu, navíc ve výsledném produktu figurují až v samotném závěru titulků, a běžný divák si tak jejich přínos ani nemusí uvědomit. To může přispívat k řevnivosti mezi oběma tábory.

## 2.1 Vývoj problematiky do roku 1988

Ještě na začátku 70. let nebyly historické filmy přijímány jinak než jako zábava. Nebyla ochota připustit, že film by mohl plnit edukativní funkci stejně dobře jako knihy. Například Marc Ferro, francouzský historik, univerzitní profesor a vedoucí postava prestižní revue *Annales* se k tomu roku 1973 vyslovil vyloženě zdrženlivě: *“Paradoxně jsou to asi historické rekonstrukce, které mají nejméně historické věrnosti. Dokonce bychom si snadno mohli představit, že filmové médium není schopné minulost reprezentovat.”*<sup>8</sup> Tato poznámka se objevila v článku *Le film, une contre-analyse de la société*, který je považován za první opravdu ucelený náhled na společensko-historický přístup k filmu.

Od této doby ovšem uplynula dlouhá doba. Ferrův náhled se postupem času měnil a to ve prospěch historického filmu. Ve svých esejích věnovaných tématu historického filmu začal klást otázky, které jsou vlastně doposud aktuální:

- „Je historický film obrazem reality?“
- „Je možné jej považovat za seriózní zdroj informací o minulosti?“
- „Jaký má historický film vztah ke klasické vědě?“

Ferro přichází se spíše umírněnými závěry, což se projevuje hlavně v porovnání s pozdějšími filmovými teoretiky. V té době, tedy na počátku 70. let, se však jednalo o myšlenky velmi progresivní. Dnes Marc Ferro vidí film jako novou formu vyjádření historie a zároveň dochází k závěru, že film z podstaty svého média nemůže být jen pouhým doslovným přepisem historie, protože má svá vlastní specifika a různý způsob vyjadřování.

V jeho esejích se také často objevuje myšlenka, že film je v drtivé většině případů odrazem doby, kdy vznikl. Filmař podvědomě přizpůsobuje film době, ve které žije. Vzhledem k tomu bychom tedy mohli každý film považovat za historický pramen. V případě historického filmu by to platilo dvojnásob, pro běžného diváka by ovšem bylo obtížné obě dvě složky separovat. Ferro prosazuje vycházet z filmového díla a na jeho základě analyzovat soudobou společnost, nikoli naopak. Tímto způsobem postupoval, když vybral korpus filmů z 20. let z různých evropských zemí a na jeho základě studoval vzestup nacismu a jeho percepce ve společnosti.

Marc Ferro dělí žánr historického filmu na tři podskupiny.

Zprvč to jsou filmy reprodukcující stereotypy dominantních myšlenkových proudů, které nemusí nutně reflektovat reálné společenské vztahy. Jedná se například o filmy

---

<sup>8</sup> FERRO, Marc, *Le film, une contre-analyse de la société*, In *Annales ESC*, 1973, č. 28 str. 110

odehrávající se v koloniích. Jsou to filmy propagandistické, které spíše než aby nabízely původní analýzu, představují pouze akci na pozadí dějin.

Dále filmy, které kompletně rekonstruují analýzu za použití čistě kinematografického postupu. Tento typ uvádí na příkladu Ejzenštejna, který ve *Stávce* vytvořil filmový přepis marxistické analýzy kapitalistické produkce na konkrétním případě ruské továrny roku 1905.

Posledním typem jsou u Ferra filmy, které směřují k autentické analýze fungování společnosti nezávislé na jakékoli příslušnosti a zároveň používají čistě filmové prostředky k jejímu vyjádření.

Pierre Sorlin, významný francouzský sociolog a historik a bývalý univerzitní profesor, vydal v roce 1974 článek *Clio a l'écran, ou l'historien dans le noir*, který o něco později následovala kniha *Sociologie du cinéma*. V obou textech rozvíjí metodologii filmové analýzy a snaží se definovat, co je to historický film. Pokouší se ho odlišit od zpracování, které nazývá filmem „s historickou zámkou“ nebo „s historickým zabarvením“ představující pouhé přeuvyprávění skutečností již divákovi známých anebo o těch, které příběh naopak natolik zkomplikují, že nenechají divákovi žádné spojení s tím, co už zná. Sorlin říká, že „*takové filmy vyžadují od diváka hluboké předchozí znalosti a aktivní účast*“<sup>9</sup>, aby mohl pochopit všechny anebo alespoň část kulturních odkazů, které mu jsou předkládány. Historickým filmem v pravém slova smyslu nazývá snímek, který vychází z nějakého kulturního poznatku, dále ho rozvíjí, doplňuje, eventuálně ho představuje pod novým světlem. Podle Sorlina je ale takových filmů jen velmi málo. Také se pozastavuje nad tradičním způsobem hodnocení filmu na základě historické přesnosti, když tvrdí, že žádný film nemůže reprodukovat minulost úplně přesně. „*Když se profesionální historici pozastavují nad takovými chybami, je to úplně bezpředmětné. Měli by se místo toho zabývat jinými problémy.*“<sup>10</sup> Tento názor sdílejí mnozí další teoretici, hlavně Robert Brent Toplin a Hayden White, o kterých bude řeč v následující kapitole.

Některé filmy totiž mohou být přesné, ba dokonce puntičkářské v historických detailech, biografických datech, popisu událostí atd., ale zároveň naprosto postrádají hlubší vhled do situace a pravdivé poselství. To se ale netýká jen filmu. Již George Lukacs, literární kritik původem z Maďarska, vyčítal Flaubertovi, že v románu *Salambo* postavy jednají ploše, oděny v nevkusné kostýmy a před „dobovými“ dekoracemi, a tím pádem se jeví naprosto neživotně. „*Takový svět se stane světem historicky přesných kostýmů a dekorací, nic než pitoreskním rámcem, ve kterém se ale odehrává naprosto moderní děj.*“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> SORLIN, Pierre, *Clio a l'écran ou l'historien dans le noir*, In *Revue d'histoire contemporaine*, 1974, str. 278

<sup>10</sup> SORLIN, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past* 1980, Oxford, Blackwell, str. 21 ISBN: 9780631130550

<sup>11</sup> LUKACS, George, *Le roman historique*, 1956, Petite bibliotheque Payot, Paris ISBN: 978-2228893442



Takováto výtku by se samozřejmě mohla vztahovat na mnoho filmů od počátků kinematografie až k dnešním hollywoodským velkofilmům. Jediným způsobem, jak se tomu vyhnout, je nalezení rovnováhy v chování postav, které musí být ovlivněno a motivováno historickým kontextem.

Pierre Sorlin pak rozlišuje z faktického hlediska mezi filmem „historickým“ a „kostýmním“, kdy druhý typ je zaměřen spíše na co nejpřesnější reprodukci materiální součásti dřívější kultury než na popis společnosti a kultury obecně.

Významným přínosem bylo vydání časopisu *Cinémaction* z roku 1992 s podtitulem *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*. Jednalo se o sbírku textů, které dal dohromady François Garçon a které z různých úhlů pojednávaly o vztahu filmu a historie. Již v úvodním textu právě François Garçon upřesňuje, že se v žádném případě nejedná o historii kinematografie, ale o analýzu jednotlivých filmů za cílem dozvědět se více o minulosti. Film je povýšen na úroveň zdroje informací o minulosti.

François de la Breteque<sup>12</sup> ve svém příspěvku *Le film en costumes: un bon objet?* nabízí vlastní dělení filmů, když říká: „Při maximální schematičnosti můžeme říct, že historické filmy se pohybují mezi dvěma extrémy – buď se jedná o „fresku“ – velký spektakl, davu lidí, velké postavy dějin anebo o „kroniku“ – reportážní estetika, ponoření se do každodenní všednosti.“<sup>13</sup>

Další celosvětově uznávanou francouzskou filmovou teoretičkou je Michèle Lagny, profesorka filmové vědy na univerzitě Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Hlavním předmětem zájmu Michèle Lagny je spíše metodologie tvorby filmové historie, nicméně zabývá se i problematikou historického filmu. Její hlavní publikací je *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*<sup>14</sup>. Lagny se například ptá, zda je lepší při sestavování dějin kinematografie vycházet pouze z kvalitních a reprezentativních snímků, nebo je lepší obsáhnout všechny, i při zohlednění jejich nižší úrovně. Nabízí také obecné dělení na komplexní dějiny kinematografie v kontrastu s dějinami filmové produkce jedné určité země nebo jednoho období.

Zatímco Ferro často nahlíží na film jako na kulturní produkt srovnatelný s hudbou nebo malířstvím, který poskytuje materiál k analýze, Lagny se k filmu jako historickému

---

<sup>12</sup> François de la Breteque – Profesor filmové vědy na Univerzitě Paul Valéry Montpellier 3, specializující se na vztah film a středověk

<sup>13</sup> *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, réuni par François Garçon, In *Cinémaction* č.65, Paris, 1992, str.119

<sup>14</sup> LAGNY, Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, ISBN: 978-2200330842

prameni staví spíše skepticky. Tvrdí totiž, že jeho užitečnost pro historika je limitovaná, „neboť poskytuje jen zlomkovitá a nekompletní svědectví.“<sup>15</sup>

Z teoretiků zabývajících se tímto tématem v současnosti můžeme jmenovat např. Françoise Nineyho, Rémy Bessona nebo Jérômea Bimbeneta. Na rozdíl od systematické práce amerických teoretiků se však jedná spíše o izolované příspěvky do odborných periodik.

---

<sup>15</sup> LAGNY, Michele, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, , str. 77 ISBN: 978-2200330842

### 3 USA, American Historical Review

Dá se říci, že průlom ve zkoumání vztahu historie a filmu nastal poměrně pozdě, a to v prosinci roku 1988 ve Spojených státech amerických. V té době byla publikována v časopisu *American Historical Review*<sup>16</sup> odborná diskuze, která přinesla mnoho kritických náhledů na tuto problematiku. Jednalo se o první kompilaci textů na dané téma uveřejněnou v renomovaném periodiku. Zároveň tím byl historický fikční film uznán jako předmět hodný pozornosti historiků.

Ve vydání bylo publikováno 5 hlavních esejů. Uprostřed zájmu stála stať *History in Images/History in words*<sup>17</sup>, v níž Robert A. Rosenstone načrtnul novou strukturu, která pokládá historický hraný film za nový typ „postmoderních dějin“. Tuto teorii vztahoval i na svou vlastní zkušenost historika a filmaře, kterou nabyl při tvorbě filmů *Rudí* a *The Good Fight*. Další texty pak představovaly v té či oné míře polemiku reagující právě na zmíněný příspěvek. Esej Roberta Brent Toplina *The Filmmaker as historian*<sup>18</sup> tak odmítla analýzu historického filmu založenou pouze na historické přesnosti a posílila Rosenstonův náhled na roli filmaře jako postmoderního historika. Toplin také kritizuje fakt, že po dlouhou dobu historici nahlíželi na historický film pouze jako na zrcadlo odrážející hodnoty producentů a jejich publika. Kromě toho zkoumali film a televizi v rámci dějin zábavního průmyslu a s cílem pochopit roli filmu při formování veřejných názorů a jako nástroj propagandy, ale nikdy se nepustili do hodnocení přínosu filmu k pochopení historie nebo k jejímu vyučování.

V dalším textu, *Historiography and Historiophoty*<sup>19</sup>, aplikoval Hayden White (historik, literární kritik a bývalý profesor na Kalifornské univerzitě) postmodernistický postup pátrání po historické pravdě při rozboru historického fikčního filmu. Jak název článku napovídá, White jako první přišel s termínem *historiophoty*. Jedná se o paralelu ke slovu *historiography* (historiografie<sup>20</sup>), které je již dlouhou dobu všeobecně zavedené. *Historiophoty* je Whitem popisována jako „*reprezentace historie a našeho náhledu na ni ve vizuálních obrazech a filmové řeči*“<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> *American Historical Review* – oficiální publikace American Historical Association, založená v roce 1985 za účelem šířit poznatky historických věd. Vychází pětkrát ročně v nakladatelství University of Chicago Press.

<sup>17</sup> ROSENSTONE, Robert. *History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1173-1185

<sup>18</sup> TOPLIN, Robert Brent. *The Filmmaker as Historian*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1210-1227.

<sup>19</sup> WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1193-1199

<sup>20</sup> Historiografie – líčení dějin, historie, dějepis; dějiny zkoumání určitého předmětu, problému – Akademický slovník cizích slov, Academia, Praha 1995, ISBN 80-200-0607-9.

<sup>21</sup> WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1193-1199

Stať Johna O'Connora *History in Images/Images in History*<sup>22</sup> byla zaměřena na jedinečný přínos, který může přinést filmař působící jako dějepisec. O'Connor také jako jeden z prvních nadšeně prosazoval použití filmu při vyučování dějepisu ve školách. Poslední esej od Davida Herlihyho *Am I a Camera? Other reflections on Films and History*<sup>23</sup> dále zkoumá některé kritické otázky nastolené Rosenstonovým textem a představuje strukturu pro posuzování realistických narativů v historických hraných filmech. Tyto dva texty, na rozdíl od ostatních textů ve výše uvedeném vydání *American Historical Review*, mi nebyly k dispozici v plném znění, proto je zmiňuji jen okrajově.

V následujících letech pak dva z výše zmíněných historiků vydali knihy, které plynule navazují na tuto diskuzi. Byli jimi Robert Rosenstone, o kterém bude podrobně řeč v následující kapitole, a Robert Brent Toplin. Bylo by zbytečné na tomto místě uvádět více či méně úplný seznam<sup>24</sup> všech autorů dalších publikací o spojení historie a filmu, ať již historiků, literárních teoretiků nebo čistě filmových vědců. V mnoha případech se navíc jedná o díla bez většího ukotvení v autorově tvorbě, založená na shrnutí jiných textů nebo na kritice nějakého filmu. Vraťme se proto ke jménům zmíněným výše s podrobnějším vysvětlením jejich teorií.

Hayden White ve své stati říká, že existují dva zásadní rozdíly mezi historiografií psanou a filmovanou<sup>25</sup>. U filmů je totiž proces rešerší, interpretací a dalších příprav rozptýlený, a to i přes fakt, že je to režisér, kdo výsledný produkt svým jménem zaštiťuje. Svě vlastní rešerše dělají scénáristé, designéři, kostyméři, herci, skladatelé atd. Jak film nakonec vypadá, záleží na kombinaci mnoha malých rozhodnutí. Zahrnuje to hereckou interpretaci, práci s kamerou, hudbu, neočekávané události během natáčení i zásahy ze strany producentů. Taková kolektivní práce kontrastuje s psaním historických knih, kdy se skupina skládá maximálně z několika spoluautorů, studentů, kteří dělají rešerše, a vydavatele knihy. White poukazuje i na fakt, že v rámci historiografie jsme dosud byli zvyklí používat obraz primárně jako ilustraci psaného sdělení. Kritici historických filmů tak často přehlížejí techniku ve prospěch chronologického shrnutí zápletky a celkové podoby snímku, např. kostýmů a rekvizit. Tyto aspekty filmu jsou samozřejmě nezbytné, diváci ale reagují také na způsoby vyprávění, tak jako si čtenáři všímají 'čtivosti' knihy.

Proto Hayden White prosazuje odlišný způsob 'čtení' vizuálních dokumentů v porovnání s těmi psanými. Obrazy totiž nejsou podružné slovům, mohou stejně dobře

---

<sup>22</sup> O'CONNOR, John E. *History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past*. In *The American Historical Review* Vol. 93, No. 5 University of Chicago Press 1988, s. 1200-1209

<sup>23</sup> HERLIHY, David, *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History* In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s.1186-1192

<sup>24</sup> Jako například v: ROSENSTONE, Robert. *History in Images/Images in history*, Pearson Longman, Great Britain, 2006 str. 165 ISBN: 0:582-50584-4

<sup>25</sup> V této chvíli by bylo záhodno použít pro větší přehlednost termín historiophoty, který ale není všeobecně zavedený a nemá český ekvivalent

sdělovat význam. Některé informace o minulosti mohou být dokonce předány pouze vizuálně. Obraz může postihnout náladu scény a atmosféru událostí daleko lépe než jakékoli samotné psané svědectví.

White také přichází s tvrzením, že ještě nikdo zcela nevyužil možnosti využití obrazu jako „*hlavního média diskurzivní reprezentace*“<sup>26</sup>, kdy by slovní komentář sloužil pouze jako jakási diakritika, k upoutání pozornosti nebo zdůraznění něčeho, co by ale fungovalo i samostatně.

V reakci na text Roberta Rosenstonea také Hayden White podotýká, že historický film často upřednostňuje naraci před analýzou, a není tak schopen přenést na plátno podstatu historiografie. Tou totiž není prostá popisná narace, ale jakási debata o tom, co se přesně stalo, proč se tak stalo a jaký je význam této události. Pravdivost sekvence tak nespočívá v rovině konkrétnosti, ale v jiné rovině zobrazení, totiž v typizaci. Jedná se o *nějaký* typ události, která spustila *nějaký*, události odpovídající, řetězec příčin a následků. Jen takovýto postup totiž pomůže divákovi opravdu pochopit minulost.

Hayden White také v určitém směru navazuje na průkopníka sémiotiky Ferdinanda de Saussurea<sup>27</sup>, když říká, že ani v historiografii od sebe nelze oddělit formu a obsah, a že dějepisectví se neliší od krásné literatury, protože jde o historickou naraci. Okrajově se také pouští do sémiotické analýzy filmového média: „*Nevím toho o filmové teorii dost na to, abych mohl přesněji specifikovat elementy filmového diskurzu srovnatelné s lexikálními, gramatickými a syntaktickými dimenzemi mluveného nebo psaného jazyka. Roland Barthes trval na tom, že ‚nehybné‘ fotografie nemají a nemohou mít výpovědní hodnotu, pouze jejich názvy nebo popisky mohou. Ale biograf je něco úplně jiného. Sekvence záběrů a použití montáže nebo detailních záběrů mohou vypovídat stejně efektivně jako věty, souvětí a jejich spojení v mluveném nebo psaném pojednání.*“<sup>28</sup>

Robert Brent Toplin nabízí dělení filmů na „historické filmy“ a „*faction*“. Slovní hříčkou „*faction*“, ve které spojuje dohromady slova „*fact*“ (fakta) a „*fiction*“ (fikce), nazývá příběh, kde fiktivní postavy žijí na pozadí opravdových historických událostí. Prakticky stejné dělení tak najdeme u Toplina, Rosenstonea i Zemon Davis. Brent Toplin k tomu

---

<sup>26</sup> WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1194

<sup>27</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1913), významný švýcarský lingvista a jeden ze zakladatelů strukturalistické lingvistiky. Jeho myšlenky byly uspořádány a shrnuty v publikaci *Kurz obecné lingvistiky*, vydané v roce 1916 na základě poznámek jeho žáků z přednášek. De Saussure nově analyzoval jazyk jako formální systém, skládající z označujícího a označovaného. Tyto dvě složky jsou vzájemně v arbitrárním vztahu, tedy nezakládajícím se na podobnosti s reálným světem.

<sup>28</sup> WHITE, Hayden, *Historiography and Historiophoty*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1196

dodává: „*Faction filmy nemohou být pravdivé a přesné v nejmenších detailech. Při našem posouzení tak musíme směřovat k otázce, má-li film potenciál předat vyšší obecné pravdy sofistikovaným způsobem.*“<sup>29</sup> Historické filmy jsou totiž spíše poetickými spekulacemi o minulosti, než přesným obrazem událostí.

Kromě obecných prací je Robert Brent Toplin také autorem publikací o tom, jakým způsobem se Hollywood vypořádává se zobrazením americké historie.

Z významných filmových teoretiků působících ve Spojených státech je třeba zmínit také Nathalie Zemon Davis, kanadsko-americkou historičku a profesorku historie na University of Toronto. Původně se soustředila hlavně na dějiny Francie, postupně ale rozšířila pole zájmu na celou Evropu a Severní Ameriku. Ta ve své knize *Slaves on screen: Film and historical vision*<sup>30</sup> rozlišuje mezi dvěma typy historických filmů. První jsou založeny na doložených událostech a sledují historickou realitu do nejmenších podrobností; jedná se především o životopisné filmy (například *JFK* Olivera Stonea nebo *Královna Alžběta – zlatý věk* Shekhara Kapura). Druhý typ představují filmy s kompletně vymyšlenou zápletkou. Často se jedná o oblíbené výpravné kostýmní filmy nebo adaptace literatury jako *Paní Bovaryová* Clauda Chabrola, popřípadě četné adaptace děl Jane Austen. Tehdy jsou historické události použity pouze jako hrubá kostra v pozadí, detail příběhu je ale zcela podřízen fantazii scenáristy.

Zemon Davis upozorňuje také na fakt, že při posuzování filmu jako média pro zobrazení historie je třeba určitá shovívavost. Musíme si uvědomit, že filmaři mají za sebou pouze sto let zkušeností, během nichž se rychle měnila technika i vybavení. Dějepisci za sebou mají více než 2500 let vývoje žánrů i experimentů se stylem. Zároveň ovšem pochybuje o schopnosti historického filmu vyrovnat se s nejasnostmi a podat termíny jako, „možná“ a „pravděpodobně to bylo tak“, které historici v knihách mohou použít, když důkazy zcela scházejí a nebo jsou nepřesvědčivé, popřípadě protichůdné.

Ovšem pokud si uvědomíme a dokážeme ocenit rozdíl mezi filmem a prózou, „*můžeme brát film vážně jako zdroj cenných a možná dokonce inovativních vizí dějin.*“<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> BRENT TOPLIN, Robert, *Hollywood's D-Day From the Perspective of the 1960s and the 1990s: The Longest Day and Saving Private Ryan*, in *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* č.36, 2006, str.29

<sup>30</sup> ZEMON DAVIS, Nathalie, *Slaves on screen: Film and historical vision*, Harvard University Press, 2002, ISBN: 978-0674008212

<sup>31</sup> ZEMON DAVIS, Nathalie, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Harvard University Press, 2002, str. 15, ISBN: 978-0674008212

### 3.1 Robert A. Rosenstone

Robert A. Rosenstone pochází z Kanady, většinu života ale strávil v Los Angeles. Od roku 1975 je vysokoškolským profesorem oboru historie na California Institute of Technology. Specializuje se na moderní historii a zobrazení historie ve filmu. Je autorem řady knih různých žánrů od biografie až po román, z nichž nejznámější je ceněná *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. Na konci osmdesátých let založil a šest let působil jako editor ve filmové sekci periodika *American Historical Review*. Svou teoretickou práci kombinuje s funkcí odborného poradce při natáčení historických filmů.

Jen málo historiků, a mezi nimi právě Robert Rosenstone, se stylizovalo do role obhájce filmu jakožto média vhodného pro zobrazení dějin. Ač původní profesí klasický historik, nyní se všemi možnými prostředky snaží obhájit pozici filmu a jeho právoplatné užití při tvorbě a výuce historie. Nejvíce se zastává hraného filmu, staví ho dokonce i před knihy a dokumentární snímky. Na rozdíl od jiných teoretiků nebere filmové médium jako nějakou podřadnější verzi historie psané, ale jako jiný způsob tvorby dějin, se všemi jeho výhodami i nevýhodami. V knize *Revisioning history* dokonce přichází s vizí, která by se dříve zdála nepravděpodobná: „*Historický film symbolizuje svět obrazu, ke kterému směřujeme, svět, ve kterém lidé umí číst, ale knihy už ani neotevřou. Sto let po vynalezení filmu se vizuální média staly pravděpodobně hlavním nosičem historických poselství v naší kultuře*“.<sup>32</sup>

Pojem ‚post-literate age‘, tedy post-literární éra najdeme u Roberta Rosenstonea často. Tento fenomén vztahujeme na úpadek tištěných médií a všudypřítomnou digitalizaci. Dá se definovat jako doba, kdy lidé sice umějí číst, ale tuto schopnost používají jen velmi málo. Gramotnost přechází z dominantní pozice pouze na jeden ze způsobů lidské komunikace. Literatura přestává být předmětem zájmu, přestává být kultivována s potřebnou intenzitou a péčí. Lidé umí právě tolik, aby si vystačili v jakékoli situaci, ale ani o kousek víc. Zároveň se přestávají zajímat o knihy, chtějí spíše shrnutí. Bohatá slovní zásoba je spíše vzácností a pravopisu se také věnuje čím dál tím méně pozorností. Lidé se orientují podle jiných vizuálních vjemů.<sup>33</sup>

Rosenstone často uvádí, že hlavní devizou filmového zpracování historie (v porovnání se zpracováním psaným) je, že některé věci mohou být zobrazeny lépe.

---

<sup>32</sup> ROSENSTONE Robert A., *Revisioning history*, Princeton University Press, 1994 str. 163, ISBN: 978-0691025346

<sup>33</sup> SALEMI Joseph S., 1999. *A Post-Literate Age* [online] The Pennsylvania review [citováno 3.3.2012] Dostupné z WWW: <http://pennreview.com/2009/09/a-post-literate-age/>

A slovem ‚lépe‘ rozumí nejen s větším emočním efektem a větší podobností reálu, ale také s větší jednoznačností. I on má však k určitým filmům výhrady, a to hlavně k těm hollywoodským. Podle něj totiž takové mainstreamové filmy balí dějiny do slupky romance nebo komedie, ve které jedinci utíkají před nějakou situací nebo problémem, popřípadě ho překonávají. Tím se ovšem pokřivuje jeho kvalita, co se týče historické věrohodnosti. Historické filmy totiž nabízejí přesvědčivé náměty a soudržnou vizualitu, a tak snadno tvarují historické povědomí těch, kdo je sledují.

Ve své esaji *The historical film: Looking at the past in a postliterate age*<sup>34</sup> Rosenstone říká, že nemůžeme mluvit o historickém filmu v jednotném čísle, protože tento termín pokrývá mnoho způsobů, jak přenést dějiny na plátno. Rozděljuje žánr historického filmu na tři základní typy: historické drama, historický dokument a historický experiment. Jak už jsem zmínila výše, v mé práci se zabývám pouze prvním typem, tedy hraným dramatickým filmem, a proto zde nezmiňuji připomínky Rosenstona k oněm zbývajícím typům. Při zmínce o historickém filmu se lidem ve většině případů vybaví právě drama. Oproti tomu profesionální dějepisci se soustředí spíše na dokumenty, kterým více důvěřují.

Robert Rosenstone také rozvíjí dělení filmů, které načrtla Nathalie Zemon Davis. Ta dělí filmy na dvě kategorie. První zahrnuje filmy, které jsou založeny na doložitelných osobách nebo událostech, druhá filmy odehrávající se v dobách minulých, ale s vymyšlenou zápletkou. Rosenstone pak doplňuje kategorii třetí, a to filmy, ve kterých figurují opravdové historické postavy vedle postav zcela vymyšlených. Stejný postup se uplatňuje i u míst, kde se příběh odehrává. Toto pojetí tedy splývá s pojmem ‚faction‘ Roberta Brent Toplina zmíněným v předcházející kapitole a objevuje se například v hollywoodském velkofilmu *Gladiátor* Ridleyho Scotta.

Při zkoumání žánru historického filmu se nevyhneme srovnání s historickými knihami. Podle Roberta A. Rosenstonea se oba tyto obory při tvorbě historie potýkají se stejnými potížemi. Toto tvrzení se ale setkalo s nevolí historiků. Ti tvrdí, že film není schopen předložit pravdivý příběh o minulosti. Filmaři totiž používají dějiny spíše ke zdůraznění jejich poselství. Současná kultura je posedlá fakty a jak dokázaly mnohé historické velkofilmy, „filmy podle skutečné události“ působí na diváky více než filmy čistě fikční. „*Historici chválí schopnosti filmu evokovat v divákovi emoce a jakousi tělesnou blízkost, ale mnoho z nich si myslí, že většina historických filmů překrucuje minulost a tím pádem zvětšuje nepochopení klíčových událostí dějin.*“<sup>35</sup> Například dějepisci zaměřující se

---

<sup>34</sup> ROSENSTONE Robert A., *The historical film: Looking at the past in a postliterate age*, in *The Historical Film: History and Memory in Media*, Marcia Landy (ed.) New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, str. 50-66. ISBN: 978-0813528564

<sup>35</sup> DENAULT Leigh, *Whose Past is it, Anyway? Historians, Filmmakers, and the Definition of History* [online] Mount Holyoke College [citováno 5.4.2012] Dostupné z WWW: <http://www.mtholyoke.edu/~ltdenaul/hist399/>



na období násilných konfliktů se primárně snaží vysvětlit, co se stalo a proč. Naproti tomu filmaři se zaměřují na narativní užití násilí a na ideologickou moc války. Proto je historici přirovnávají k romanopiscům – spíše než aby vytvářeli realitu v minulosti, filmaři přicházejí s novou podobou minulosti, která odpovídá narativním vzorcům a která nalézá ohlas u současných diváků.

### **Šest aspektů historické fikce podle Roberta Rosenstona:<sup>36</sup>**

1. Historický film je příběh, který má začátek, prostředek a konec. Ve většině případů předává nějaké morální poselství a zároveň nás opouští s pocitem úlevy nebo spokojenosti. Film se nám snaží ukázat, že vše dobře dopadne nebo dopadlo, že opouštíme svět ukázaný ve filmu v lepším stavu než na začátku. Často je ovšem tato zpráva komunikována nepřímou. Ve filmech z doby druhé světové války (*Pianista*, *Katyň*) nebo podobné tragédie můžeme jen stěží hledat pozitivní pocity. Divák si na konci alespoň uvědomí radost z toho, že žije v lepším světě a nemusel zažívat takové hrůzy.

2. Fikční dramata kladou důraz na jedince. Vedle hlavních hrdinů jsou tak akcentovány příběhy obyčejných lidí, kteří se zachovali odvážně nebo čestně, popř. příběhy lidí, kteří trpěli útlakem a vykořisťováním. Řešení jejich osobních problémů je pak paralelou vyústění problémů celé společnosti. Taková vedlejší dějová linka se nachází v mnoha a mnoha filmech, jmenujme namátkou filmy *Patriot*, *Příliš dlouhé zásnuby* nebo *Zachraňte vojína Ryana*.

3. Minulost zobrazená ve filmu je uzavřená, ukončená a lineární. Nenabízí žádnou alternativu, nepřipouští pochyby. Pokud náhodou chybí informace o dané události nebo osobě, filmař danou mezeru bez problému zaplní. Tam, kde si historik z důvodu chybějících pramenů není jist a může pouze zvažovat a porovnávat hypotézy ‚jak to nejspíš bylo‘, je divák konfrontován s jasně koncipovaným příběhem nepřipouštějícím pochybnosti.

4. Historické filmy dodávají událostem emoční rozměr, polidšťují je a drammatizují. Jejich síla spočívá v intenzifikaci pocitů publika vůči událostem, které jsou zobrazovány na plátně. Toho dosahují pomocí juxtapozice různých obrazů, typů záběrů, hudby a zvukových efektů. Psaná historie není kompletně bez emocí, ale na rozdíl od filmů kniha nabízí spíše reflexi o pocitech namísto pocitů samotných. Není ale zřejmé, zda tyto filmové emoce divákovi pomáhají v pochopení minulosti.

5. Film ukazuje budovy, předměty i krajinu tak, jak byly s největší pravděpodobností používány a nahlíženy v době, ve které se film odehrává. Ať už se jedná o zbraně, oblečení nebo nábytek, pomáhají definovat a identifikovat identitu postav a jejich osudy. Tato

---

<sup>36</sup> ROSENSTONE Robert A., *History on film, Film on history*, Harlow, Pearson Education, 2006, 182 str. ISBN: 0-582-50584-4

schopnost filmu ale sklouzává k tomu, co Rosenstone nazývá ‚falešná historicita‘ nebo ‚mýtus skutečnosti‘. Neblahým důsledkem jsou hollywoodští tvůrci, kteří vytvoří věrohodné dekorace, ale události a postavy kompletně změní za cílem zvýšení atraktivity příběhu (*Gladiátor, Statečné srdce*).

6. Film ukazuje dějiny jako proces. Svět na plátně často dokáže souhrnně prezentovat elementy, které je v knize zapotřebí popsat odděleně, resp. postupně. Historické postavy jsou totiž obklopeny politikou, náboženstvím, problémy mezi třídami a rasami, hospodářskou situací a v neposlední řadě i láskou. Zatímco v knize by se každou kategorií zabýval samostatný odstavec nebo kapitola, film nabízí komplexní obraz. Takto můžeme konstatovat, že Marie de Montpensier je zároveň žena, katolička, šlechtična, manželka i milenka.

Naše vnímání minulosti je limitováno možnostmi média, ve kterém je podána, ať už mluveným slovem, malbou, fotografií nebo filmem. To znamená, že jakékoli porozumění historie, které může film poskytnout, bude tvarováno a omezeno konvencemi uzavřeného příběhu, důrazem na jednotlivce a zvýrazněním emocionálních stavů.

V článku *The Historical Film: Looking at the past in a postliterate age*<sup>37</sup> Rosenstone popisuje několik kritérií, které můžeme aplikovat při analýze historického filmu.

**Invence** neboli vynalézavost je klíčovým a nejvíc kontroverzním bodem k porozumění historického filmu. Tím, který filmovou historii nejvíce vzdaluje od té psané. Pokud diváci akceptují zcela vymyšlené elementy obsažené v nějakém hraném filmu, potom nejspíše akceptují i menší změny v podobě opomenutí nebo spojení několika informací dohromady. Historické hrané filmy jsou plně výmyslů od začátku do konce, od nejmenších detailů po všeobecně známé a důležité události. Ať už se jedná o rozmístění a vzhled nábytku, barvu oblečení nebo o způsob čištění zubů, vždy jde pouze o přibližnou podobnost. Spisovatel může nějaké informace zcela vynechat a výsledek to neovlivní, filmař si to dovolit nemůže. Prostor před kamerou musí být nějak vyplněn. Vzácnou výjimkou je film *Utrpení Panny orleánské* Carla Theodora Dreyera. Platí to jak pro předměty, tak pro postavy. Ať už se jedná o co nejpřesnější zobrazení nějakého krále, politika nebo zločince, nebo o čistě modelový typ vesničana, pokaždé se jedná jen o přibližné vyobrazení toho, co o daných postavách víme. Pro dosažení co nejlepšího výsledku je samozřejmě nutno dbát na

---

<sup>37</sup> ROSENSTONE Robert A., *The historical film: Looking at the past in a postliterate age*, in *The Historical Film: History and Memory in Media*, Marcia Landy(ed.) New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, str. 50-66. ISBN: 978-0813528564

správnost použitých rekvizit a eliminovat přítomnost anachronismů, samo o sobě to však nestačí.

Je důležité rozlišovat mezi invencí správnou a špatnou. Správné je použít průběh dějin a pozměnit ho, ovšem bez změny jeho vyznění a smyslu. Špatná invence toto všechno ignoruje a směřuje jen za atraktivitou příběhu v očích diváka.

Z toho, co Rosenstone nazývá *invencí*, vyplývají další čtyři postupy. Těmi jsou *redukce, úspornost, adaptace a metafora*.

**Redukcí** se rozumí nahrazení nějakého jednání, které by v reálném životě trvalo velmi dlouho, jednou nebo dvěma výmluvnými scénami, nebo jeho zásadní intenzifikací a zkrácením. Za cílem zachování dramatičnosti příběhu je třeba přidat zcela vymyšlené scény. Takovéto scény samozřejmě nereflektují pravdu, ale svojí vlastní pravdu vytváří. Historický film musí být do určité míry fikční právě proto, aby mohl být pravdivý. Doslovná filmová reprezentace událostí v minulosti je zcela nemožná.

Slova na papíře mohou generalizovat, mluvit o abstraktních jevech, popisovat pokrok nebo revoluci. Naproti tomu ve filmu potřebujeme přesné zobrazení, jasné symboly. Nám jako divákovi i kritikovi nezbyvá než doufat, že tyto symboly představující historické jevy budou vhodně vybrané a přesné. Musíme akceptovat fakt, že film v žádném případě není pouhým oknem do minulosti. To, co se odehrává na plátně, není než přibližné zobrazení událostí minulých. Musíme se tedy naučit posoudit způsoby, jakými film shrnuje obrovské množství informací a převádí na symboly komplexní fakta, která by jinak nemohla být zobrazena. Film bude vždy obsahovat scény, které jsou zároveň pravdivé i vymyšlené. Pravdivé v tom, co symbolizují, shrnují, a v tom, že předávají význam minulosti, který se dá dohledat a potvrdit z již existujícího korpusu historických textů a jiných pramenů. A právě takovým způsobem můžeme odlišit pouhé kostýmní drama od skutečného historického filmu. Ten druhý totiž nesmí ignorovat poznatky a zkušenosti, které již máme. Co se týče anachronismů, vše záleží hlavně na znalostech diváka a na stavu vědeckých poznatků v té či oné době. Často se jedná o opomenutí, omyly, jako letadla v záběrech Trojské války nebo stopy po očkování na bicepsech gladiátorů. Ale zároveň si nikdy nemůžeme být jisti, že takovéto chyby byly jednoduše nezáměrným opomenutím. Někteří filmaři si je totiž dokázali obhájit vyzvedáváním nesporné poetiky takového anachronismu.

**Adaptace** nastává v situaci, kdy určitá postava jedná způsobem, který by byl charakteristický pro jinou historickou osobnost, nebo projevuje emoce náležející někomu jinému. Tento postup se používá za cílem vytvořit zajímavější a jednoznačnější charakter

postavy. Je to další možnost, jak tvůrce předává všeobecnou interpretaci minulosti. Adaptovat k větší přehlednosti můžeme i jiné složky příběhu, například jazyk.

Příkladem *úspornosti* je zobrazení malého počtu výrazných postav, z nichž každá představuje nějaký výrazný typ a stojí jako představitel podskupiny. Ve válečném filmu tak není třeba rozehrávat příběh každého vojáka, ale jen několika z nich. Každá z postav pak představuje určitý názor na svět, motivaci, původ. V poslední době se tento postup často používá v rámci zachování rasové a genderové rovnoprávnosti, a to nejen v historických filmech.

Význam *metafory* není třeba dlouze vysvětlovat. Jedná se o akci, kdy postava dělá něco, co představuje její vnitřní pochody v té chvíli. Jak jsem již zmínila výše, zatímco kniha může bez problémů popisovat abstrakce a pocity, film potřebuje ukázat nějakou akci.

V následující kapitole přejdu k analýze filmu *La princesse de Montpensier*. Pokusím se na něj aplikovat výše zmíněná, zatím jen teoreticky popsaná kritéria a ohodnotit silné a slabé stránky provedení tohoto filmu.

## 4 Film *La Princesse de Montpensier*

### 4.1 Úvod<sup>38</sup>

Natáčení snímku předcházelo několik let příprav, dokončen byl na začátku roku 2010. V předpremiéře byl uveden na festivalu v Cannes, oficiálně byl ve Francii nasazen do distribuce 3. listopadu 2010. Film *La princesse de Montpensier* vidělo ve Francii celkově 747 990 diváků. Snímek byl kladně přijat ze strany kritiky<sup>39</sup>, přesto v rámci celkové produkce toho roku spíše zapadl.

Film je natočen na motivy povídky *Princesse de Montpensier* od Madame de La Fayette<sup>40</sup> z roku 1662, jedné z prvních francouzských novel vůbec. Novela Madame de La Fayette má pouhých 35 stránek, takže filmařům vznikl velký prostor pro fabulaci a doplnění příběhu na základě pátrání po historických faktech. Film respektuje základní kostru novely, nesnaží se ji však doslovně reprodukovat. Oproti dalšímu textu Madame de La Fayette, *Kněžně de Clèves*, který byl již mnohokrát převeden na plátno, *Princesse de Montpensier* byla poprvé zpracována až nyní.

### 4.2 Děj filmu

Příběh začíná v roce 1562, v době, kdy ve Francii panuje král Karel IX. a po celé zemi zuří náboženské války.

Marie de Mezières, jedna z nejbohatších dědiček království, miluje vévodu z Guise a její cit je podle všeho opětován. Hrdinka je však otcem z důvodu pozvednutí společenské prestiže donucena ke sňatku s princem z Montpensier, kterého skoro vůbec nezná. Ten je nedlouho po svatbě králem povolán k účasti ve válce proti protestantům. Země se zmítá v nepokojích a tak princ posílá svou ženu ve společnosti knížete z Chabannes, svého dávného přítele a mentora, na jeden ze svých nejdlejších zámků, do Champigny. Zároveň hraběte pověří, aby zdokonalil princezniny znalosti tak, aby mohla jednoho dne důstojně reprezentovat na královském dvoře.

Na zámku Champigny se nespokojená Marie snaží zapomenout na vášeň, kterou stále pociťuje pro vévodu z Guise. Shodou okolností se jednoho dne vévoda z Guise a vévoda z Anjou, pozdější král Jindřich III., objeví na Champigny. Tam se v tu chvíli nachází oba mladí manželé, Marie i princ z Montpensier. Vévoda z Anjou také zahoří touhou po

---

<sup>38</sup> ALLOCINÉ, 2010, *La princesse de Montpensier* [online] [citováno 5.4.2012] Dostupné z WWW: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=136359.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=136359.html)

<sup>39</sup> MORICE Jacques, 2010, *La critique tv de Télérama – La princesse de Montpensier* [online] Télérama [citováno 6.1.2012] Dostupné z WWW: <http://television.telerama.fr/tele/films/la-princesse-de-montpensier,17533572,critique.php>

<sup>40</sup> DUCHER Roger, 2003, *Madame de La Fayette* [online] [citováno 4.2.2012] Dostupné z WWW: <http://madamedelafayette.free.fr/accueil.htm>

Marii, ke které mezitím citově vzplanul i kníže z Chabannes. Z mladé šlechtičny se tak stane předmět vášně, rivality a nevraživosti.

Po jedné noci strávené s vévodou z Guise se Marie rozhodne za každou cenu opustit manžela a následovat své srdce. Je ale nepříjemně překvapena, když ji milenec odmítne, dávaje přednost lukrativnímu sňatku. Vévoda z Chabannes napíše Marii dopis, v němž se vyznává ze svých citů a také odchází od prince z Montpensier. Cestou se ale připlete do potyček Bartolomějské noci a tragicky umírá. Marie se tak na konci ocitá osamělá, zlomená a s vidinou smrti jako jediné úlevy.

### 4.3 Historický kontext<sup>41</sup>

Historický rámec tvoří náboženské války za vlády Karla IX, druhého syna Jindřicha II a Kateřiny Medicejské. Příběh začíná v roce 1566, pouhý rok před vypuknutím druhé náboženské války v roce 1567, na kterou po krátkém období míru navazuje válka třetí končící roku 1570. Ve filmu je konkrétně ukázána bitva u Jarnacu. Novela končí masakrem za Bartolomějské noci, během které umírá kníže z Chabannes. Ten je zároveň jedinou kompletně smyšlenou postavou – všechny ostatní reálně existovaly.

Tvůrci se snažili zprostředkovat epochu, která není příliš známá, aniž by ovšem sklouzli k lekcí z francouzských dějin. Politické události a zásadní data tak zůstávají pouze okrajovým rámcem příběhu. Příkladem toho může být fakt, že tehdejší král Karel IX. zde vůbec nevystupuje, jeho matka Kateřina Medicejská se objeví pouze v jediné scéně. Bitevní scény jsou přítomny vždy z nějakého důvodu, aby podložily postoje postav a ovlivnily jejich vztahy, rozdmýchaly vášně.

### 4.4 Analýza

Jako metodu analýzy historického filmu *La princesse de Montpensier* jsem zvolila postup Roberta A. Rosenstonea, tak jak je prezentován v jeho článku *Looking at the past in a postliterate age* a jak je vysvětlen na konci předchozího oddílu. Analýza není založena primárně na důkladné kontrole materiálních složek, cílem je spíše okomentovat celkové vyznění filmu a způsob, jakým ho režisér dosáhl.

Pokusím se vybrat zásadní scény z filmu a odpovídajícím způsobem je přiřadit ke kritériím *invence, redukce, úspornosti, adaptace a metafory*.

---

<sup>41</sup> Encyclopédie Universelle Larousse 2004, CD-ROM

Co se týče výše zmíněného dělení filmů podle Zemon Davis a později Rosenstonea na filmy, které jsou založeny na doložitelných osobách nebo událostech a na filmy odehrávající se v dobách minulých, ale s vymyšlenou zápletkou, v případě filmu *La princesse de Montpensier*, stejně jako u velké části hollywoodských velkofilmů s historickou tematikou, se jedná o kombinaci obou dvou. V analyzovaném filmu jsou historické události na pozadí obrazem skutečnosti, stejně tak většina postav jsou doložené historické osobnosti. Naproti tomu milostný příběh v centru dění není stoprocentně doložen. Jedinou zcela smyšlenou postavou je pak (kromě vedlejších rolí) kníže z Chabannes.

## **Invence**

Velký prostor pro *invenci* představoval každodenní život na zámku<sup>42</sup>. Princezna totiž někdy musela čekat na svého manžela i déle než rok, takže zákonitě musela mít u sebe někoho blízkého a musela se nějak zabavit. Proto dal Tavernier velký prostor postavě Mariiny služky, ukázal povinnost paní domu naříznout uloveného divočáka nebo příjezd jakéhosi potulného obchodníka. K dotvoření dobového koloritu byly použity i trochu prvoplánové motivy, jako je pouštění žilou u princovy matky nebo vysvětlování dobových receptů na svatební hostině. Jiné scény, jako svatební noc, mají hlubší význam pro další vývoj příběhu. Marie je považována, podle zvyklostí středověkých i renesančních<sup>43</sup>, za majetek svého otce a později manžela. Nemůže se rozhodnout podle svých citů, je nucena podřídit se sňatku, který je pro oba rody výhodný z majetkových důvodů a za účelem pozvednutí prestiže. Svatební noci tedy přihlíží mnoho lidí tak, jak to bylo u vyšších vrstev běžné<sup>44</sup>. Když je po všem, otcové novomanželů si pográtulují na znamení dokončeného „obchodu“.

Podobný případ představuje i Mariino vzdělávání. Na konci 16. století uměl číst a psát jen zlomek mužů. Vyjadřuje to scéna, v níž se kníže z Chabannes přidá v bitvě k princovi z Montpensier. Ne proto, aby bojoval, ale protože jediný gramotný muž mezi muži prince z Montpensier padl. Vzdělaných žen bylo samozřejmě ještě mnohokrát méně. Marie tak musela představovat opravdu výjimku, když uměla nejen číst, ale i psát. Její nadšení a vůle učit se symbolizovaly vzdor a zároveň určitou rozpolcenost mezi vděčností manželovi, kterého uznává, ale nemiluje, a vášnivou láskou k vévodovi z Guise.

---

<sup>42</sup> CONSTANT, Jean-Marie, *La vie quotidienne de la noblesse française aux XVIe-XVIIe siècles*, Hachette, Paris, 1985, 317 stran, ISBN: 2010083547

<sup>43</sup> Histoire pour tous [online] *La condition des femmes au moyen age*, [ citováno 10.4.2011 ], dostupné z WWW <http://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/95-moyen-age/1569-la-condition-des-femmes-au-moyen-age.html>

<sup>44</sup> ROUCHE Michel, *Mariage et sexualité au moyen age*, Presses de l'université paris sorbonne, 2000, ISBN: 2-84050-136-8



Obrázek 1: Marie se učí psát

Vymyšleným momentem je scéna, kdy si Marie na kostýmním bále domlouvá schůzku s vévodou z Guise, netušíc, že stejnou masku jako on nosí i vévoda z Anjou a další muži. Taková situace je sice do jisté míry pravděpodobná, ale je jasné, že slouží hlavně k dramtizaci příběhu a k uspíšení střetu protivníků.



Obrázek 2: Hra s maskami na bále

## Redukce

Příkladem procesu *redukce* je scéna, kdy po vítězné bitvě u Jarnacu přichází princ z Montpensier v doprovodu knížete z Chabannes do stanu vévody z Anjou. Ten si v tu chvíli se svým učitelem opakuje polská slovíčka s vysvětlením, že se co nevidět stane polským králem. O několik okamžiků později pak princ říká, že se také bude muset nejspíš oženit se „*starou a plešatou*“ anglickou královnou Alžbětou (sňatek se nakonec neuskutečnil). O obou těchto událostech ale vévoda z Anjou nemohl mluvit v budoucím čase, o potenciálním sňatku se dozvěděl až s několikaměsíčním odstupem od zobrazené bitvy. To ale pro diváka není podstatné, důležitější je uvést ve zkratce souvislosti v životě historické



osobnosti. Divák si tak může spojit své znalosti s postavou na plátně a příběh to činí atraktivnějším.



Obrázek 3: vévoda z Anjou se učí polsky

## Úspornost

Kníže z Chabannes je postava, která není historicky doložena. Jeho činy v sobě spojují možné osudy několika mužů do jednoho. Voják utíkající z náboženské války, pronásledován katolíky za to, že je protestant, i protestanty za to, že dezertoval z armády. Mentor mladého prince současně zamilovaný do jeho ženy. Nešťastný muž, jemuž zemřela žena. I když je takové spojení spíše nepravděpodobné, funguje dobře. Chabannes je představitelem renesanční vzdělanosti ve scénách, kdy Marii učí latinsky a učí ji psát i poznávat souhvězdí. Stejně jako v novele, i ve filmu je tak kníže z Chabannes jakousi páteří, spojovacím článkem mezi postavami, katalyzátor emocí. V samotném úvodu jsme seznámeni s vysvětlením motivace jeho dalšího jednání a to ve scéně, kdy zabije dítě a následně i těhotnou ženu. V hloubi duše je to pacifista, který musel do války z donucení. Se zabíjením mužů, kteří usilují o jeho život, se ještě smířit dokáže, když ale chladnokrevně zabije nevinné, jeho morálka mu nedovoluje pokračovat v boji.

## Adaptace

Ve filmu můžeme najít jak *adaptace* faktické, tak i adaptace v přeneseném významu. Do prvního okruhu můžeme zahrnout volbu lokací. Paříž taková, jak vypadala v šestnáctém století, už prakticky neexistuje, a tak byly scény odehrávající se v Paříži natočeny v Blois, které si stále zachovalo svou podobu z konce 16. století. Stejný postup nalezneme i u dalších

míst zobrazených ve filmu. Původní hrady se nedochovaly a tak byla vybrána typově podobná místa.

*Adaptaci* druhého typu najdeme v krátké, na první pohled bezvýznamné scéně po bitvě u Jarnacu, kdy vévoda z Guise odmítne setrvat ve stanu vévody z Anjou, protože jeho nejlepší kapitán umírá. V jeho očích se dokonce objeví slzy. Ve skutečnosti byl vévoda z Guise, řečený Zjizvený, krutým a bezohledným mužem. Je dokonce považován za možného organizátora vraždy admirála de Colligny, která se stala jednou z příčin masakru huguenotů v roce 1572<sup>45</sup>. Proto je nasnadě pochybnost, že byl schopen takového pohnutí. Tato epizoda ale divákovi doplňuje znalosti o charakteru postavy, která tak získává více sympatií a stává se plastičtější.

Nutnou *adaptací* objevující se ve většině historických filmů z doby jiné než je 19. a 20. století je přizpůsobení jazyka postav. O mluvené řeči z doby, ve které se odehrává *Princesse de Montpensier*, tedy druhé poloviny 16. století, se toho příliš neví. Veškerá svědectví existují ve formě knih, ve kterých ovšem dialogy zcela scházejí – ať už se jedná o krásnou literaturu nebo o různé právní dokumenty. Tyto spisy jsou samozřejmě velmi platné, co se týče terminologie, v žádné době se ale psaná forma jazyka s tou mluvenou zcela neshoduje. V knižní předloze se navíc nevyskytují žádné dialogy, všechny musely být vytvořeny uměle. Bylo by proto velmi náročné vytvořit konverzaci v jazyce, který by nebyl parodií vznešené francouzštiny z šestnáctého století, ani francouzštinou, kterou mluvíme dnes. „*Naším cílem bylo najít jazyk na půl cesty mezi dobovou věrností a věrností nyní, v naší době. Rozhodně je třeba se vyvarovat pseudohistorickému nánosu patosu.*“<sup>46</sup>

Výsledkem je velice vytříbená forma francouzštiny, kterou bychom mohli z morfosyntaktického hlediska zařadit do poloviny 19. století, obsahující mnoho archaismů a historismů. Na jednu stranu jí dnešní populace může bez problémů rozumět, na druhou stranu je v ní nádech noblesy a exotiky.

Hudba se nachází na stejném, nebo dokonce horším výchozím bodu jako jazyková složka. Jestliže u jazyka existují alespoň nějaké dochované původní dokumenty, byť s nedostačující slovní zásobou, notových záznamů z 16. století je velmi málo a jsou často nekompletní nebo špatně čitelné. Není jasné, jaké nástroje byly používány, některé navíc postupem času zanikly. Nahrávky samozřejmě logicky neexistují žádné. Proto, pokud se autor hudby rozhodne rekonstruovat dobovou hudbu a vyhnout se moderním instrumentacím, stojí před ním velká výzva. Hrozí pak únik ke kýči, přemělkované parodii. Cílem nebyla falešná hudba z 16. století. U *La princesse de Montpensier* tedy tvůrci zvolili kompromis. Autor

---

<sup>45</sup> AUBERT, Michel, *La Tragédie de Blois. Quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise*, Blois, Château de Blois, 1988. 264 stran, katalog z výstavy

<sup>46</sup> BAUCHE, Nicolas, *Entretien avec Bertrand Tavernier – Un film „biologique, pas numérique“*, In Positif, listopad 2010, vydání 597, str. 8

hudby Philippe Sarde (který vytvořil například i hudbu k ceněnému a často citovanému filmu *Le retour de Martin Guerre*) se inspiroval skladbami dobových skladatelů, jako byl Roland de Lassus. Na druhou stranu Sardovy původní instrumentace a harmonie znějí poměrně moderně. Ve skladbách se objevují trombony, basy, perkuse i barokní hudební nástroje, avšak žádné housle.

## Metafora

*Metaforou par excellence* je volba kostýmů hlavních postav. Dostáváme do tak domény sémiotiky. Je zde užita klasická „řeč barev“<sup>47</sup>, kdy princ z Montpensier nosí výhradně šaty zelené barvy, symbolizující jeho mírnou povahu, ale zároveň až chorobnou žárlivost. Jeho spojenec ve válce, vévoda z Anjou, je pak spojen s barvou červenou, symbolizující jeho divokou, energickou povahu a vznešenost. Vévoda z Guise je oděn v černé, představující to, co ve Francii nazývají „*le brun ténébreux*“, tedy tajemného, vzdorného a vzrušujícího mladíka.



Obrázek 4: zleva doprava – vévoda z Guise, vévoda z Anjou, Marie de Montpensier, princ z Montpensier

---

<sup>47</sup> FRÁŇOVÁ, Veronika, 2009, *Psychologie barev* [online], [citováno 12.4.2012], dostupné z WWW <http://www.onlio.com/clanky/psychologie-barev-3.html>

Barva oděvů Marie, princezny z Montpensier, se v průběhu příběhu střídá, podle toho, ke komu v danou chvíli projevuje větší náklonnost, nehledě na fakt, že žena má vždy daleko větší možnost volby než muž. Obecně se ale dá říct, že zatímco v úvodu filmu je plná energie a lásky, které jsou reflektovány v sytě červených šatech, postupem času se více objevuje v barvách pastelových, nebo naopak velmi tmavých, vyjadřujících její postupnou rezignaci na život.



Obrázek 5, 6, 7: Barvy Mariina oblečení v průběhu filmu

V celkovém názoru na roli kostýmů ve filmu se Bertrand Tavernier zcela shoduje s názory Rosenstonea: „*Chci, aby divák neměl dojem, že se dívá na historické postavy. Oni sami ještě nevědí, že se jimi stanou. V mnoha historických filmech máte dojem, že postavy jsou si tak vědomy toho, v jaké epoše žijí, jakoby říkali: 'podívejte se na ty krásné renesanční šaty'. Ale to nejsou renesanční šaty, jsou to prostě šaty. Renesančními se staly až o mnoho let později.*“<sup>48</sup>

Další metaforu najdeme v jednání knížete z Chabannes hned v úvodu filmu. Poté, co zabije těhotnou ženu, utíká z války. Noc přečká zcela nechráněn nedaleko od cesty, kde ho následující den přepadnou pobudové. O malou chvíli později se ale z úst prince z Montpensier dozvíme, že právě Chabannes ho vždy učil, jak takovým případům předcházet a být ve střehu. Můžeme tedy usuzovat, že Chabannes trpěl velkými výčitkami svědomí a byl si vědom svého hříchu do té míry, že se vystavil nebezpečí a byl připraven zemřít.

---

<sup>48</sup> AMERICAN FILM INSTITUTE, 2011, *Director Bertrand Tavernier on a contemporary approach to period films* [online] [citováno 13.3.2011], dostupné z WWW <http://www.youtube.com/watch?v=za7P8RtX18A>

## 5 Závěr

Historický film poskytuje na jednu stranu pohled do minulosti, na druhou stranu reflektuje i kulturní zvyklosti doby, ve které vznikl. Především by ale měl nabízet emocionální spojení s minulostí způsobem, který zdůrazňuje sílu a důležitost minulosti ve formování kulturního povědomí současnosti.

Cílem této bakalářské práce bylo shrnout přístupy k hodnocení historického filmu v průběhu druhé poloviny 20. století a následně jeden z nich aplikovat na konkrétní film. Můžeme konstatovat, že názory historiků a filmových teoretiků se často opakují nebo se postupně modifikují a objevují v různých obměnách. Američtí filmoví vědci tak nejprve přebírali některé úvahy od francouzských odborníků a v dnešní době se ve Spojených státech problematika stále dynamicky rozvíjí. K analýze jsem si proto vybrala právě teorii tamního historika Roberta A. Rosenstonea. Kritéria nebyla příliš konkrétní, jednalo se spíše o postihnutí určitých stylistických figur a způsobu, jakým do nich autor promítnul historickou skutečnost.

Na základě analýzy jsem pak došla k závěru, že *La princesse de Montpensier* je film technicky velmi precizně zvládnutý. Režisér se vyvaroval jakýchkoli zjevných anachronismů, věnoval velkou pozornost dekoracím a dal si i velkou práci najít krajinu, kde by i přes panoramatický záběr nebyl ani jeden sloup elektrického vedení. Místy je divák dokonale vtažen do děje, cítí se přímým účastníkem bitvy nebo nepatřičným svědkem intimního rozhovoru. Můžeme ocenit absenci speciálních efektů, všechny bitvy byly natáčeny klasickým, uvěřitelným způsobem. V porovnání s jiným Tavernierovým filmem s historickou tematikou, *Que la fête commence*, působí *Princesse de Montpensier* přirozeněji, ne jako čistě kostýmní film nebo oživlý skanzen.

Přesto je celkové vyznění spíše nevýrazné, snímek působí ploše a divák odchází s rozporuplným pocitem. Částečně to může být dáno nevyhověním žánrovým konvencím, tedy absencí „happy-endu“. Film *La princesse de Montpensier* je totiž především kostýmní romancí, historické události stojí pouze na pozadí. Divák nenabude nových znalostí, pouze je okrajově uveden do konkrétní epochy francouzských dějin. Film však může vybízet k zamyšlení na téma postavení ženy v minulosti a dnes.

Tento rozporuplný výsledek je jen dalším důkazem toho, že historický film je velice komplexní záležitost a není snadné vytvořit všestranně dokonalé dílo. Opět se dostáváme k otázce: „kdy můžeme říct, že je historický film opravdu kvalitní?“ Tehdy, když je dokonale technicky a faktograficky zpracován, nebo když zapůsobí na mysl a intelekt diváka a motivuje ho ke kontemplaci o minulosti?

## 6 Summary

This bachelor thesis entitled *The representation of history in the french movie La princesse de Montpensier: An analysis of approaches in reflection of history in the cinematic medium, demonstrated on the exemple of the film by Bertrand Tavernier* focuses on the ways of treating historical facts in historical movies. In the first theoretic part, I describe this genre in general and present its evolution since the very beginning of cinematography. Then I try to present different approaches from different authors and countries. First from France, where this topic was treated since the sixties by great figures like Marc Ferro or Pierre Sorlin. In the next chapter I continue to the domain of United states of America where happened a big turn along with the publishing of the American Historical Review in december 1988. An important name in the field of history – cinema conjunction is Robert A.Rosenstone. He used to be a historian and by working as a consultant for historical movies he continuously became a film-theoretician. For my analysis I chose his approach for its way of considering the quality of a historical film. It can be characterized by his unorthodox and modern ideas not adhering only on the accuracy of shown information but on the overall experience the film delivers.

The film I chose for the practical part of the thesis was directed by Bertrand Tavernier, who is a world-known filmmaker renowned for his ardual work and the quest for technical perfection. His so far last movie, *La princesse de Montpensier*, takes place in the 16<sup>th</sup> century France and describes the love adventures of a young woman having as a background the religious wars. It is based on the novel by french writer Madame de La Fayette.

A film is a very complex work of art, which is especially true for a historical one. After analysing some of the crucial sequences I came to the conclusion, that even if the film *La princesse de Montpensier* is technically and factually mastered, it lacks some kind of added value needed to attract the viewer. Then we can only ask where is the real quality of a historical movie. If it is better when being perfectly authentic with all details but kind of cold and inaccessible or when it takes the history only freely as an exotic background but on the other hand makes the viewer contemplate and think about the past.

## 7 Prameny a literatura

### 7.1 Prameny

La princesse de Montpensier

Francie, 2010, 139 minut

**Režie:** Bertrand Tavernier

**Scénář:** François-Olivier Rousseau, Bertrand Tavernier, Jean Cosmos

**Námět:** Madame de La Fayette

**Kamera:** Bruno de Keyzer

**Střih:** Sophie Brunet

**Hudba:** Philippe Sarde

**Kostýmy:** Caroline de Vivaise

**Hrají:** Mélanie Thierry, Lambert Wilson, Raphaël Personnaz, Gaspard Ulliel, Grégoire Leprince-Ringuet, Michel Vuillermoz

**Ocenění:** César za nejlepší kostýmy v roce 2011

Citované filmy (v abecedním pořadí)

At' začne slavnost (*Que la fête commence*, r. Bertrand Tavernier, 1974)

Gladiátor (*Gladiator*, r. Ridley Scott, 2000)

Chaloupka strýčka Toma (*Uncle Tom's Cabin*, r. Edwin S. Porter 1903)

JFK (*JFK*, r. Oliver Stone, 1991)

Katyně (*Katyn*, r. Andrzej Wajda, 2007)

Královna Alžběta – Zlatý věk (*Elizabeth: The golden age*, r. Shekhar Kapur, 2007)

Návrat Martina Guerra (*Le retour de Martin Guerre*, r. Daniel Vigne, 1982)

Paní Bovaryová (*Madame Bovary*, r. Claude Chabrol, 1991)

Patriot (*The Patriot*, r. Roland Emmerich, 2000)

Pianista (*The pianist*, r. Roman Polański, 2002)

Poslední dnové Pompejí (*Gli ultimi giorni di Pompeii*, r. Luigi Maggi, 1908)

Příliš dlouhé zasnuby (*Un long dimanche de fiançailles*, r. Jean-Pierre Jeunet, 2004)

Statečné srdce (*Braveheart*, r. Mel Gibson, 1995)

Stávka (*Stávka*, r. Sergej Ejzenštejn, 1924)

Stezky slávy (*Paths of glory*, r. Stanley Kubrick, 1957)

Utrpení Panny Orleánské (*La passion de Jeanne d'Arc*, r. Carl Theodor Dreyer, 1928)

Zachraňte vojína Ryana (*Saving private Ryan*, r. Steven Spielberg, 1998)

Zavraždění vévody de Guise (*L'assassinat du Duc de Guise*, r. Charles Le Bargy, 1908)

Zrození národa (*The birth of a nation*, r. David W. Griffith, 1915)

## 7.2 Literatura

ALLOPINÉ, 2010, *La princesse de Montpensier* [online] [citováno 5.4.2012 ] Dostupné z WWW: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=136359.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=136359.html)

AMERICAN FILM INSTITUTE, 2011, *Director Bertrand Tavernier on a contemporary approach to period films* [online] [citováno 13.3.2012 ], dostupné z WWW <http://www.youtube.com/watch?v=za7P8RtXI8A>

AUBERT, Michel, *La Tragédie de Blois. Quatre siècles de polémique autour de l'assassinat du duc de Guise*, Blois, Château de Blois, 1988. 264 stran, katalog z výstavy

BAUCHE, Nicolas, *Entretien avec Bertrand Tavernier – Un film „biologique, pas numérique“*, In Positif, listopad 2010, vydání 597, str. 8

CONSTANT, Jean-marie, *La vie quotidienne de la noblesse française aux XVIe-XVIIe siècles*, Hachette, Paris, 1985, 317 stran, ISBN: 2010083547

DENAULT Leigh, *Whose Past is it, Anyway? Historians, Filmmakers, and the Definition of History* [online] Mount Holyoke College [citováno 5.4.2012] Dostupné z WWW: <http://www.mtholyoke.edu/~ltdenaul/hist399/>

UCHER Roger, 2003, *Madame de La Fayette*[online][citováno 4.2.2012] Dostupné z WWW: <http://madamedelafayette.free.fr/accueil.htm>

DUHAMEL George, *Scènes de la vie future*, Paris, Librairie Artheme Fayard, 1938, str. 15, ISBN:není k dispozici

EDELMAN, Bernard, *De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence*. In Recueil Dalloz Sirey, Paris,Dalloz 1969, str. 61-70

EUVRARD Michel, 1995, *Entretien avec René Allio* [online] Periodikum 24 images [citováno 3.4.2012] Dostupné z WWW: <http://id.erudit.org/iderudit/24301a>

FERRO, Marc, *Le film, une contre-analyse de la société*, In Annales ESC, 1973, č.28

FERRO, Marc, *L'histoire sous surveillance*, Gallimard, Paris 1987, ISBN: 978-2070323807

FRÁŇOVÁ, Veronika, 2009, *Psychologie barev* [online], [citováno 12.4.2012], dostupné z WWW <http://www.onlio.com/clanky/psychologie-barev-3.html>

GARÇON FRANÇOIS, *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, In *Cinémaction* č.65, Paris, 1992

HERLIHY, David, *Am I a Camera? Other Reflections on Films and History* In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988

HISTOIRE POUR TOUS [online] *La condition des femmes au moyen age*, [ citováno 10.4.2012 ] , dostupné z WWW <http://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/95-moyen-age/1569-la-condition-des-femmes-au-moyen-age.html>



- KLUSÁKOVÁ Veronika, *Rozhovor s Robertem Rosenstonem - Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením* In *Illuminace*. Roč. 20, č. 3(2008), s. 148-154
- LAGNY, Michele, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992 ISBN: 978-2200330842
- LUKACS, George, *Le roman historique*, 1956, Petite bibliotheque Payot, Paris ISBN: 978-2228893442
- MAREŠ Petr, *Film jako historický pramen*. In *Illuminace*. Roč. 2, č. 1 (1990), s. 43-46. Praha
- MORICE Jacques, 2010, *La critique tv de Télérama – La princesse de Montpensier* [online] Télérama [citováno 6.1.2012] Dostupné z WWW: <http://television.telerama.fr/tele/films/la-princesse-de-montpensier,17533572,critique.php>
- NOVICK Peter, *That Noble Dream: The Objectivity Question and the American Historical Profession* Cambridge, Cambridge University Press, 1998 ISBN: 978-0521357456
- O'CONNOR, John E. *History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past*. In *The American Historical Review* Vol. 93, No. 5 University of Chicago Press 1988, s. 1200-1209
- ROSENSTONE Robert A., *The historical film: Looking at the past in a postliterate age*, in *The Historical Film: History and Memory in Media*, Marcia Landy(ed.) New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2001, str. 50-66. ISBN: 978-0813528564
- ROSENSTONE Robert A., *Revisioning history*, Princeton University Press, 1994 ISBN: 978-0691025346
- ROSENSTONE Robert A., *History on film, Film on history*, Harlow, Pearson Education, 2006 ISBN: 0-582-50584-4
- ROSENSTONE, Robert. *History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1173-1185
- ROSENSTONE, Robert. *History in Images/Images in history*, Pearson Longman, Great Britain, 2006 ISBN: 0:582-50584-4
- ROUCHE Michel, *Mariage et sexualité au moyen age*, Presses de l'université Paris Sorbonne, Paris, 2000, ISBN: 2-84050-136-8
- SALEMI Joseph S., 1999. *A Post-Literate Age* [online] The Pennsylvania review [citováno 3.3.2012] Dostupné z WWW: <http://pennreview.com/2009/09/a-post-literate-age/>
- SORLIN, Pierre, *Clio a l'écran ou l'historien dans le noir*, In *Revue d'histoire contemporaine*, 1974
- SORLIN , Pierre, *The Film in History: Restaging the Past* 1980, Oxford, Blackwell ISBN: 9780631130550

TOPLIN, Robert Brent. *The Filmmaker as Historian*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988, s. 1210-1227.

TOPLIN, Robert Brent, *Hollywood's D-Day From the Perspective of the 1960s and the 1990s: The Longest Day and Saving Private Ryan* , in *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* č.36, 2006

WHITE, Hayden, *Historiography and Historiophoty*. In *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press 1988

ZEMON DAVIS, Nathalie, *Slaves on screen: Film and historical vision*, Harvard University Press, 2002, ISBN: 978-0674008212