

Historický film a jeho vývoj, kontexty historického filmu ve vnímání (současného) diváka

BcA. Jonáš Vacek

Diplomová práce
2014



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jonáš Vacek**
Osobní číslo: **K11253**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Historický film a jeho vývoj, kontexty historického filmu ve vnímání (současného) diváka
2. Praktická část:
Hraný film "Bílé noci", délka min. 20 min., režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v

křivkách)

- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

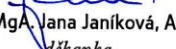
Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

BIRD, ROBERT: Adrej Rublev, Casablanca, Praha 2006
BORDWELL, DAVID, THOMPSON KRISTIN: Dějiny filmu: přehled světové kinematografie, AMU, 2007
FIELD, SYD: Jak napsat dobrý scénář, Rybka publisher, Praha 2007
HORÁKOVÁ, ŠÁRKA: Podobenství o Františku Vlácilovi, XYZ, Praha 2008

Vedoucí diplomové práce: prof. Stanislav Párnický, ArtD.
Ústav animace a audiovize
Datum zadání diplomové práce: 2. prosince 2013
Termín odevzdání diplomové práce: 14. května 2014

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Pavel Hruša
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 18. 12. 2013

DOMAŠ VACEK
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydávalečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-á autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Práce se zaměřuje na rozbor středověkého filmu, jakoby se jednalo o žánr. Práce klade důraz i na český středověký film a především Vláčilovu tvorbu. Dotkne se však i jiných velkých českých i světových autorů, kteří zavítali do středověku.

Klíčová slova:

Film, historický film, středověk, křesťanství, hrdina, romance, souboje

ABSTRACT

This thesis devotes to medieval movie as a it would be a movie genre. It emphasises to czech medieval film and point out especially work of František Vláčil. There are also mentioned other czech and world authors, who've visited Medieval Ages in their work.

Keywords:

Movie, historical movie, medieval times, Christianity, hero, romance, battle

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce, panu profesoru Stanislavu Párnickému za velkorysost a rád bych také poděkoval svojí ženě Petře za podporu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 STŘEDOVĚKÝ FILM – KDYŽ NE ŽÁNŘ, TAK CO TEDY?	11
1.1 STŘEDOVĚKÁ ROMANCE	12
1.2 HRDINSTVÍ - HRDINA	14
1.3 AKCE, SOUBOJE, ZBRANĚ.....	17
1.4 STŘEDOVĚK S PRVKY FANTASY, POHÁDKOVÝ STŘEDOVĚK	18
1.4.1 Historické seriály a Hra o trůny.....	22
1.5 PRVEK VÍRY A KŘESŤANSTVÍ VE STŘEDOVĚKÉM FILMU.....	26
1.5.1 Ingmar Bergman.....	27
2 REALITA STŘEDOVĚKU	30
2.1 REALITA STŘEDOVĚKU V ČESKÉM FILMU	30
2.2 REALITA STŘEDOVĚKU PODLE FRANTIŠKA VLÁČILA	36
2.3 ANDREJ RUBLEV	42
3 JEŠTĚ JEDNOU – PROČ STŘEDOVĚK	44
3.1 MOJE STŘEDOVĚKÁ TVORBA – POTŘEBA HLASU HRDINY	45
3.2 VYHODNOCENÍ DOTAZNÍKŮ.....	46
ZÁVĚR	48
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	49
SEZNAM OBRÁZKŮ	51

ÚVOD

Proč jsem si vybral jako předmět studie historický film a čeho chci dosáhnout? Historický film a historie mě zajímala odjakživa, proto volba tohoto tématu mi přišla zcela jasná. Ačkoliv historický film neexistuje jako žánr, přesto je mnoho pravidel, prvků, které divák u těchto filmů očekává.

Abych své práci dal jasnější směr a zaměřil se na to, co mě zajímá nejvíc, rozhodl jsem se výběr filmů zúžit pouze na historické filmy (až na výjimky) z období středověku. Rád bych se zaměřil i na stěžejní díla velkých tvůrců, kteří se do temných vod středověku ponořili. Zároveň vnímat tvorbu nejen českou a evropskou, ale především americkou. Rozpětí je i tak dostatečně velké, nabízející rozsáhlý studijní materiál.

Touto prací pro mě osobně sleduji ještě jeden záměr. Za roky svých studií filmu na Univerzitě Tomáše Bati, jsem taktéž učinil mnoho pokusů historický (středověký) film natočit. I nadále bych se tomuto tématu rád věnoval. Proto se chci ponořit do středověku co nejhlouběji, aby moje příští setkání se středověkem, doufám již celovečerní, vycházelo z hlubokých znalostí toho, co vše v sobě „středověká filmová řeč“ může skrývat.

Obvyklá datace počátku středověku se přikládá k pádu Západořímské říše v roce 476 a konec je nejčastěji vymezen objevením Ameriky, tedy rokem 1492. Jedná se tedy o období gotiky a v pozdním středověku již nástup renesance, šířící se z Itálie. Ve výběru filmů se budu vcelku striktně držet tohoto vymezení doby, což znamená, že starověk pomineme a do renesance se sotva podíváme. Zůstaneme v té nejtemnější epoše lidstva a můžeme být zvědaví, co nám přinesla do světa filmu.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 STŘEDOVĚKÝ FILM – KDYŽ NE ŽÁNŘ, TAK CO TEDY?

Nikdy jsem neslyšel, že by někdo historický (potažmo středověký) film považoval za žánr. Přitom se svého žánru (či subžánru) mohou dočkat takové filmy jako *Prci prci prcičky* (American pie, režie: Paul Weitz, Chris Weitz, 1999) – „gross-out comedies“ (tzn. fekální komedie). V souvislosti s historickými filmy existuje pouze takzvaný „sword and sandal“ žánr (epické filmy s meči a sandály), který odkazuje především na velkofilmy z 50. a 60. let – *Ben Hur* (Beh-Hur, William Wyler, 1959) či *Spartakus* (Spartacus, režie: Stanley Kubrick, Anthony Mann, 1960) ale i novější filmy *Gladiátor* (Gladiator, režie: Ridley Scott, 2000) či *Alexander Veliký* (Alexander, režie: Oliver Stone, 2004), které jsou však posazeny do starověku.

Přídavné jméno „historický či dobový“ je bráno jako všeobecné označení filmů, které se odehrávají v minulosti. Minulost (a to, co je s ní spjato – dobové kostýmy atd.) je tedy zřejmě jediný spojovací prvek těchto filmů. Tedy nejsou zde žádná speciální pravidla? Či filmařský přístup, který by tyto filmy mohl odlišovat či žánrově vymezovat? Možná přeci jen něco existuje. Ale k tomu se dostaneme.

Nejprve si řekněme, co žánr mimo jiné přináší:

Jako žánrové konvence mohou sloužit charakteristické filmové postupy. V hororech a thrillerech bývá obvykle ponuré osvětlování. Akční filmy často spoléhají na rychlý střih a zpomalené násilné scény. V melodramatech může být změna v emocionálním rozpoložení zdůrazněna náhlým využitím dojemného hudebního doprovodu.

Kinematografie jako vizuální médium může definovat žánry i pomocí konvenční ikonografie. Ikonografie žánru se skládá z opakujících se symbolů, které ve filmech nesou totožný význam. Ikonografie jednotlivých žánrů bývá často spojena s různými předměty a prostředími.

Detail samopalu vyčuhujícího z Fordu s datem výroby někdy ve dvacátých letech by zřejmě stačil k tomu, abychom film identifikovali jako gangsterku, zatímco záběr na dlouhý oblý meč, visící u kimona hrdiny by nás přemístil do světa samurajů... [1]

[1] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s 425. ISBN 978-807-3312-176.

A jak je to se středověkým filmem? Přeci jen existují prvky, které tyto filmy obvykle sdílejí, kvůli kterým je vyhledává i divák. Pokusím se všechny tyto prvky vypsát a popsat s odkazem na různé filmy.

1.1 Středověká romance

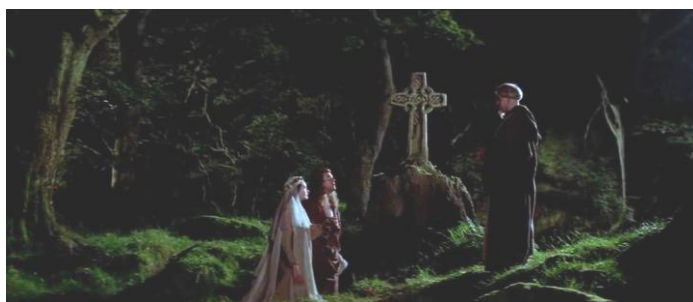
Ženy v kině chtějí zpravidla romantiku. Jak ale do kina dostat i jejich mužskou polovičku a nespolehnout se jen na jejich loajalitu vůči své partnerce? Přeci dát hlavní mužské postavě do ruky meč, posadit ho na koně a dovolit mu setnout pár hlav. Ženy tyto pasáže protrpí a každý tak dostane své. Uvažuje-li producent nad natočením romantického filmu, pak love-story ze středověku je velmi chytrý tah. Možná jsem to poněkud zjednodušil, ale podíváme-li se na divácky nejúspěšnější středověké filmy, patří do nich právě romance a meč.

Romantika středověku prostě sluší. Proč to tak je? Nejprve si zopakujme, co je jeden ze základních scenáristických principů pro to, aby divák postavě fandil: Postava musí mít cíl – tedy dramatickou potřebu, sílu a schopnosti k tomuto cíli dojít a musí při tom překonávat překážky.

Jak je to s postavami dvou milenců? Stejně. S tím, že jejich dramatická potřeba je společná – být spolu. Středověký film tomu dává ideální pozadí a možnosti. Typická je překážka v podobě rozdílu urozenosti a majetku. Než si chudák vezme bohatou šlechtičnu, nabízí se tolik překážek, že scenárista nebude vědět, kterou si vybrat dřív. Jako je to například v lehce parodickém filmu *Příběh rytíře* (A Knight's Tale, režie: Brian Helgoland, 2001), který si mimochodem umně pohrává s mnoha „žánrovými“ prvky rytířských filmů. Ostatně že středověk může být i velká zábava, dokazuje jak film *Monthy Python a Svatý Grál* (Monthy Python and the Holly Grail, režie: Terry Jones, Terry Giliam, VB, 1975), tak *Návštěvníci* (Les Visiteurs, režie: Jean - Marie Poiré, Francie, 1993), přičemž jejich tvůrci velmi dobře vědí, co středověk všechno nabízí. Obvykle ale tato temná doba nenabízela tolik legrace. Čistá a upřímná láska se však v **kontrastu** špinavého středověku vyjímá o to lépe.

Jako například ve veleúspěšném a dostatečně zabláceném *Statečném srdci* (Braveheart, režie: Mel Gibson 1995,). William Wallace si vyvolil svou milou již jako dítě v expozici filmu. A když se po letech už jako dospělý se svou dětskou láskou jménem Muron opět

setkává, neváhá ani vteřinu. Nazval bych to jako prvek **životní, osudová láska**, která k romantickému filmu patří a je velmi důležitá. Překážkou k jejich společnému štěstí je nejprve něco docela obyčejného, vzhledem k věku herců až vtipného – rodiče. To je situace, se kterou se divák dokáže dobře ztotožnit a vůbec nevádá, že se odehrává o pár století dříve. Velmi brzy se ale objeví větší problém, který by se ve snímku ze současnosti objevil těžko - právo první noci. Jejich vztah tak má o to větší příchut' **zakázané lásky**. Jsou v tom jen oni dva oproti celému světu a to činí jejich vztah pevnější. Hlavní hrdina však o svou milou, v té době již manželku, přijde. Dostaví se výčitky ze strany jejich rodičů a především Wallacova chuť na pomstu. Historickou válku o svobodu mezi Angličany a Skoty tak podle filmu odstartovalo násilné přerušování romance hlavního hrdiny. To je skvělý výchozí bod pro pořádný akční nástup. Jelikož se ale bavíme o romantickém filmu a objekt hrdinovi touhy nechá scenárista zabít již v první třetině filmu, co teď? Jedna snová návštěva rozhodně nestačí. Na scénu tak musí přijít jiná žena. Nikdo menší nežli čerstvá anglická královna (v podání krásné Sophie Marceau). Je dobře, že je Wallacova žena mrtvá, protože v tomto případě by divák těžko novou milenkou přijal. Vždyť Wallacova „svatá a krvavá válka“ je postavena na jeho čistém vztahu s milovanou Muron. Scenárista si ještě pojistí divákovu přízeň Wallacovu novému vztahu větou, že mu anglická královna připomíná jeho zavražděnou ženu. Aby však romance byla naplněna, hrdina Wallace umírá s představou na svou Muron.



Obrázek č.1: *Statečné srdce – místo zasvěcení*

Do ještě zapeklitější situace je postaven ústřední pár klasického příběhu o Tristanovi a Isoldě. Nejznámější filmové zpracování je asi americké *Tristan a Isolda* (Tristan + Isolde, režie: Kevin Reynolds, 2006). Isolda je zaslíbena spravedlivému králi Marcovi, Tristanovu strýci a opatrovníkovi. Přesto se však zamiluje právě do Tristana a jejich milostný vztah trvá i potom, co si Marca vezme. Aby divák jejich zakázanému vztahu fandil i přes sympa-

tie ke králi Marcovi, musí vyznít o to čistěji a osudověji. (Aby si film pojistil divákovi sympatie k ústřední dvojici), Isolda se Tristana ptá: „*How many did you love before me?*“ „*None.*“ „*And after me?*“ „*None.*“ Těžko si takový příběh představit v současných realitách. Ale špína středověku jej dokáže zamazat do stravitelné podoby.

Středověk nabízí mladým milencům mnoho „romantických“ zákoutí a například režisér Paul Verhoeven toho nadšeně využívá. A tak se ústřední milenecký pár ve filmu *Maso a krev* (Flesh + Blood, režie: Paul Verhoeven, 1985) poprvé políbí pod krásným stromem, na kterém se houpu oběšenci v rozkladu. Hlavní ženská postava se ale po celý film nedokáže rozhodnout mezi dvěma muži – stejně jako režisér se nedokáže (zřejmě záměrně) rozhodnout, kdo z těchto dvou mužů je hlavní hrdina. A tak i když na konci se přece jen dočkáme klasického obrazu, kdy jeden z hrdinů vsedne na koně a ujíždí s touto svou milou do dále, divák ví, že jeho protivník přežil a ví to především i ona hrdinka. Pocit z vítězství čisté lásky nad řekněme víc fyzickou přitažlivostí se tedy nekoná. Hrdinka bude po boku svého milého dál žít s touhou po jeho mužnějším protějšku. Film si tak záměrně pohrává s jistou naivitou šťastných konců. Koneckonců od režiséra jako je Paul Verhoeven by člověk ani nemohl čekat klasický konformní film a o tom středověkém to platí dvojnásob.



Obrázek č.2: „romantické“ místo se dvěma oběšenci

1.2 Hrdinství - hrdina

Položíme-li si otázku, jak si představujeme statečného a spravedlivého hrdinu, co nebo kdo se nám vybaví? Existuje jen málo obrazů, které by byly ve filmech a naši zažité divácké zkušenosti víc zprofanované – středověký rytíř na svém koni, opásaný dlouhým mečem. Kolik kluků sami sebe alespoň jednou nestylovali do takové postavy? Kolik kluků ale-

spoň jednou za život nevzalo klacek do ruky jako meč? Jednoduše filmy s vyprofilovaným silným kladným hrdinou mají u velké skupiny diváků jasné plus. A nemusí být pouze středověké, například i filmy jako Rambo, Smrtonosná past, Predátor, Rychle a zběsile mají hlavní postavu, která nikdy neuhne z cesty, má jasně daný mravní kodex, vždy pomáhá slabším, vždy nakonec všem natrhne kalhoty. Není to to, co divák (tedy především mužský divák) v hloubi duše chce i sám po osobě?

Ovšem hlavní hrdina jako rytíř dokáže unést i jistý nádech patosu, který by u filmu ze současnosti pravděpodobně působil trapně či směšně. Lze říci, že středověký film si trochu toho patosu žádá a divák to očekává. Co by byla bitva bez proslovu hrdiny na začátku? Jako například ve *Statečném srdci*.

Ne vždy ale divák dostane, co zřejmě očekává. Jako v již zmiňovaném filmu *Maso a krev*, kde režisér Verhoeven nechtěl jít cestou „jednoduchého“ kladného hrdiny. Dokonce nejde jednoznačně určit, který s dvou mužských hrdinů je onen hlavní. Z jednoho pohledu to musí být přeci ten, který si ještě neumazal ruce od krve, je čistý. Divákovo srdce ale zároveň touží po silném a živelném, tak trochu „ušmudlaném“ hrdinovi jako je Rutger Hauer. Onen civilizovanější hrdina na konci uhání do dále, zatímco Rutger Hauer v posledním záběru filmu míří zahalen kouřem z hořící hradu přímo ke kameře... z čehož by mohlo být patrné, ke kterému z nich má blíže režisér.

Když už jsme ale u toho ušmudlaného, tedy fyzicky špinavého hrdiny, je dobrý moment zmínit trilogii Pána prstenů (*Lord of the Rings*, 2001, 2002, 2003). Její úspěch stojí mimo jiné i na tom, že byl do velké míry uchopen jako historický příběh, což se projevilo na všech rekvizitách, kostýmech, celé výpravě. Hlavního mužského hrdinu, o kterém se tu bavíme, ztělesňuje Aragorn (Viggo Mortensen). Jako špinavý a rozcuchaný Hraničář (Ranger) působí mužně a svou roli ve struktuře potřebných postav plní skvěle. Jakmile jej ale především v posledním dílu převlékne režisér do jakési zženštilé róby a najednou Aragorn vypadá trochu jako elf, filmu v té chvíli něco viditelně chybí.



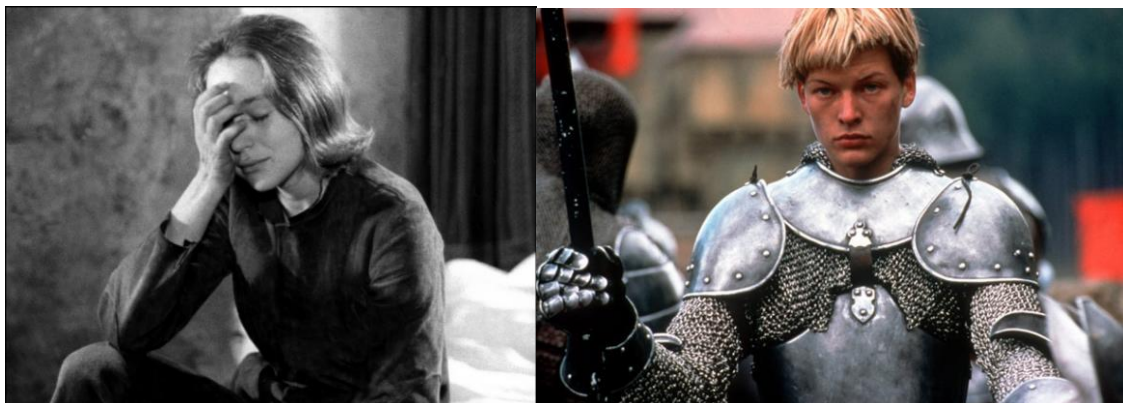
Obrázek č.3.: Aragorn špinavý a čistý

Ale abychom nezůstali jen u mužského diváka a mužské postavy. Pojdme se podívat na **ženskou hrdinku** ve středověkém filmu. Ženy dle mého láká představa dívky, nejlépe princezny, která je muži - rytíři, opěvována, chráněna. Muž a žena zde zpravidla tvoří pár podle „starých pravidel“. Středověk, potažmo středověký film, totiž není zrovna ideální místo pro feminismus. Kde je pravý muž, není pro feministku místo. Je však pravda, že najít ve středověkém filmu zajímavý ženský charakter, který by neměl ambice vyjít ze stínu mužského hrdiny, je opravdu nelehký úkol. Dost často ženy, či přímo jejich smrt, slouží jako zápletko pro menší potyčky jako například v *Údolí včel* (režie: František Vlácil, 1967) či rovnou „zaviní“ celou válku jako ve *Statečném srdci*.

Na druhou stranu může být středověk o to vděčnější prostředí pro silnou ženskou hrdinku, která se musí porvat se všemi muži okolo, aby mezi nimi našla uznání, došla svého cíle. Jako například *Královna Alžběta* (Elizabeth, 1998) či naše česká Zdislava z Lemberka (V erbů Lvice, 1994, režie: Ludvík Ráža) nebo ještě aktuálněji Alžběta Bátoriová (Bathory, 2008, režie: Juraj Jakubisko).

Obzvláště jedna historická žena se dočkala mnoha zpracování. Mám na mysli Johanku z Arku. Jejího života se chopila celá řada velkých režisérů jako Georges Méliés (*Jeanne d'Arc*, 1899), Carl Theodor Dreyer - *Utrpení panny Orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), Viktor Fleming - *Johanka z Arcu* (Joan of Arc, 1948) nebo Roberto Rossellini - *Johanka z Arku u kůlu* (Giovanna d'Arco al rogo, 1954. Pro zajímavost – zde si Johanku stejně jako v předešlém filmu zahrála Ingrid Bergman).

Zrovna na této ženské postavě lze velmi dobře pozorovat proměnu pojetí ženské hrdinky jako takové. Konkrétně ve zpracování Roberta Bressona *Proces Jany z Arcu* (Procès de Jeanne d'Arc, 1962), vidíme tuto orleánskou pannu jen jako po většinu času mlčící pokornou dívku. Kdežto Bressonův krajan Luc Besson servíruje Johanku spíš jako vyšinutou akční hrdinku (*Jeanne d'Arc*, 1999).



Obrázek č.4: Jak šel čas s Johankou z Arcu

1.3 Akce, souboje, zbraně

Žádný historický film se neobejde bez pořádného souboje. To je to, co divák chce – akci! Ale i akční hrdina typu John McClane ze *Smrtonosné pasti* (Die hard, režie: JohnMcTier-nan, 1988) je (záměrně a promyšleně) nucen zahodit flintu a několik padouchů vyřídit ručně. A rytíř nemá moc jiných možností, než vzít meč a v souboji muže proti muži jednoho protivníka po druhém skolit. Pracuje se zde s jistým ideálem férového souboje.

Zkuste si vybavit hrdinu (nejen historického filmu), který by se se svým antagonistou nestřetl tváří v tvář. I v akčním filmu se k sobě zpravidla prostřílí, aby si to mohli „vyříkat“ pěkně z očí do očí. Než si Mel Gibson oblékl kilt jako William Wallace, musel se i v sérii *Smrtonosných zbraní* (Lethal Weapon, režie: Richard Conner, 1987, 1989, 1992) utkat se zápornými hrdiny pěkně postaru. Toto žánrové pravidlo se přeneslo do akčních filmů právě z těch historických.

Ale nejen to. Akční film převzal i několik rekvizit. Tak především meč. V historii představoval nejen zbraň, ale i symbol čestnosti, urozenosti. Ne náhodou je jeho tvar podobný kříži. Meč jako zbraň i symbol cestuje z filmu do filmu. Ve filmu *Highlander* (Highlander,

režie: Russell Mulcahy, 1986) dokonce ze století do století společně s hlavním hrdinou. Jediná šance, jak může hrdina v tomto filmu zvítězit nad svým protivníkem, je mu pěkně postaru setnout hlavu.

Po staletích meč přeci jen doznal jistých výtvarných změn a tak se ve filmu *Blade* (Blade, režie: Stephen Norrington, 1998) hlavní hrdina i z praktických důvodů ohání mečem podobnějším japonské kataně. Ta však v samurajských filmech znamená stejnou či ještě větší symboliku cti jako v evropském historickém filmu. Když už jsem zmínil film *Blade* – v jeho druhém pokračování *Blade2* (Blade II, režie: Guillermo del Toro, 2002) je jeden z hrdinů oblečen do slušivé drátěné košile stejně jako antagonista v klasickém béčkovém akčním filmu *Komando* (Commando, režie: Mark L.Lester, 1985). A tak historický film přenáší i do dalších žánrů nejen souboje jeden na jednoho, potřebu zásadového kladného hrdiny – rytíře, ale i módu ze středověku.



Obrázek č.5: Drátěná košile je stále in

1.4 Středověk s prvky fantasy, pohádkový středověk

Středověké filmy jdou, zvláště v posledních 10 letech, s fantasy filmy po velmi úzké pěšině, na které se často prolnou, vezmou si od sebe prvky, které potřebují a kráčí obohaceny směle dále. Ten nádech tajemna, kouzla má prostě divák rád a středověký film k tomu sedí jako žádný jiný. Odkud se vzal? Zjednodušeně lze říci, že fantasy film vychází z klasické po-

hádky, obvykle však posunuté pro staršího diváka. Chceme-li zodpovědět i otázku, odkud se bere touha člověka po pohádkách, museli bychom hluboko do historie, kde si naši předkové předávali pohádkové příběhy jen ústní formou. A nejen u nás, ale například i na severu, ve Finsku, kde takzvaní runopěvci – lidoví zpěváci – zpívali Kalevalu, finský národní epos. [2] Kalevalou se mimochodem nechal inspirovat i J.R.R. Tolkien při psaní právě Pána prstenů. Ale to není tématem této práce ani kapitoly.

Co říká o fantasy žánru internetový server 25fps v příspěvku Tomáše Zabilanského: *Žánr fantasy je na rozdíl od pohádky určen dospělejšímu publiku. Obsahuje alegorické přesahy, často vychází z mytologických inspirací a jeho vnitřní svět je prokreslenější a komplexnější. Od sci-fi se liší přítomností vědecky nevysvětlitelných nadpřirozených bytostí a jevů a zasažením do prostoru fiktivní krajiny, jež má svou svébytnou podobu a historii.*[3]

Hranice mezi fantasy filmem a pohádkou však není vždy tak úplně jasná. Navíc existují i fantasy filmy, které jsou otevřeny především mladšímu publiku. Jako například klasický film *Nekonečný příběh* (The Neverending Story, režie: Wolfgang Petersen, 1984). Díky naivním postavám (Kamenožrout, pes Falko) i celkovou stylizací lze sice film označit za pohádku, ale struktura je díky své paralelní linii mezi pohádkovým a reálným světem přeci jen složitější než klasický pohádkový příběh.

U pohádek obecně platí, že jakoukoliv snahu o zamotanější děj divák málokdy ocení. Jako se to například vymstilo i ambiciózní české pohádce *Čert ví proč* (režie: Roman Vávra, 2003), kterou chtěl Roman Vávra evidentně posunout do myšlenkově i vypravěčsky složitější struktury. Dovolím si použít jeho vlastní slova, která řekl ve *Filmu o filmu Čert ví proč* [4] : Roman Vávra: „Ono se říká, že dobrý film by se měl dát popsat jednou větou, že jo. Tohle v tom případě asi nebude dobrý film.“ A o pohádce to zpravidla platí dvojnásob.

[2] *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Kalevala>

[3] ZABILANSKÝ, Tomáš. *Filmové žánry*. In: [online]. [cit. 2014-05-13]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-tytu-priklady/>

[4] VÁVRA, Roman. *Film o filmu Čert ví proč...* In: [online]. [cit. 2014-05-13]. Dostupné z: *Film o filmu Čert ví proč..*

Zde se vymstilo divákovo očekávání pohádky, nikoliv dobrodružného filmu s pohádkovými motivy a prvky.

Těžko zařaditelný je i film Ridleyho Scotta *Legenda* (Legend, režie: Ridley Scott, 1985). Svou pochmurnější náladou se však přeci jen přiklání k dospělejšímu divákovi, tedy k fantasy, ačkoliv se hemží takovými pohádkovými tvory jako jednorožci, skřítkci či víly. Konec zdá se býti taky pohádkový, zamilovaný pár utíká do nepředstíraně kýčovitého západu slunce, při písni se slovy: „*Only lighting strikes all that evil, teaching us to love for goodness' sake... legends can be now and forever teaching us to love for goodness' sake.*“ [5] Poslední záběr však zcela nepohádkově patří směřujícímu se antagonistovi – až ikonicky ztvárněnému ďáblu – zcela ve smyslu jeho vlastních slov: „*What is light without dark? I am part of you all. You can never defeat me. We are brothers eternal.*“ [5]

Vedle Ridleyho Scotta zamířil do pohádkových-fantasy vod i jiný známý tvůrce – Ron Howard s filmem *Willow* (Willow, režie: Ron Howard, 1988). Oproti Ridleyemu však se svým filmem zůstal víc u břehu, kde si hrají hlavně děti, a do temnějších hlubin diváka tolik nestahuje. Jeho závěrečný souboj dvou čarodějnic vypadá jako ženská verze souboje Gandalfa a Sarumana z *Pána prstenů* ve stejném „matrix“ stylu a stejně jako v *Pánu prstenů* (Lord of the Rings, USA/Nový Zéland, režie: Peter Jackson, 2001, 2002, 2003). se z vod vynoří obludná příšera. S *Pánem prstenů* však nese jinou hlavní spojitost – hlavním hrdinou, který nese tíhu příběhu, je ten nejmenší – liliput, asi tak stejně vysoký jako hobit. Oproti zmiňované *Legendě* je však konec čistě v happy-end stylu, takže temnější proudy odtečou nadobro.

Pokud bychom měli jmenovat klasický příklad fantasy filmu jako „pohádky pro dospělé“, pak nejpřesnější bude zřejmě snímek *Barbar Conan* (Conan the Barbarian, režie: John Milius, 1982). Důležitými prvky jsou zde nahota, krev a svaly. Tento film odstartoval celou řadu podobně orientovaných filmů, ovšem s výrazně sestupnou kvalitou.

Co však tyto filmy – *Nekonečný příběh*, *Legenda*, *Willow*, *Barbar Conan* a *mnoho dalších* – spojuje? Pokud bychom je měli datovat do nějakého období, ze kterého tvůrci vycházeli při myšlence na výtvarnou stránku, výpravu, pak tu máme opět náš středověk.

[5] *Legenda* [film]. Režie Ridley Scott, Velká Británie, 1985.

Ačkoliv tedy ani středověký fantasy film není brán jako žánr, s žánrovými filmy jej spojuje další fakt. Podobně jako westerny či třeba politické thrillery mají svá období, kdy slaví úspěch a točí se jeden za druhým, i středověký fantasy film má své dny. Dosud všechny zmíněné fantasy filmy (s výjimkou *Pána prstenů*) patřily do osmdesátých let. Novou vlnu zájmu, jak diváckého tak producentského, odstartoval ale právě zmíněný *Pán prstenů*. A v těsném závěsu za ním i Harry Potter, zaměřený ale na méně militantního diváka. Pak následovali další filmy jako *Eragon* (*Eragon*, režie: Stefen Fangmeier, 2006), série *Letopisť Narnie* (*Chronicles of Narnia*, režie: Andrew Adamson, Michael Apted, 2005, 2008, 2010.), *Zlatý kompas* (*The Golden Compass*, režie: Chris Weitz, 2007) či *Hvězdný prach* (*Stardust*, režie: Matthew Vaughn, 2007). Nového zpracování se dočkal i zmíněný *Barbar Conan* (*Conan the Barbarian*, režie: Marcus Nispel, 2011), který však pokračoval v oné sestupné kvalitě. Oproti letům osmdesátým se úspěšné fantasy filmy nového tisíciletí vcelku více drží nízké divácké přístupnosti. Důvod je logický, tento tip filmů něco stojí a producenti musí jít najisto.

Co si však nemůže dovolit fantasy blockbuster určený na velké plátno, to za něj v posledních letech hravě zvládá televizní produkce. Ale toto téma si zaslouží vlastní podkapitolu.

V posledním odstavci této kapitoly bych se ještě rád krátce zmínil o neaktuálnějším fenoménu hollywoodské produkce. Po vysátí většiny fantasy knih je nyní zacílena právě na pohádku. A tak se nových verzí dočkaly takové klasické postavy jako *Červená Karkulka* ve stejnojmenném filmu (*Red Riding Hood*, režie: Catherine Hardwicke, 2011), či *Sněhurka* a sedm trpaslíků v hravém snímku *Sněhurka* (*Mirror Mirror*, režie: Tarsem Singh, 2012) či o poznání temnější verzi *Sněhurka a lovec* (*Snow White and the Huntsman*, režie: Rupert Sanders, 2012) a došlo mimo jiné i na *Jeníčka s Mařenkou – Jeníček a Mařenka: Lovci čarodějníc* (*Hansel Gretel: With Hunters*, režie: Tommy Wirkola, 2013). Zajímavé je přitom sledovat, jak Hollywood dokáže, lépe či hůře, ale většinou naprosto promyšleně, vytáhnout klasické pohádkové prvky, obléknout je do nového sexi hávu, postavit často do nových kontextů a celkově promíchat do mainstreamového pohádkového nápoje. Co však shledávám zajímavým je to, že, nehledě na kvalitu díla, divák na základě těchto filmů dokáže sám lépe analyzovat strukturu pohádek.



Obrázek č.6: Malý velký hrdina Willow

1.4.1 Historické seriály a Hra o trůny

V poslední době se velké oblibě těší historické televizní seriály. Mnoho z nich v divácké sledovanosti úspěšně válcují i celovečerní filmy. Seriály jako *Tudorovci* (The Tudors, Irsko/Kanada/USA, 2007) či *Borgiové* (The Borgias, Kanada/Irsko/Maďarsko, 2011) nebo o poznání bojovnější *Řím* (Rome, VB/USA, 2005) a *Spartakus: Krev a písek* (Spartacus: Blood and Sand, USA, 2010) si našli dosti silnou diváckou základnu.

Zdaleka nejúspěšnějším seriálem je ale *Hra o trůny* (Game of Thrones, USA/VB, 2011) z produkce HBO. Bez nadsázky lze říci, že se jedná o velký fenomén. V době, kdy píšu tyto řádky, právě běží již 4. řada seriálu, která láme rekordy jak ve sledovanosti, tak v nelegálním stahování nových dílů z webu. Tím ale jen předběhlo svůj vlastní rekord, držený 3. řadou tohoto seriálu jakožto nejstahovanějšího videa. Díky čemu se z tohoto seriálu stal takový fenomén? Má něco, co ostatní nemají? Zjednodušeně řečeno, má právě úplně vše.

Oproti zmíněným historickým seriálům má především obrovskou výhodu, jelikož vlastní ten magický přívlastek *fantasy*, což je poslední dobou velmi v kurzu. Ale tvůrci se zdaleka nespolehli pouze na to. Zmíněné historické seriály a seriály obecně, mají svou sílu především v propletené pavučině vztahů všech postav, která nás nutí sledovat další a další díl, abychom věděli, jak to dopadne. O co atraktivnější háv, tím líp. Co takhle ale seriál jak ze světa Pána prstenů? Ale trochu méně dětinského, žádní chlupatí hobiti ani éteričtí elfové.

Co jsou divácky oblíbené prvky z podobně zaměřených filmů? Romance, silní hrdinové, souboje, taky nahota, krev a svaly. Když se to vše zabalí do působivých lokací, kostýmů a celkové výpravy, nelze šlápnout vedle. A tvůrci měli pravdu.

Začít se ale musí od scénáře. Kde ale sehnat vymyšlený fantasy svět? Tvůrci seriálu David Benioff a D.B.Weis proto oslovili úspěšného amerického autora Goerga R.R.Martina, zda by mohli dostat do scénáře jednu z jeho ság s názvem *Píseň ledu a ohně* (*Song of Ice and Fire*). Ten souhlasil a na scénáři se podílel také.

Jak již bylo naznačeno, Hra o trůny spojuje jak akční fantasy film, tak klasický vztahový seriál, takže je potřeba propracovaných a zajímavých postav, aby mohli vytvořit nutný propletenec vztahů a konfliktů. Každá z postav splňuje scénaristické pravidlo jak od Syda Fielda: Život každé postavy musíme rozdělit do tří sfér: 1. Profesní (čím se živí, kde pracuje), 2. Osobní (rodinný stav) a 3. Soukromé (co dělá, když je sama). Navíc je potřeba, aby měla výraznou dramatickou potřebu.

Jako jeden z hlavních hrdinů *Ned Stark* (Sean Bean), který v příběhu zaujímá roli hlavního charismatického muže, kterou po něm poté pomalu přebírá jeden z jeho synů. 1. Je lordem severní říše (Zimohradu), stará se o říši. 2. Je otcem několika dětí, má ženu. Jedno z dětí je nemanželské, to když bojoval v jiné části země. 3. Zřejmě zase čistí meč a u toho přemýšlí, jak by mohl být ještě lepší lord, manžel a otec. Jeho dramatická potřeba je vcelku neměnná – ochránit svou rodinu a k tomu být největší klad'as.

Co takhle jeden ze záporných hrdinů? *Jaime Lannister* (Nikolaj Coster-Waldau). 1. Je členem královské gardy. 2. Je synem nejbohatšího Lorda Sedmi království a zároveň švagr krále. 3. Cvičí s mečem a nebo pravděpodobně přemýšlí o tom, kdy se zase vyspí se svou sestrou. Jeho dramatická potřeba – vyrovnat se otcí, vyspat se se sestrou a být pořádně *cool*.

Jedna z nejzajímavějších postav seriálu, která také dozná největšího vývoje, je *Tyrion Lannister* (Peter Dinklage). Je to liliput. 1. Zpočátku nemá žádné zaměstnání, pouze si užívá, poté se stane na nějakou dobu Pobočníkem krále. 2. Je bratrem Jaimeho Lannistera, synem nejbohatšího Lorda Sedmi království. 3. Zřejmě pije, nebo je v nevěstinci anebo obojí. U toho rozhodně kuje pikle nebo vymýšlí chytré bonmoty jak odpovědět posměváčkům jeho výšky. Jeho dramatická potřeba: Aby ho jeho otec bral vážně, nebo alespoň projevo-

val, že je jeho otec. Poté, co si najde ženu, je to být s ní a ochránit ji... ale k tomu samozřejmě dál kout pikle.

Použil bych slova tohoto malého vtipného hrdiny, které tak trošku parafrázuji celý seriál. Znění nechám raději v angličtině. Na otázku, co chce od života, odpovídá ve smyslu, co je to za hloupou otázku, přece:...,eat, sleep and fuck.“

I přesto zde v žádném případě nemůžeme mluvit o černobílých postavách. Žádný kladas není tak kladný, aby někdy nešlápl vedle, a žádný antagonista čas od času neřekne něco vlastně docela hezkého, nebo neprojeví jinak city. U mnoha postav si divák jejich zařazením nemůže být jistý, protože...to ani nejde, prostě to hrají na obě strany, sledujíc svůj vlastní zájem.

Velkým kladem je typově přesné obsazení všech postav. Jejich fyzická podoba zpravidla nese jejich charakter, což ale stále neznamená, že nemůžou překvapit. Zvraty v ději i ve skvěle a chytře napsaných dialozích je to, co drží divákovu pozornost. Za dialogy jsou hlavně cítit reálné motivace a za konáním postav jejich logickou příčinu vycházející z jejich aktuálních potřeb. To vše zasazené do sociologicky fungujícího prostředí. Mizanscéna je zpravidla taky skvěle promyšlená a divák tak nejen v dialozích může číst mezi řádky, ale i při činnosti, kterou postava právě koná. Ani *Hra o trůny* se nevyhnula současnému klišé a to je zapojení alespoň jednoho homosexuálního vztahu. Oproti ostatním jde ale o kousek a chytře dál, například ve scéně, kdy jeden milenec holí horní část těla svému druhovi.



Obrázek č.7: Hráč o trůny Ned Stark

Co se týká onoho fantasy prvku, tak s ním se tady pracuje jen velmi lehce. Čas od času se objeví nějakých fragment, ale celkově se spíš hraje s celkovým pocitem, že kolem je spousta nadpřirozených jevů, ale vidět jsou jen zřídka.

Jak píše Jiří Matýsek na portálu 25fps.cz ve svém článku „Fantasy nebo pseudohistorické softporno?“:

Hra o trůny je o nás. Takových, jací jsme byli, ale jací možná stále jsme. O věcech, které nás žnou kupředu i o tom, kam až jsme schopni dojít, chceme-li dosáhnout svých cílů. A ten fantasy rámeček, kterým se seriál zaklíná? To je jen berlička a vnadidlo na potenciální diváky. Hra stojí natolik pevně na vlastních nohách, že jí téměř nucené zasouvání do žánrové škatulky může v očích některých nepřipravených diváků poškodit. [6]

Seriál se pyšní takovou výpravou a lokacemi, ze které by se nemusel stydět ani menší hollywoodský film. Propracované ateliérové stavby se střídají s úchvatnými exteriéry jako Island či Malta. Ačkoliv se jedná o kompletně vymyšlený svět, výběrem stylizace „historických reálií“ je seriál většinou posazen do (našeho) starého dobrého 13. století, tedy období křižáckých výprav. Pracuje se tak s klasickou a zaběhnutou podobou rytíře a jeho zbroje.

Seriál Hra o trůny velmi dovedně pracuje se všemi klady „žánru“ středověkého filmu s příměsí velmi chutné fantasy dávky. Staví však na tom, co divák vědomě i ve skrytu duše chce vidět. Dokud se to autorům bude dařit dávkovat, svého diváka neztratí. Koneckonců autor knižní předlohy Goerga R.R.Martin miní vydat ze svého vymyšleného světa celkově sedm románů *Písně ledu a ohně*.

Na závěr bych opět nechal promluvit Jiřího Matýska z portálu 25fps:

„Osobně nazývám Hru o trůny spíše „politickou fantasy“. Případně lze uvažovat o jakési alternativní minulosti, protože svět, kde se příběh Hry odehrává, se drží v intencích toho našeho. V tom dobrém, i v tom špatném....“ [6]

[6] MATÝSEK, Jiří Vladimír. Fantasy, nebo pseudohistorické softporno?. In: [online]. [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/fantasy-nebo-pseudohistoricke-softporno/>

1.5 Prvek víry a křesťanství ve středověkém filmu

Rozhodne-li se autor vstoupit svým filmem do tohoto období, těžko může tento prvek jen tak opomenout. Ve středověku byla křesťanská víra natolik silným prvkem, že se kolem ní točilo prakticky všechno. Vždyť například koncem 11. století se první křižácké výpravy dobrovolně účastnilo tisíce a tisíce dobrovolníků a to mimo jiné z toho důvodu, že jim bylo církví garantováno, že člověk, který zemře ve „svaté válce“, jde okamžitě do nebe. Křižácké téma je zápletkou mnoha a mnoha středověkých filmů. Jako například ve velkofilmu *Království nebeské* (Kingdom of Heaven, režie: Ridley Scott, 2005). To se však navzdory názvu zabírá vírou jen velmi okrajově, navíc postrádá charismatického hlavního hrdinu i jeho nedostatečně rozehraný konflikt a celkově dojízdí na plochost scénáře. Co do výtvarné a výpravné stránky filmu, je film v tomto směru za posledních nejméně 10 let zcela jedinečný.

V českém filmu se téměř svaté války příliš neobjevuje. Jeruzalém je od nás příliš daleko. I přesto se u nás občas mihne taková postava, která v sobě nese toto téma. Mluvím teď o malé roli českého herce Josefa Kemra ve filmu *Verbu lvice*.

Kolik radosti obyčejný člověk mohl tehdy zažít? Jeho život byl jen uvědomělou přípravou na smrt a posmrtný život. Strach z Boha byl pro běžného člověka naprosto přirozená. Mnoho tvůrců se právě proto do středověku ponoří. Ten dogmatismus, ta jistota posmrtného života přitahuje. Protože strach ze smrti se nevyhýbá ani velkým umělcům, ba naopak.



Obrázek č.8: Křižáci, co vypadají, jak se patří

1.5.1 Ingmar Bergman

Tato největší filmová osobnost severské kinematografie se do středověku podívala dvakrát. V prvním filmu, slavné *Sedmé pečeti* (Det Sjunde inseglet, 1957) je hlavním hrdinou přímo křižácký rytíř, vracející se, po deseti letech strávených zabíjením nevěřících, domů.

Je potřeba nejprve říci, že Bergman vyrůstal v silně věřící rodině, kde především otec působil jako silná autorita. V době vzniku filmu se v něm praly dogmata, vštěpená otcem s touhou se od nich osvobodit. Bergman říká:

„V té době jsem měl několik odumřelých zbytků dětské zbožnosti, naprosto naivní představu něčeho, co by se dalo nazvat nadpozemským spasením. Zároveň se projevilo moje nynější přesvědčení. Člověk je nositelem své vlastní posvátnosti a ta je pozemská, neexistuje pro ni žádné nadpozemské vysvětlení. V mém filmu je tedy poměrně neneurotický zbytek upřímné dětské zbožnosti, která se snáší s drsnou a racionální představou skutečnosti. [7]

Tíživá atmosféra středověku k tomuto tématu patří víc, než cokoliv jiného a Bergman z ní vytěžil maximum. Jeho šachová partie hlavní postavy Antoniusa Blocka s postavou Smrti, patří mezi klasické obrazy kinematografie. Je nám předkládána naprosto vážně. Dovolím si tvrdit, že v jakémkoliv jiném žánru, by se tato scéna nesetkala s pochopením, pokud by nebyla vedena s humorným nadhledem.

Rytíř Antonius Block v sobě nese ideály, ale i šíziravé pochybnosti. Cítí blížící se smrt a vyžaduje nějaký důkaz o Boží existenci. Nestačí mu víra. Říká:

„Což není možné uchopit Boha svými smysly? Proč se skrývá v oparu napůl vyřčených slibů a neviděných zázraků? Proč v sobě Boha nedokážu zabít? Chci vědět, ne věřit ani tušit, nýbrž vědět!“

Postava Smrti tímto důkazem o Boží existenci není, protože o přítomnosti smrti Antonius nepochybuje. A na otázku, zda mu Smrt odhalí svá tajemství, Smrt odpovídá, že ne, nemůže, protože je naprosto nevědoucí.

[7] BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Vyd. 1. Překlad Zbyněk Černík. Praha: Havran, 2002. Studio, sv. 3, s 128 . ISBN 80-865-1521-4.

Bergman si tímto filmem sám dodal odvahy:

„To, že zemřu a budu zrušen, že projdu temnou bránou, že existuje něco, co nemohu kontrolovat, uspořádat nebo předvídat, mě neustále děsilo. Fakt, že jsem si najednou dodal odvahy a ztělesnil Smrt jako bílého klauna, jako postavu, která konverzuje, hraje šachy a vlastně v sobě nenosí žádná tajemství, byl první krok v boji proti strachu ze smrti.“ [8]

Že se v Bergmanovi praly stejné pochybnosti, jako v jeho protagonistovi dosvědčuje i další slovy, když zmiňuje postavu Rytířova Zbrojnoše:

„Jelikož jsem se v té době ještě silně zaobíral náboženskou problematikou, stály vedle sebe dva názory. Každému bylo dovoleno, aby mluvil vlastním jazykem. Proto mezi dětinskou zbožností a drsným racionalismem vládne relativní příměří. Mezi Rytířem a jeho Zbrojnošem nejsou žádné neurotické problémy.“ [8]

V exaltovaném projevu jedné z postav, Mnicha co vede zoufalou skupinu tupě věřících a strachujících se před morem, jakoby režisér až s jakýmsi cynismem schoval svůj projev všem „tupě věřícím“ divákům: *„Víte, vy zabedněnci, že zemřete všichni? Dnes, zítra či pozítří, neboť už jste odsouzeni!“*

Když jsem se o *Sedmé pečetí* bavil s jedním bohoslovcem, tedy studentem teologie, co z něj bude brzy kněz, velmi si tento film pochvaloval, ale také si postěžoval, že v něm podle něj chybí naděje. Je to opravdu tak? Bergman mimo jiné říká:

„A pak je ta věc s posvátností člověka. Jof a Mia představují cosi pro mě významného: když odloupneme teologii, zůstane posvátnost. Obraz rodiny navíc obsahuje hravou vlídnost. Jofovo a Miino dítě má způsobit zázrak: žonglérův osmý míček se má na jeden úžasný okamžik – jednu mikrosekundu – zastavit ve vzduchu.“ [8]

Poslední záběry filmu navíc nepatří symbolickému pochodu smrti na obzoru. Ale právě Jofovi, Mie a jejich malému synkovi, kterak spokojeně odchází do dále.

[8] BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Vyd. 1. Překlad Zbyněk Černík. Praha: Havran, 2002. Studio, sv. 3, s 127-129. ISBN 80-865-1521-4.

V druhém středověkém filmu *Pramen panny* (Jungfrukällan, 1960) Bergman své ovlivnění otcovou výchovou posouvá ještě dál. Ve filmu je Bergmanova postava silně věřícího otce postavena před velké dilema. Jeho milovanou dceru znásilnili a zabili pobudové, které pak v nevědomí ještě pohostil ve vlastním domě. Má porušit přikázání desatera, poslechnout svou zlost a zabít tyto muže?

„Bože, ty všechno vidíš. Smrt nevinného dítěte i moji pomstu. Všechno jsi dovolil. Nerozumím ti. Přesto žádám o tvé odpuštění. Nevím, jak se mám usmířit. Nevím, jak mám žít...“

Jak nasvědčují tato otcova slova, všechny nakonec zabije, včetně malého chlapce. Aby se vykoupil ze hříchu, slíbí postavit monument – katedrálu. Rozestavění postav v posledním záběru filmu symbolizuje svaté postavy, kterými bude katedrála vyzdobena. A Bergman takto vystavěl další monument - filmový.



Obrázek č.9: Šachy můžou být i nebezpečný sport

2 REALITA STŘEDOVĚKU

Tento prvek lze vnímat a rozebrat z několika úhlů. Realitu středověku může divák a především tvůrce chápat jako možnost co nejvíce ukázat brutalitu, krev, sexuální otevřenost, ušpiněnost, drsnost... tedy to, co se asi jako první dere na mysl, řekne-li se středověk.

Anebo může tvůrce vnímat zachycení reality středověku „pochtivějším“ způsobem, vnímat to stejně důležitě, či ještě důležitěji než je třeba postava hlavního hrdiny. Co to však znamená? Dle mého to znamená snažit se přijít s docela jiným filmem, než jaký by mohl být film ze současnosti. Přijít s filmem, u kterého by si divák řekl, tak takhle nějak středověk vypadal (a nehodnotí to jen díky například ušpiněnosti), ale navádí jej k tomu specifická filmová řeč, stylizace. I proto se do temných vod středověku alespoň jednou vydalo mnoho světových tvůrců jako Ingmar Bergman (*Sedmá pečeť*, 1957, *Pramen panny*, 1960), Andrej Tarkovskij (Andrej Rublev, 1966) či Robert Bresson (*Lancelot od jezera*, 1974). A co naše tvorba?

Filmy Markéta Lazarová, Údolí včel a Adelheid by byly klenotem každé národní kinematografie. V kontextu evropské tvorby řadí uvedená díla Františka Vlácilova mezi takové mistry stříbrného plátna, jakými byli Ingmar Bergman či Andrej Tarkovskij. [9]

2.1 Realita středověku v českém filmu

Než se dostanu k samotnému Františku Vlácilovi, rád bych napsal pár vět i o českém středověkém filmu jako takovém. V jeho souvislosti si divák zřejmě vybaví především husitskou trilogii režiséra Otakara Vávry *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955), *Proti všem* (1956) a bylo by jistě nesprávné ji v této části nezmínit. Než ale vyjeli Janové Hus a Žižka do „spravedlivého“ boje „proti všem,“ stihli ještě českoslovenští filmaři natočit několik středověkých filmů. Za vůbec první můžeme označit film *Svatý Václav* z roku 1929 (režie: Jan Stanislav Kolár), svého času velmi nákladný film. Jeho divadelnost a okázalost, zaměření se na zbožštění postav, mu lze, vzhledem k roku vzniku, prominout. Bohužel jakoby předznamenal uchopení většiny filmů z doby středověké.

[9] JIRAS, Pavel et al. *Zápasy: František Vlácil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008.

Za zmínku ale i tak stojí první československý barevný film *Jan Roháč z Dubé* (režie: Vladimír Borský, 1947), který se zřejmě příliš spolehl na svou barevnost a zapomněl na obsah. Ve webovém portálu 25fps o tomto filmu napsal Lukáš Gregor článek:

V létě roku 1945 došlo ke znárodnění československé kinematografie, která si jako svoji „vstupní“ látku vybrala husitství. Zatímco za války byly autory zdůrazňovány především národní motivy, nyní se ke slovu dostává i sociální prvek.

Dále pak Lukáš Gregor píše: *Jiří Rak ve své studii „Film v proměnách moderního českého historismu“ (vydané ve sborníku „Film a dějiny“) na straně 24 poukazuje na fakt, že již vzhledem k tomu, že jde o první reprezentativní projekt znárodněné kinematografie, nelze snímek odmítnout... Rak cituje například postoj deníku „Rudé právo:“ „Tento film je jasným důkazem, že teprve znárodněný film je s to, splnit všechny kulturně politické i umělecké úkoly, které filmu klademe. [10]*

Slova Jiřího Raka jasně popisují, kam se bude československý, nejen středověký film, ale i historický film jako takový, ubírat. Funkce těchto filmů proto vyvrcholila zmíněnou husitskou trilogií. O ní se napsalo již mnoho textu. Stejně tak o režiséru Romanu Vávrovi a jeho údajně bezpáteřním přístupem, který mu zajišťoval možnost točit po celý jeho tvůrčí život. Není však cílem této mé práce to jakkoliv komentovat, každý si může zákulisí jeho filmů nastudovat. V souvislosti s husitskou trilogií se ale chci krátce zaměřit na filmy jako takové.

Budu citovat Petra Čorneje z knihy *Film a dějiny* z kapitoly *Husitská trilogie a její dobový ohlas*, ve které se mimo jiné zabývá nedostatkem, který sráží kvalitu jakéhokoliv filmu, a tím je plochost postav:

Žižka je postavou, jež postrádá vývoj a až na jedinou výjimku (rozhodování se mezi věrností králi a lidu) i vnitřní konflikt... Nesnáze těžšího kalibru se vynořily při úvahách o uchopení postavy Husovy. Pro komunistické funkcionáře a marxistické historiky, kteří v betlémském kazateli spatřovali sociálního reformátora, zažehnuvšího plamen revoluční vzpoury, bylo nemyslitelné, aby ve filmu ožil tradiční obraz „mučedníka, askety, pasivní oběti, náboženského trpitele či mystika.“

[10] GREGOR, Lukáš. Jan Roháč z Dubé. In: [online]. [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: http://25fps.cz/2007/jan-rohac-z-dube/#_ftn1

I představitel této role, Zdeněk Štěpánek, snad inspirován diskusemi s oběma autory (scenáristou filmu Milošem Václavem Kratochvílem a režisérem Otakarem Vávrou – pozn. autora) ovšem v rozporu s dějinnou skutečností, prohlašoval, že pojetí Husa, jenž se „stále více přibližoval podobě Krista a probouzel v divákovi sentimentální pocity..., rozhodně nebylo správné.“ Kratochvíl se proto pokusil „vrátit Husa na zem, učinit ho člověkem, aby mu zase mohl porozumět – živý člověk.“ [11]

Což je očividně začarovaný kruh, protože paradoxně – některé výklady, mluvící o Husově podobě, říkají, a tak jsem se to učil na základní škole, že podoba Husa jako asketického trpitele je též zprofanovaná, naopak jeho obličej byl prý kulatý a veselý. Ale to není tak důležité a tak docela to sem nepatří. Místo toho ještě budu citovat ze slov Petra Čorneje, popisující, jak vznikala scénář filmů:

Ani tvůrci husitské trilogie nemohli pominout Husovu kněžskou funkci. Kompenzovali ji však jiným, rafinovanějším způsobem. Sledujeme-li všechny tři filmy pozorně, zjistíme, že ostatní kněží, ať již katoličtí či husitští...působí jako pokrytečtí svatoušci, úlisní a falešní demagogové či fanatici, zneužívající křesťanskou víru. V tomto smyslu byly „husitské“ filmy vítaným příspěvkem k soudobé ateistické kampani...[11]

Podle Petra Čorneje film nezapře inspiraci v soudobých sovětských a italských filmech. Autoři se museli držet metody socialistického realismu, přejímaného jak jinak než ze sovětské estetiky, kterou bylo potřeba sladit s historickou věrohodností, což se celkově podepsalo na uměleckých kvalitách filmů.

Podřízení kompozice hlavní ideji díla, tj. marxistického zobrazení husitské epochy, nutně oslabilo dramatickou složku a tím i umělecký účinek trilogie. Zřetel k didaktické, výchovné funkci je patrný už od expozice snímku Jan Hus...takže se stává, řečeno s Otakarem Vávrou, jakýmsi hraným historickým dokumentem. Tato metoda pak zcela dominuje v Janu Žižkovi a autoři ji uplatnili i v díle Proti všem. [12]

[11] ČORNEJ, Petr et al.. *Film a dějiny*. Vyd. 1. Praha: Lidové noviny, 2004, s.88. ISBN 80-710-6667-2.

[12] ČORNEJ, Petr et al.. *Film a dějiny*. Vyd. 1. Praha: Lidové noviny, 2004, s.92. ISBN 80-710-6667-2.

Z toho je patrné, že v souvislosti s trilogií, se o nějaké „realitě středověku“, která je hlavním tématem této kapitoly, nedá mluvit. Přesto husitské trilogii musí zůstat první příčka jako největšímu středověkému velkofilmu československé (i později české) produkce.

Vávra se ještě jednou do středověku vrátil v podobné kritice církve, která ale zašla ještě dál a to ve filmu *Kladivo na čarodějnice* (1969). Co do formální stránky se opět nejednalo o žádné novátorské dílo. Přesto jde vidět poctivý kus režisérské práce a jeho pevné vedení herců. Z filmu díky jeho krutosti a špině číší středověk opravdu silně. Příběh působí o to silněji, že je motivován skutečnými událostmi, až se nechce věřit, že by se církev mohla stát tak slepou. Není mi známo, do jaké míry na scénář tlačila strana. Jisté však je, že v příběhu o mučených „čarodějnicích“ lze najít analogii se smyšlenými procesy v 50. letech. Strana se tak nevědomky dostala a paradoxně rukama „svého“ režiséra na pomyslné místo vedle svého nepřítele – církve.

O poznání méně známé jsou dva středověké filmy spisovatele, scenáristy a režiséra Oldřicha Daňka. Snad proto, že stojí ve stínu husitské trilogie či právě *Markéty Lazarové*. Ale ne zcela právem. První film *Spanilá jízda* (1963) je přitom v klasickém chápání víc autorský film než Vlácilova *Markéta Lazarová*, protože Daňek je také autorem jak scénáře, tak námětu, kdežto Vlácil napsal Markétu společně s dalším scenáristou podle románu Vladislava Vančury. *Spanilá jízda* Oldřicha Daňka vypráví o stejné epoše jako Vávrova trilogie – o boje husitů s křižáky. Není sice tak výpravná, ale na české poměry stále velmi slušně velkolepá.

Oproti Vávrovi však má hlavního hrdinu, který si projde vnitřním konfliktem a vidíme i jeho vývoj. A ačkoliv je hlavní hrdina na straně husitů, nejsou obě strany pojaty zdaleka tak černobíle. Nutno říci, oproti Vlácilově Markétě je *Spanilá jízda* mnohem více přístupná běžnému divákovi právě jasně definovaným hlavním hrdinou a jeho dramatickou potřebou. Co do výpravy, kostýmů, se blíží k husitské trilogii, tedy jakési oficiální zažitě vizi středověku. Rozhodně zajímavější je však filmový jazyk Daňka nežli Vávry. Velmi rád používá, stejně jako Vlácil, subjektivní kameru a dlouhé záběry a dlouhé významové pohyby kamery. Nebojí se ani ruční kamery a jeho několika okénkové záběry, použité především ve flashbacích hrdiny na svou milou, působí velmi moderně. Konec filmu je relativně otevřený. Jeho druhá návštěva středověku jménem *Královský omyl* (1968), je oproti první filmu mnohem minimalističtější. Téměř celý děj se odehrává na jednom hradě. Hlavní hrdina a jeho cíl je opět celkem jasně definován a na jeho postavu je děj ještě více koncentrován.

Co Daňkova realita středověku? Proč vůbec zavítal do temných vod středověku? Lze říci, že jeho středověké filmy se formálně nevymezují oproti jeho filmům současným, ačkoliv patří k tomu nejlepšímu, co natočil. V obou jeho návštěvách středověku jej příliš nezajímá kontext doby, jak historické události, ve kterých se hrdinové nacházejí, hrdiny ovlivňuje. Síla jeho filmů je ve využití témat, které doba nabízí, k studii člověka. Člověka jakožto tvora chybujícího, toužícího. V tomto smyslu se ani u Oldřicha Daňka nedá mluvit o změně filmové řeči, kterou by středověk jeho filmům přinesl. Na otázku, zda si myslí, zda česká gotika nějak stylově ovlivnila jeho film *Královský omyl*, Oldřich Daněk odpovídá:

„Potíž je v tom, že pro mne se ten film odehrává dnes. Lépe řečeno také dnes. Člověk dovede těžko říci, co ho vede, co jsou jeho stavební kameny. Asi také není k ničemu, když si je filmař nebo spisovatel příliš uvědomuje... Dost českou gotiku znám, ale když se na ten film dívám, nemám pocit, že by se v něm zvlášť odrážela. Jenže kdoví.“ [13]

Pokud bychom se podívali na středověké filmy po „Vláčilově éře“ – jistě stojí za zmínku režisér Ludvík Ráža a jeho již vzpomenutý film *V erbu lvice* (1994). Snímek pojednávající o významné české historické postavě Zdislavě z Lemberka. Platí zde tedy slova Františka Vláčila, že se jedná o film historický, nikoliv dobový a musí se tedy již ve scénáři myslet na dobové reálie. Přesto se Ludvíku Rážovi dle mého podařilo skloubit působivý příběh s dochovanými fakty. Ráža měl talent zobrazit nekaširovaný středověk – vhodnou volbou herců, lokací, kostýmů a jakousi tíživou atmosférou. Ta, stejně jako jistý patos, se ostatně objevuje i v Rážových do středověku situovaných pohádkách *O Janovi a podivuhodném příteli* (1990) a *Sedmero krkavců* (1993).

A co český středověký film v poslední dekádě? Snad jen středověká detektivka *Jménem krále* (režie: Petr Nikolaev, 2009) či snímek od stejného režiséra *Cyril a Metoděj – Apoštolové Slovanů* (2013). Ten sice vznikl především jako televizní dokudrama, ale i na jeho filmové podobě je poznat že „...zřetel k didaktické, výchovné funkci je patrný už od expozice snímku..“ což jsou mimochodem slova kritika Petr Čorneje, které vyřkl k Vávrově husitské trilogii a použil jsem je i v této práci (viz výše).

[13] LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Vyd. v ČR a v tomto souboru 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Národní filmový archiv, 2001., [16] obr. příl. Iluminace, s 204. ISBN 80-700-4100-5.

Dle mého je v tomto případě snaha tvůrců chvályhodná, tedy oslavit a poučit národ o veledůležité (jiné) kapitole českých dějin a na české poměry se jedná, co do výpravy, lokací a komparzu o úctyhodný velkofilm. Ani se nedá tvrdit, že by se na filmu podepsala kontrola ze strany církve (oproti Vávrově kontrole ze strany státu). Přesto je zde příliš mnoho snahy o dějepis na úkor možnosti posadit postavy víc do situací a *středověké reality*.

Tuto kapitolu jsem začal povídáním o filmu československém, proto se k němu zase vrátím. V československé (a zároveň maďarsko-britské) koprodukcí vznikl snímek známého autora Juraje Jakubiska *Bathory* (2008). Film o životě ženy s datací přelom 16. a 17. století sice tak úplně do středověkého filmu nepatří. Přesto vzhledem k postavě režiséra, jakožto jediného významnějšího tvůrce, který se za poslední roky do historie opravdu podíval, by byla škoda film nezmínit. Kritiku ani diváky i přes svůj obrovitý rozpočet a na místní poměry dostatečnou velkolepost ale snímek nezaujal tak, jak si asi tvůrci přáli. I přes své nesporné výtvarné kvality film ztrácí díky nevyrovnanému scénáři a rádoby komickým prvkům. Ty jakoby naznačovaly, že o nějakou *realitu doby* režisérovi ani nešlo. Daleko víc se snaží diváka přesvědčit o *své pravdě*, která se jakožto uvědomělého umělce nemůže shodovat s obecným historickým názorem na Čachtickou paní. Což o to, každý má svou pravdu. Ale aby se u toho divák náhodou nenudil, přináší mu mimo jiné dvě zparodované postavy mnichů, které jakoby vypadli ze středověké detektivky *Jméno růže* (režie: Jean-Jacques Annaud, 1986). Juraj Jakubisko si rozhodně zaslouží obdiv za odvalu pojmout i tak drahý film po svém. Balancuje se však na příliš úzkém cimbuří, ze kterého nejen divák, ale i tvůrce občas klouže dolů.



Obrázek č.10: *I světice občas potřebuje muže*

2.2 Realita středověku podle Františka Vláčila

Éra oficiálního poúnorového historismu odezněla a přišel František Vláčil. Vůbec neřešil ideologickou rovinu žánru... a v rovině stylové našel pro historický film zcela novou, z moderní filmové estetiky vyrůstající polohu. V Markétě Lazarové a Údolí včel pak tento zvrát dokončil i po stránce obsahové.... ona dospělost spočívá v odvaze spatřit vlastní minulost jinak – jako neznámý prostor obývaný lidmi jiné mentality i kultury. [14]

Snímek *Markéta Lazarová* (1967, režie: František Vláčil) se často označuje za nejlepší český film vůbec. Byly o něm napsány stohy analýz, recenzí, studií. Nedávám si za pošetilý cíl přijít s nějakou novou teorií. Chci se pouze zaměřit na jeho přístup k filmu, na jeho přístup k *realitě středověku*. (a kterak bylo jeho středověké dílo přijímáno v kontextu doby a zda-li se něco změnilo z dnešního pohledu.)

[13] KLIMEŠ, Ivan. *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008, s 9.

Nejprve je potřeba si uvědomit, jak k těmto filmům František Vláčil přistupoval. Říká:

„Nenatácel jsem historické filmy, ale filmy dobové. Dobový film se odehrává v nějaké minulé době, postavy jsou tu smyšlené. Historický film je takový, kde vystupuje nějaká historická postava či postavy, které dobu určují přesně. Markéta je film dobový.“ [15]

Z těchto slov je jasné, že jakákoliv historická událost či postava pro něj nebyla důležitá. Zbytečně by jej svazovala. O co tedy Františku Vláčilovi šlo? Říká:

„V Markétě šlo především o jedno: vypovědět o lidech před šesti, sedmi sty lety, jako by šlo o naše současníky. Kdykoliv jsem se díval na historický film, míval jsem dojem, že vidím dnešní lidi v kostýmech. A já chtěl pochopit, vidět je očima jejich životů, pocitů, tužeb, prostě propadnout se o těch sedm staletí nazpátek... Hlavní problém byl analyzovat, vmyslet se do myšlení tehdejších lidí, které nepochybně bylo jiné než myšlení lidí dnešních.... Markétu jsem v sobě nosil od mládí. [16]

Konečně, zde v těchto slovech je schován zárodek toho, na co si ostatní čeští filmaři buď netroufli, nebo je ani nenapadlo, že by to mohlo být důležité, na onu *realitu středověku!*

A František Vláčil dále popisuje:

Vyjádril ducha doby se stejnou intenzitou, s jakou se točí současné dokumenty... Při práci na Markétě jsem ani tak nestudoval historii, kterou jsem znal, spíš jsem si hledal materiály, obrazové či literární, o určitých skupinách lidí, žijících dodnes na úrovni středověku nebo dokonce doby kamenné; o zaostalých australských kmenech v buši... Tady jsem pak nacházel analogie se světem lidí, o nichž jsem vyprávěl a kteří kdysi žili u nás. [16]

To je diametrálně odlišný přístup než kterým se vydali ostatní tvůrci. Když se nad tím člověk zamyslí, zdá se to tak logické a přirozené, až si člověk řekne, proč se tímto směrem nevydal někdo již dřív? Funkce historických filmů však byla v minulosti československé kinematografie určena zpravidla pro glorifikování událostí a postav.

[15] JIRAS, Pavel et al. *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008.

[16] LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Vyd. v ČR a v tomto souboru 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Národní filmový archiv, 2001., [16] obr. příl. Illuminace, s 215-217. ISBN 80-700-4100-5.

S výjimkou například Oldřicha Daňka, ale o tom již byla řeč. Přijít s opravdu středověkým filmem znamenalo přijít se snímkem, jaký tu ještě nebyl.

V čem se tedy konkrétně nachází ona *realita středověku*? Vychází již například z výpravy filmu. Postavy ve filmu nemají takové kostýmy, na které jsme byli zvyklí. Většinou postav to vlastně příliš nesluší, ale s tím se dokázal Vláčil evidentně smířit. Ztotožnění se nějakou z postav jde dosti obtížně. Na začátku vidíme dva bratry přepadnout kupeckou výpravu. I přes tento vlastně násilný čin by si naše sympatie či spíš přirozenou diváckou potřebu jít s nějakou postavou, vybudovali. Děj ale přeskakuje z postavy na postavu (Mikoláš, Kozlík, Markéta, Pivo, Mnich...) a se střídáním postav se mění i hledisko na příběh. Markétě Lazarové v jistém smyslu je hlavní postavou, rozhodně ale ne tak, jak je divák tradičně zvyklý. Vláčil tak svůj film ozvláštnil již postavami a tím, že není jednoduché se v ději orientovat. Jistě, to již vychází již z Vančurovy předlohy, nicméně je běžná praxe, že se scénáře upraví do klasičtější filmové podoby, aby šly divákovi víc vstříc. Vančurova složitá struktura i obtížnost textu samotného však Vláčilovi evidentně vyhovovala. Divákovi pomohl v orientaci děje a postav alespoň tak, že film je rozdělen do kapitol, přičemž každá je doplněna popisem, co se v ní bude odehrávat. Tento netradiční a ne zcela filmový postup ale umožňuje více se zaměřovat na to, co je řečeno mezi řádky a - v případě tohoto díla - pak v rádcích mezi řádky. Ale zpátky k realitě středověku. O postavách Markéty František Vláčil dále říká:

Když divák sleduje postavy v Markétě Lazarové, rozhodně mu mohou připadat trošku divné, jejich motivace jsou těžko čitelné. Když se Mikoláš setká s Markétou na jejím panství, rozhodně toto setkání nevypadá, že bude rozvíjet středověkou romanci (jak jsme si ji popsali výše). Surově ji odvléče a následně znásilní. Markéta mu ale postupně podlehne nejen fyzicky, ale i citově. A nakonec dobrovolně volí cestu svobodné matky jejich dítěte, nežli tu, pro kterou byla předurčena, tedy jeptišky v klášteře. Podle Františka Vláčila byly hlavními motivacemi tehdejších lidí jejich pudovost a z toho vzešlá důslednost, pak touha přežít a především strach. Ale to doplňuje slovy:

Také jsem přišel na to, že i když se svět těch lidí zdá v mnohém nesmírně krutý, je mentalita někdejšího člověka naopak mnohem méně rafinovaná než mentalita člověka dnešního. [17]

Jak ale donutit herce, aby své postavy jen nehráli, ale opravdu jimi žili? Odstříhnout je co nejvíce od civilizace na co nejdělsí dobu a při natáčení poskytovat jen velmi malé úlevy, které by si jejich postava v reálu nemohla dovolit. Za to se však všem svým hercům odměnil rolemi, které se dostávají jen jednou za život.

Vláčilův filmařský rukopis se zdá býti pro dobový film ideální. Vláčil často vytvářel vedle dokonalých kompozic i obrazové dekompozice. Již ve svých předchozích filmech *Holubice* (1960) a *Ďáblova past* (1961) často používal dlouhé záběry, zvukový kontrast, ovlivněný zvukovým postsynchronem, ve kterém se neobtěžoval akci na plátně otrocky naručovat celou. Rád nechával herce mluvit potichu, až šeptat. Často jejich ztišený hlas mimo obraz dokresloval scénu a to celé vytvářelo podivnou atmosféru jakéhosi bezčasí.

V Markétě Lazarové jednotlivé záběry diváka překvapují (šokují), probouzejí jeho představivost. Těkající a chvějící se ruční kamera subjektivizuje vidění, zaujímá perspektivu postav. V důsledku toho vzniká intenzivní dojem syrovosti a bezprostřednosti. [18]



Obrázek č.11: Upřený pohled Markéty Lazarové

Další a poslední návštěvou Františka Vláčila do středověku bylo *Údolí včel* (1967).

[17] LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Vyd. v ČR a v tomto souboru 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Národní filmový archiv, 2001., [16] obr. příl. Illuminace, s 217. ISBN 80-700-4100-5.

[18] KOPAL, Petr. *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008, s 39.

Tady spojil síly žijícím českým autorem Vladimírem Körnerem. Jiří Novák k tomu dodává: *Přestože je za nejlepší Vláčilův film všeobecně pokládána Markéta Lazarová, osobně považuji za vrchol jeho tvorby právě Údolí včel. Filozoficky laděný Körnerův scénář totiž Vláčila inspiroval k tomu, aby překročil hranice precizně zpracovaného historického opusu. Dobové reálie zde na rozdíl od Markéty nejsou cílem, ale prostředkem k rozvinutí bergmanovsky pojaté filmové eseje o hledání víry v každodenním životě.* [19]

Oproti Markétě Lazarové je však příběh Ondřeje z Vlkova neporovnatelně přímočařejší. Hlavní hrdina je jasný, dokonce známe jeho pohnutou minulost, či minimálně jednu stěžejní událost, díky které se do řádu dostal. A divákovi není ani záhadou, že se svým osudem v Řádu německých rytířů smířen není. František Vláčil nikdy netajil svůj chladný až odmítavý přístup ke katolické církvi a jejich výkladu víry. Vždycky se však hlásil k mravním hodnotám a (snad krom Markéty Lazarové) i jeho postavy vždy měli tento kodex v sobě. V tomto smyslu pro něj bylo Údolí včel ideální materiál k vyjádření jeho postoje. Jak o tom mluví i František Uher.

Při zkoumání otázek lidskosti a pravdivosti víry tak zároveň vstupujeme také do následujícího Vláčilova filmu – Údolí včel, natočeného podle scénáře Vladimíra Körnera. I tady v příběhu Ondřeje, „nedobrovolného“ řadového rytíře, a fanatického Armina, který je ochotný podniknout cokoli, aby jej navrátil do moci církve, má silná opozice katolické etiky a Vláčilova mravního postoje s kantovským hvězdným nebem nad hlavou jednoznačné poslání. [20]



Obrázek č.12 : Není rytíř jako rytíř

[19] NOVÁK, Jiří . *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008, s 61.

[20] UHER, František. . *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008, s 24.

V tomto klasickém výjevu ze začátku filmu, kdy hlavní postavy leží na břehu moře, lze najít duchovní zprávu celého filmu. Ta se může zdát být v rozporu – přirozená smyslovost nahých mužských těl společně s nespoutanou živelností moře, která postavy nenechává ležet v poklidu. Německý rytíř Armin von Heide mluví o trýznivé askezi, s příslibem vítězství ducha nad fyzickou bolestí. Ondřej ale toto druhovo spirituální povznesení nesdílí, namísto toho cítí jen chlad mořské vody.

František Vláčil zobrazoval lidské drama na filmovém plátně jako svrchovaně výtvarnou událost. V tvůrčí nutkavosti zachytit prchavé mystérium života a smrti prodíral se skrze estetiku ožvlých obrazů k bolestné emoci poznání. [21]

Na otázku Evy Zaoralové a Bruno Fornara, který z filmů má František Vláčil nejraději:

Asi Markétu Lazarovou, přestože mě totálně vyčerpala. Pracoval jsem na ní dva roky a chtěl jsem jít ještě dál. V určité chvíli jsem si ale začal připadat, jako bych se snažil nalít litr vody do malinkaté skleničky.... Takže skoro docházím k závěru, že nestojí za to snažit se vytvářet velká a složitá díla. [22]

Tento pragmatismus až skepticismus, jež František Vláčil vyslovil koncem svého života, bych ještě umocnil, a ukončil tak tuto kapitolu, slovy českého režiséra Bohdana Slámy, který vzpomíná na setkání s Vláčilem na FAMU a cituje ho: „*Heleďte, já vám nic říkat nebudu, nemá to smysl. Jen jedno je důležité – abyste věděli, kdo jste a kam jdete... film, to je nic. Jestli má nějaké umění opravdu smysl, pak je to architektura a hudba.*“ [23]

[21] PŘADNÁ, Stáňa, František. . *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008, s 64.

[22] JIRAS, Pavel et al. *Zápasy: František Vláčil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008, s. 18-19.

[23] SLÁMA, Bohdan a Miloš FORMAN. *Povolání režisér: rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem*. Vyd. 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Prostor, 2013. Illuminace, s 142-143. ISBN 978-807-2602-865.

2.3 Andrej Rublev

Životní dílo ruského režiséra Andreje Tarkovského. Tohoto autora a jeho dílo zde příkládám proto, protože tu prostě má své nepopíratelné místo a Tarkovského *realita středověku* je nadčasová.

Tento historický film pojednává o skutečné postavě ruských dějin – Andreji Rublevovi, mistrovi v malbě ikon. A ikonou se stal i tento film nejen v kontextu ruského filmu. Stejně jako náš klenot – *Markéta Lazarová* – mnohovrstevnaté a nelehce uchopitelného dílo. Zpočátku se zdá, že hybatelem děje bude sám Andrej Rublev, který se společně s dalšími dvěma mnichy, taktéž malíři ikon, vydává společně na cestu. Všichni tři jsou spíš pozorovatelé. Netradiční je i fakt, že Andrej Rublev brzy přijme slib mlčení na celých 16 let, což pro vedení hlavní postavy není zrovna tradiční filmový postup. Co je tedy hlavním prvkem, který udržuje film pohromadě? *Nepostižitelná síla: láska k bližnímu, vzájemná péče, vidění světa...*

Alespoň podle Roberta Birda, který dále tvrdí, že Tarkovskij použil: „...*pro ono neviditelné médium, jež stmeluje jeho filmy namísto jasného lineárního vyprávění termín „zapečetěný čas.“* [24]

U filmu o skutečné historické postavě je divák zvyklý na lineární vyprávění, které mu ukáže stěžejní události v životě postavy, občas si možná děj odskočí nějakým flashbackem do minulosti. Ne tak Tarkovskij. O Rublevově schématu ještě před natáčením mluvil takto:

Rádi bychom se vzdálili od tradiční kinematografie, od její kanonické úplnosti i jejího formálního a logického schematismu, jež tak často brání zachycení složitosti a obsírnosti života. Konečně, co je dialektikou osobnosti? Jevy, s nimiž se člověk setkává, nebo na nichž se podílí, se stávají součástí jeho samotného... Podceňujeme moc emocionálního náboje obrazů na plátně. Ve filmu je důležité nevysvětlovat, ale působit na divákovy city, neboť právě probuzené emoce dávají vzniknout myšlenkám. [25]

[24] BIRD, Robert. *Andrej Rublev*. Vyd. 1. Praha: Casablanca, 2006, 110 s. Filmová klasika, sv. 1., s 13. ISBN 80-903-7560-X.

[25] BIRD, Robert. *Andrej Rublev*. Vyd. 1. Praha: Casablanca, 2006, 110 s. Filmová klasika, sv. 1., s 16. ISBN 80-903-7560-X.

Z těchto slov by se dalo očekávat, že Tarkovskij se bude snažit stejně jako Vláčil zachytit ducha doby v co nejuvěrnější podobě, že se bude snažit o stejnou *dokumentární realitu středověku*. Opak je ale pravdou, Tarkovskij dokonce tvrdí, že stylizace dané epochy, kostýmy, rekvizity.. to jej vůbec nezajímá. Nechce nikoho přesvědčovat o přesnosti dané doby. Pokud by se divák na toto příliš zaměřoval, uteče mu podstata, která jsou pro autora teprve důležitá. Podle Birda se Tarkovskij snaží vytvořit svět, který by umožňoval jak postavám, tak divákům se v něm opravdu zabydlet.

Právě tato neutrálnost ba přímo prázdnota umožňuje filmu popasovat se s aktuálními otázkami i historiografickými klišé a zároveň si zachovat punc autentičnosti.

Andrej Rublev je malířem pravoslavných ikon, jak tedy Tarkovskij dostal prvek víry do filmu? Je v úzké souvislosti s konceptem celého scénáře, Bird to popisuje takto:

Namísto jistoty víry předkládá možnost, že pod tíhou času žádný skutečný závěr, a možná ani žádný skutečný příběh, neexistuje... Klíčovou otázkou zde není, proč je příběh tak chudý na události, ale spíš proč se Tarkovskij rozhodl před odhalením Rublevových ikon vůbec nějaký příběh ukázat. Při znovuobjevování Andreje Rubleva jako uměleckého díla jsem se řídil Tarkovského popisem filmu..“děj filmu musí v divákovu oku nejprve shořet, než dá na prahu ikony život své vlastní vnitřní pravdě.“ [26]



Obrázek č. 13: Andrej Rublev mlčící, sedící..

[26] BIRD, Robert. *Andrej Rublev*. Vyd. 1. Praha: Casablanca, 2006, 110 s. Filmová klasika, sv. 1., s 13-15. ISBN 80-903-7560-X.

3 JEŠTĚ JEDNOU – PROČ STŘEDOVĚK

Proč se tvůrci tak rádi uchylují ke středověkému filmu? Středověk je brán jako temná doba naší epochy. Doba nevzdělanosti, špíny, nemocí, často fanaticky vyznávané víry. Chce-li se však autor trochu „prohrabat“ temnými stránkami své tvůrčí duše, kde jinde pro to může dostat lepší prostor?

Není zajímavější hledat krásu tam, kde se hledá těžko, kde by ji nikdo nečekal? Pod nánosy koňských koblih a zatuchlého sena?

A chce-li tvůrce říci nějakou krásnou vzletnou myšlenku, je potřeba ji trochou toho bláta umazat, aby ji přijmul i méně přístupný divák.

Kde jinde je možné přijít s hrdinou v pravém slova smyslu, tedy ne s hláškující, samu sebe parodující postavou. Kde jinde si dovolit hrdinu, který ani dnešnímu divákovi nebude mít strach do očí říci o svých mravních zásadách? Kde jinde ještě potkat princeznu? A nemyslím teď pohádkovou a tudíž v rámci žánru nutně plochou dívku á la „a žili šťastně až do smrti“. Myslím tím ženu, filmovou postavu z masa a kostí? Kde jinde o ni autor může sám se sebou svést boj?

Krom toho jsou zde jistě i víc pragmatické důvody a výhody. Chtěl-li tvůrce v dobách s tvrdou cenzurou vyjádřit svůj názor, neměl jinou možnost nežli jej skrýt mezi řádky. V historickém filmu se mohlo takových řádku najít i víc. Šlo najít analogii mezi historickou dobou a současností a skrýt do ní odkazy, které i pozorné oko cenzora mohlo minout. Jistě do ní mohl utéci i ten autor, který toužil se politické látky vzdálit opravdu co nejvíc.

Film posazený do středověku si může dovolit daleko větší symboliku, až jistou těžkopádnost, které se obvykle tvůrci vyhýbají jak čert kříži. Uzavřel bych to slovy Ingmara Bergmana o jeho *Sedmé pečeti*:

Moje lajdáckost se dá vyvážit tím, že jsem si troufl na něco, čeho bych se dnes už neodvážil. Rytíř se modlí ranní modlitbu. Když se chystá složit šachy, obrátí se, a tam stojí smrt. „Kdo jsi?“ zeptá se Rytíř. „Jsem Smrt.“ [27]

[27] BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Vyd. 1. Překlad Zbyněk Černík. Praha: Havran, 2002. Studio, sv. 3, s 127. ISBN 80-865-1521-4.

3.1 Moje středověká tvorba – potřeba hlasu hrdiny

V tomto krátkém zamyšlení se chci věnovat své vlastní tvorbě, která je se středověkem bezmocně spjata. Ztotožňuji se se všemi důvody, „proč středověk“, které jsem popsal v kapitole výš. Ačkoliv je obtížné analyzovat svou vlastní tvorbu, právě po práci na tomto teoretickém textu bych toho měl být schopen.

Můj první větší výlet do středověku byl v mé bakalářské práci, hraném filmu *Janek a Anežka* (2011). Dal by se zařadit do škatulky středověké romance. Čistý vztah nebo-li **osudová láska** ústřední dvojice je zde v **kontrastu** s drsným právem první noci. Ačkoliv je příběh na motivy povídky, nezapírám ani inspiraci filmem *Statečné srdce*. Pohádkové až baladické prvky jej staví do lehce naivní roviny.

Další počín jménem *Hlas hrdiny* (2013) měl působit jinak. Chtěl jsem se odříznout od naivity pohádky a přijít s drsnějším snímkem, který bude daleko víc těžít ze středověkých motivů a bude především blíž **realitě středověku**. Opět se zde zmiňuje křížácké téma, teď je ale středobodem příběhu. Jako inspiraci jsem si nevybral u nikoho menšího než Františka Vláčila. Tato troufalost do jisté míry svazuje a vzbuzuje svoje vlastní velká očekávání.

Lze říci, že co do obrazové a výtvarné stránky filmu (zahrnující kostýmy, výpravu) jsme se svému zdroji inspirace „přiblížili“ víc, nežli po stránce obsahové. Ona realita středověku se získává daleko bolestnějším způsobem nežli jen ušpiněností a věrnými reáliemi. Budu citovat Františka Vláčila z jeho povídání o *Markétě Lazarové*:

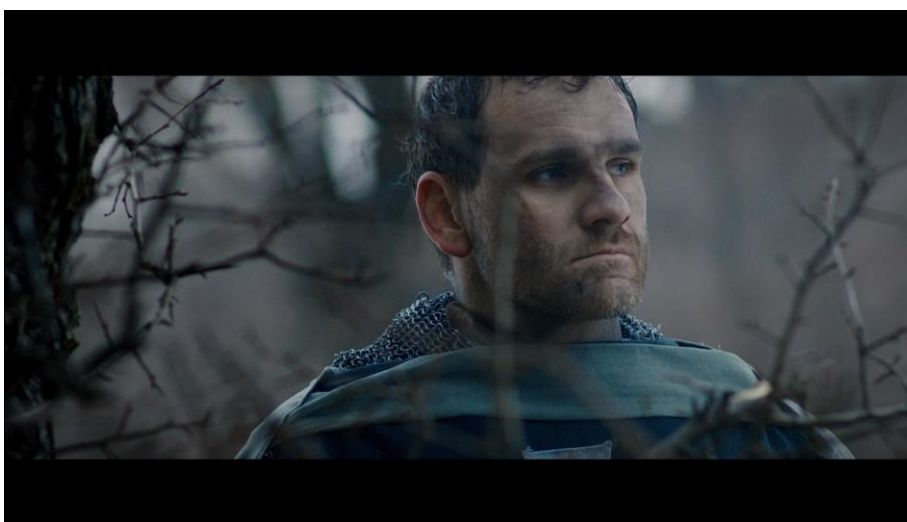
„Když jsem nad látkou seděl – méně, když jsem ji realizoval – nesmírně mě vyčerpávalo soustředění na vytvoření pravdivého obrazu doby. To totiž předpokládalo oprostít se od všeho, co člověka obklopuje. Jenže vystoupit z doby, kterou žijeme, není snadné. Musíte sám vejít do té dávné doby, vymýtit problémy kolem sebe, jež vás táhnou jinam, do dneška...“ [28]

Pokud si tvůrce touto bolestivou zkušeností opravdu neprojde, nesáhne si již při scénáři a přípravách na své osobní dno, nemůže od výsledného díla očekávat „Vláčilovské kvality“..

[28] LIEHM, A. *Ostře sledované filmy. československá zkušenost*. Vyd. v ČR a v tomto souboru 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Národní filmový archiv, 2001., [16] obr. příl. Illuminace, s 219. ISBN 80-700-4100-5.

V tomto smyslu je pro mě *Hlas hrdiny* jistým zklamáním ale také velkým poučením

Na závěr bych rád zavzpomínal na okamžik ze střední školy, kdy jsem *Markétu Lazarovou* viděl poprvé. Věděl jsem o tom označení „nejlepší český film všech dob“ a to jen zvyšovalo moje očekávání. Při sledování filmu jsem však byl velmi rozladěn, skoro bych řekl zklamán. Což jsem se snažil si nepřipouštět, mohlo by to také znamenat, že jsem povrchní a nebo že filmu prostě nerozumím. Ta tehdejší neochota připustit si fakt, že k pochopení a přijetí jistých děl člověk prostě ještě nedozrál, se může negativně projevit, když pak chce stejný člověk na tento film „sáhnout.“



Obrázek č.14: Hlas hrdiny

3.2 Vyhodnocení dotazníků

Jako doplnění mé teoretické práce jsem provedl malý průzkum, jehož cílem bylo zjištění pohledu laické i veřejnosti na středověký film. Cílová skupina byli studenti Gymnázia (v Lipníku nad Bečvou) ve věku od 12 do 18 let. Všem respondentům jsem nejdříve promítl svůj film *Hlas hrdiny*, a potom předložil papírový dotazník s otázkami na něž odpovídali anonymně.

Vyhodnocení průzkumu:

Mladá generace má rada film, berou ho jako zdroj zábavy a zaplnění volného času. Mnohdy jej srovnávají s knihou, ale audiovizuální díla upřednostňují.

Co se týče oblíbenosti historického žánru, převažují kladné odpovědi. Středověk mají rády všechny věkové skupiny, je to romantické období a jeho svět je takovým útekem od reality dnešního dne. Dá se říci, že jakmile odrosteme pohádkám, začneme milovat středověké filmy. Jediné negativní odpovědi jsou psány ženským rodem. Pro ženy jsou středověké filmy často příliš násilné, nebaví je dlouhé bojové scény. Jejich oblíbenost středověku tkví především v odlišné atmosféře, prostředí a postavách, které zde vystupují. Je to také zdroj informací o historii. Divák velmi vnímá výpravu.

Milovníci středověku samozřejmě oceňují, když středověce působí i pohádky. Jsme národ, který pohádky miluje a nejen v dětství, ale s věkem rostou na pohádky i nároky. Ovšem to je široké téma, které by vydalo na další studii.

Vývoj filmu mladá generace vnímá především v lepších efektech, více násilí což bere jako realističtější prvek a zpravidla mu nevadí.

Nejčastěji citovanými středověkými filmy, které měli respondenti rádi: Království nebeské, Hra o trůny.

Co Hlas hrdiny v dotazníku?

Do škatulky středověkého filmu jej neměli problém zařadit. Díky tomu, že byl dostatečně špinavý, vystupoval tam rytíř a na konci byl souboj. Většinou vadila jeho krátká stopáž. Někteří oceňovali prvek subjektivního komentáře, několika jedincům přišel naopak rušivý.

Vyvozují z toho pro sebe takový závěr – jsem rád, že středověké filmy, dokonce i ten můj, má u teenagerů stále oblibu. Z celkové rozdílnosti reakcí na různé prvky však vyvozují především takový závěr, že na mínění diváků člověk musí dát až ve druhé řadě...

ZÁVĚR

Pro mě osobně znamenalo zacílení se jen na užší skupinu středověkého filmu velké plus, protože díky tomu dostala práce ihned přesnější obrysy a zbytečně se nerozpadla ve snaze obsáhnout co nejvíce, tedy celý historický film. Ačkoliv ani po přečtení práce asi příliš mnoho lidí nepřesvědčím o tom, že by si středověký film zasloužil být označen jako *žánr*, bylo pro mě velmi cenné zanalyzovat, proč by tomu tak mohlo být. Díky této práci jsem se seznámil s mnoha dalšími filmy, které třeba ani nedostali prostor je zde popsat, ale považuji získání těchto teoretických znalostí za potřebné především pro svoji další tvorbu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Vyd. 1. Překlad Zbyněk Černík. Praha: Havran, 2002. Studio, sv. 3. ISBN 80-865-1521-4.

BIRD, Robert. *Andrej Rublev*. Vyd. 1. Praha: Casablanca, 2006, 110 s. Filmová klasika, sv. 1. ISBN 80-903-7560-X.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-807-3312-176.

ČORNEJ, Petr et al. *Film a dějiny*. Vyd. 1. Praha: Lidové noviny, 2004. ISBN 80-710-6667-2.

FIELD, Syd a Miloš FORMAN. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Vyd. 1. Editor Jan Lukeš. V Praze: Rybka, 2007. Iluminace, 16. ISBN 978-80-87067-65-9.

FLEISCHER, Jan a Miloš FORMAN. *To by mohl být film: základy scenáristiky*. 1. vyd. Editor Jan Lukeš. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009, Iluminace, 16. ISBN 978-807-3311-568.

GREGOR, Lukáš. *Jan Roháč z Dubé*. In: [online]. [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: http://25fps.cz/2007/jan-rohac-z-dube/#_ftn1

JIRAS, Pavel et al. *Zápasy: František Vlácil*. Praha: Barrandov Studio, Správa Pražského hradu, 2008.

Legenda [film]. Režie Ridley Scott, Velká Británie, 1985.

LIEHM, A. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Vyd. v ČR a v tomto souboru 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Národní filmový archiv, 2001., [16] obr. příl. Iluminace, 16. ISBN 80-700-4100-5.

MATÝSEK, Jiří Vladimír. Fantasy, nebo pseudohistorické softporno?. In: [online]. [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/fantasy-nebo-pseudohistoricke-softporno/>

SLÁMA, Bohdan a Miloš FORMAN. *Povolání režisér: rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem*. Vyd. 1. Editor Jan Lukeš. Praha: Prostor, 2013. Iluminace, 16. ISBN 978-807-2602-865.

VÁVRA, Roman. *Film o filmu Čert ví proč...* In: [online]. [cit. 2014-05-13]. Dostupné z: (<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1096376107-film-o-filmu-cert-vi-proc/20235611735>).

ZABILANSKÝ, Tomáš. *Filmové žánry*. In: [online]. [cit. 2014-05-13]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek č.6: Statečné srdce – místo zasvěcení.....	13
Obrázek č.7: „romantické“ místo se dvěma oběšenci	14
Obrázek č.8.: Aragorn špinavý a čistý	16
Obrázek č.9: Jak šel čas s Johankou z Arku	17
Obrázek č.10: Drátěná košile je stále in	18
Obrázek č.6: Malý velký hrdina Willow	22
Obrázek č.7: Hráč o trůny Ned Stark	24
Obrázek č.8: Křižáci, co vypadají, jak se patří	26
Obrázek č.9: Šachy můžou být i nebezpečný sport	29
Obrázek č.10: I světice občas potřebuje muže	36
Obrázek č.11: Upřený pohled Markéty Lazarové	39
Obrázek č.12 : Není rytíř jako rytíř	40
Obrázek č.13: Andrej Rublev mlčící, sedící..	43
Obrázek č.14: Hlas hrdiny	46