KDYŽ JE I VELKÉ PLÁTNO PŘÍLIŠ MALÉ

Recenze filmu Napoleon (2023)

Lucie DVOŘÁKOVÁ

Osobnost Napoleona Bonaparta je bezesporu jednou z nejatraktivnějších a nejvyhledávanějších dějinných postav k umělecké adaptaci. Jeho distinktivní vzezření – dvourohý klobouk, šedý plášť a uniforma – z něj ve spojení se slavnými, všeobecně známými skutky činí jasně rozpoznatelný symbol, jenž nezastupuje pouze jeho osobu, nýbrž celou epochu. Pro umělecké zpracování skýtá období revolučních a napoleonských válek mnoho poutavých příběhů o hrdinství, odvaze i oběti, ale zároveň je opředeno řadou mýtů a romantických představ, jež jeho přitažlivost umocňují. Nelze se proto podivovat nad tím, že tato látka pro umělce nepřestává být zajímavá a neustále probíhají snahy o její uchopení. Nejnovějším pokusem je životopisný snímek *Napoleon* britského režiséra Ridleyho Scotta, jenž vstoupil do českých kin v listopadu roku 2023. Tento ambiciózní projekt, který si kladl za cíl zmapovat život slavného vojevůdci mezi lety 1793 až 1821, však sklidil vlnu kritiky z řad laické i odborné veřejnosti, a to zejména pro značně volné nakládání s historickou látkou a za režisérovy kontroverzní výroky na adresu historické obce.

Snímek *Duelisté*, s nímž Scott na konci 70. let minulého století debutoval, je dosud jedním z historiky nejoceňovanějších filmových zpracování období napoleonských válek, jelikož se mu podařilo poutavě zachytit duch doby a poskytnout divákovi přesvědčivou sondu do hodnotového a myšlenkového světa důstojníků Grande Armée. I proto se dalo očekávat, že režisérův návrat ke kořenům přinese své ovoce. Tato očekávání byla podpořena štědrým rozpočtem 200 milionů dolarů (zhruba 3 miliard korun), který měl potenciál nyní zkušenějšímu tvůrci poskytnout nepoměrně více možností, než jaké měl před padesáti lety. Aby toho nebylo málo, Scott během rozhovorů v rámci propagační kampaně před uvedením snímku prohlašoval, že vzniku filmu předcházel dlouhý výzkum historických pramenů a literatury, díky němuž může říci, že to, co divák na plátně uvidí, bude velmi blízko historické realitě. Místo vyzrálého historického snímku však přišlo zklamání v podobě povrchního, nekoherentního díla, které postrádá jasnou myšlenku, koncept a žánrovou vytříbenost. Snímek osciluje mezi milostnou komedií a psychologickým dramatem, to vše protkáno nepřesnostmi a z historického pohledu absurdně ztvárněnými bitevními scénami s kolísavou kvalitou provedení.

Přenést na plátno život osobnosti, jakou byl Napoleon Bonaparte, je nelehký úkol. Obsáhlost a komplexita dějin diskutovaného období je ve spojení se složitostí Bonapartovy osobnosti, jíž opřádá řada nejasností, téměř nerealizovatelným námětem pro snímek běžné stopáže. Orientaci v látce ztěžuje šíře dochovaných pramenů a nepřeberné množství dostupné literatury, jež se vyznačuje rozdílnou mírou kvality, věrohodnosti a srozumitelnosti, ale i atraktivitou jakožto námětu pro diváka. S tímto problémem se Stanley Kubrick potýkal několik let, než svůj záměr natočit „nejlepší film o Napoleonovi, co kdy byl" opustil z praktických i finančních důvodů.

Dosud tak jedněmi z mála realizovaných pokusů o plnohodnotný životopisný snímek zůstávají němý film *Napoléon* (1927) nebo stejnojmenná kanadsko-evropská koprodukční minisérie z roku 2002, která však i přes svou, v porovnání s filmem štědrou stopáž přesahující 6 hodin byla nucena se uchýlit k řadě zjednodušení.

Většina filmových umělců od záměru zachytit Napoleonův život v jeho plné šíři upustila a upřednostnila zkoumat jeho osobnost v komornějším prostředí nebo v jasně definovaném dějinném okamžiku. V tomto ohledu lze jako příklady zmínit snímky *Austerlitz* (1960) či *Waterloo* (1970), jež zpracovávají konkrétní vojenské události, anebo film *Monsieur N.* (2003), jeden z řady snímků spekulativně pojednávajících o vojevůdcově exilu na ostrově Svatá Helena. Populární jsou rovněž romantické filmy zobrazující Bonapartovy milostné vztahy. Velmi běžně lze císařovu osobnost spatřit v menší vedlejší roli či jako reprezentaci povětšinou antagonické dějinné skutečnosti, proti níž hrdinové daného snímku bojují. Zde jmenujme kupříkladu adaptace Tolstého románu *Vojna a mír* či Dumasova *Hraběte Monte Christa*, *Goyovy přízraky* Miloše Formana, televizní adaptace románové série Bernarda Cornwella o britském vojáku Richardu Sharpovi anebo v tomto ohledu velmi podobné případy adaptací děl Patricka O'Briena a Cecila Scotta Forestera z námořního prostředí.

Scottova snaha pojmout do svého nového snímku vše se nakonec ukázala jako hlavní důvod, proč se *Napoleon* nezařadil mezi úspěšné a přesvědčivé filmové reprezentace svého období. Jak již bylo naznačeno, vměstnat do snímku běžné stopáže tři dekády jednoho z nejbouřlivějších období evropských dějin z pohledu komplexního charakteru, jakým Napoleon byl, se ukázalo jako opravdu nedosažitelný cíl. Ve snaze stihnout vše se tvůrci byli nuceni uchýlit ke škrtům ve scénáři, jež jen prohloubily povrchnost a uspěchanost, s jakými je příběh vyprávěn, a dopustili se řady nepřesností, zjednodušení a dezinterpretací, které znepříjemňují divácký zážitek informovanějšímu publiku a v řadě případů mají negativní efekt na návaznost a logiku děje. Některé chyby, jež jsou ve snímku k vidění, by možná „prošly" a bylo by možné je přisoudit tzv. umělecké licenci, pokud by však Scott v rozhovorech neuvedl, že divák na plátně uvidí „pravdu" a „věci, jak se skutečně staly". Tímto výrokem opravdu mobilizoval kritiku, jež vychází z historické obce a jíž je tato recenze součástí.

Jako těžiště snímku tvůrci zvolili vztah vojevůdce a císaře Napoleona Bonaparta (Joaquin Phoenix) a jeho první manželky Josefiny de Beauharnais (Vanessa Kirby). Vyprávění dominuje romantická linie, reprezentovaná jejich vztahem, zatímco linie „dobrodružná", reprezentovaná vojenskými taženími a politikou, je postavena spíše do role kulis pro linii první. Snímek se bohužel vyznačuje poněkud chaotickou strukturou, jelikož spolu tyto dvě složky vyprávění téměř nekomunikují a spíše než o souvislý, koherentní příběh se jedná o sérii místy až nahodilých obrazů, jež jsou volně spojovány právě postavami jeho protagonistů. Z hlediska uměleckého zpracování je možná logické, že byl upřednostněn pro diváka atraktivní námět manželské lásky Bonapartových před vojenskými a politickými

událostmi, které by svou dobu vystihovaly sice lépe, ale samy o sobě by mohly pro většinové diváctvo působit nudně. Je však politováníhodné, že i přes svůj záměr poskytnou sondu do vztahu jednoho z nejslavnějších párů historie, snímek selhává ve věrohodném vykreslení jejich postav. Dobré herecké výkony Phoenixe a Kirby bohužel nemohly kompenzovat nedostatek prostoru, jenž postavy dostaly pro vyjádření svých emocí, myšlenek a motivací, což mělo za následek povrchní a uspěchané vykreslení jejich vztahu, který tak tvoří nepřesvědčivou páteř snímku.

Pozoruhodným nedostatkem je téměř úplná absence jasně identifikovatelných vedlejších postav a to, že hlavní postavy vykazují jen minimální známky vývoje, což je patrné zejména u Napoleona. To může být částečně dáno i castingem, kdy Phoenix, jemuž bylo v době natáčení 49 let, ztvárňoval jak mladého Napoleona, jenž ve svých čtyřiadvaceti letech vyznamenal při dobývání Toulonu, tak jeho třiapadesátileté já před smrtí. Důvody, proč se zrovna Bonaparte vyšplhal po společenském žebříčku z nižšího důstojníka dělostřelectva až na císaře Francouzů, jsou prakticky zcela opomenuty. Co ho k tomu vedlo? Jaká byla jeho role ve Velké francouzské revoluci? V čem spočíval jeho úspěch? Vztahová dynamika mezi ním a Josefinou je rovněž interpretována svérázně. Snímek dobře zobrazuje Napoleonovu posedlost jeho manželkou, avšak již nesděluje, že její konexe a společenské postavení byly mj. to, co mu pomohlo při etablování se ve vysoké politice. Rovněž bylo vynecháno jeho italské tažení, které jej upevnilo jako vojenskou špičku v rámci francouzské armády. Bonapartův strategický génius je taktéž pouze naznačen. Christopher Nolan přitom diváka se svým rovněž životopisným snímkem *Oppenheimer*, jenž vyšel týž rok, přesvědčil, že je možné natočit hodnotný portrét osobnosti při rozumné stopáži, který poskytne reprezentativní vzorek ze všech oblastí života hlavního hrdiny, a to včetně jeho morálních rozporů, osobního života, vývoje i jeho otisku v dějinách. Je škoda, že *Napoleon* v tomto ohledu neuspěl.

Rovněž je škoda, že snímek nevyužil potenciálu rozebrat Bonapartovu osobnost historicky zajímavějším způsobem a nedostál tak svému deklarovanému žánru. Byl Bonaparte silnou osobností, která dokázala správně využít momentum doby a sjednotit rozvrácenou zemi s dobrým úmyslem pro její lid? Nebo byl vypočítavým kariéristou, jenž kladl na první místo jen vlastní prospěch? Na tyto či další otázky se nám nedostalo odpovědi, nicméně – s trochou práce – lze i zde vypátrat několik inspirativních myšlenek a postupů. Bonapartova postava skýtá mnoho možných úhlů pohledu – tyran, osvoboditel, utlačovatel, vojevůdce, politik, hrdina, zbabělec, manžel… Snímek postupně, více či méně důkladně, představuje všechny tyto kategorie a poskytuje tak divákovi plejádu možných interpretačních rovin Bonapartovy osobnosti, která v řadě případů boří ideál romantizovaného, heroizovaného hrdiny, typického pro většinu dosavadních výkladů. Zatímco většina z nich vyobrazovala Bonaparta pro jeho úspěchy, Scottův a Phoenixův Napoleon je pravým opakem. Jejich Napoleon je komplexním charakterem, jenž v sobě kombinuje odvážnost, chladnost, vášnivost, surovost, ambici i chamtivost, přičemž právě poslední dvě zmíněné vlastnosti představují to, v čem tkví hlavní síla postavy, ale i její největší

slabost. Ačkoliv je Napoleon na jednu stranu vykreslen jako sebevědomý, rozhodný génius, Scott s Phoenixem nám také – a hlavně – představují muže, který je obětí svých vášní, jež ho činí prchlivým, obsesivním, žárlivým, v mnoha momentech dětinským, zranitelným a křehkým. Tento přístup sice divákovi nenabídne mnoho podkladů pro pochopení, kdo byl Bonaparte v kontextu své doby, ale zato ho rozhodně pobaví tato často až absurdní ambivalence, která je i příčinou originality snímku v kontextu režisérovy předchozí tvorby i historického dramatu jako žánru.

Ačkoliv má snímek řadu nedostatků, je třeba ocenit, že si tvůrci zcela nepochybně dali práci s výzkumem literatury a pramenů, jichž je pro toto období dostupných nepřeberné množství. Největšího využití se dočkala milostná korespondence mezi Napoleonem a Josefínou, hojně citovaná napříč celým snímkem. Šikovně vybrané, byť upravené pasáže sloužily jako komentář k dění na plátně i mimo něj a posouvaly příběh kupředu. Avšak z celého narativu filmu je patrné, že použitá pramenná základna byla relativně úzká, zaměřovala se téměř výhradně na zdroje psané v angličtině nebo do angličtiny přeložené a byla značně selektivní. Primárně anglosaská provenience primárních zdrojů patrně nechtěně zapříčinila, že snímek spíše než „pravdu", jíž chtěl režisér zprostředkovat, vypráví o vojevůdci prismatem britské a spojenecké propagandy, což neslouží ve výsledku sympatizujícímu narativu, který se film pokouší nastavit. Je rovněž patrné, že ačkoliv za snímkem opravdu stojí výzkum, zdá se, že tvůrci se ho v řadě případů rozhodli buď ignorovat nebo některé informace interpretovali nepřesně či vyloženě špatně, což má negativní efekt na věrohodnost zobrazovaných událostí.

To, že se výzkum nepodařilo efektivně využít při psaní scénáře, však neplatí pro vizuální stránku snímku, která je rozhodně jeho nejsilnějším aspektem. Zde se opravdu projevilo poctivé studium dobových i pozdějších obrazových pramenů a uměleckých děl, které se promítlo do vzhledu a věrohodnosti kostýmů, jejichž kvalitu je třeba vyzdvihnout, i stavby vybraných scén. Již v traileru jsme si mohli všimnout filmové rekonstrukce obrazu Napoleonovy korunovace ze štětce jeho dvorního malíře Jacquese-Louise Davida nebo naprosto přesného oživení obrazu Napoleona stojícího před Sfingou od Jeana-Léona Gérôma, vrcholného představitele francouzského akademismu. Takto pečlivá příprava a analýza obrazových pramenů je chvalitebná a z filmu vytvořila vizuálně velmi uspokojivý zážitek. Tento přístup má však svá úskalí, jelikož se stále jedná „jen" o interpretaci uměleckých děl, která povětšinou zobrazují realitu subjektivně tak, jak ji vnímali jejich autoři. Kupříkladu známý obraz Adolpha Northena, jehož si tvůrci evidentně povšimli, sice zobrazuje Napoleona ustupujícího mrazivou ruskou krajinou od Moskvy, sedícího na koni ve společnosti jeho vojáků, s nimiž sice zachmuřeně, ale hrdinně snáší nepřízně počasí a hořkou porážku, nicméně z pamětí Jeana Caulaincourta víme, že Bonaparte volil pohodlnější dopravní prostředky (vyhřívané saně), které ho měly co nejrychleji dopravit z Ruska, kde své vojáky ponechal jejich osudu, zpět do Francie. Podobných chyb bychom ve snímku našli více.

Na velkolepé vizuální zpracování tvůrci vsadili i v případě bitevních scén, jež

jsou pro snímek zcela logicky klíčové. Dobré kostýmy, skvělá práce s kamerou a znamenité výkony komparzu však jen stěží zakrývají řadu pochybení, jichž se při zpracování těchto scén dopustili a jež zapříčinily, že bitvy jsou vlastně největším zklamáním snímku. Na první pohled nejpatrnějším nedostatkem je jejich zásadní poddimenzovanost co do počtu vojáků, čímž byla promarněna příležitost diváka uhranout jen samotným rozsahem těchto střetnutí, jichž se ve skutečnosti často účastnily desítky až stovky tisíc osob. Kupříkladu do (ve filmu vynechané) bitvy u Lipska se jich zapojilo přes půl milionu. Tato skutečnost nemá pouze estetický význam, mohla také podpořit Scottovu snahu o zachycení počtu zmařených životů, která je ve snímku redukovaná pouze na statistiku počtu obětí v závěrečných titulcích. Je však nutné respektovat rozhodnutí využívat co nejmenšího počtu digitálních efektů a fakt, že jít Bondarčukovou cestou rozsáhlého komparzu by v dnešních podmínkách bylo nepřiměřeně nákladné. Na druhou stranu k zachycení obrovského měřítka, jakým se tehdejší bitvy vyznačovaly, a chaosu během nich není efektů nezbytně třeba, jak ostatně dokázali tvůrci minisérie *Vojna a mír* (2016), kteří i přes podstatně nižší rozpočet a možnosti představili divákovi vcelku věrohodné ztvárnění Slavkova i Borodina.

Daleko podstatnějším problémem je ledabylé zpracování bitevních sekvencí z hlediska strategie a taktiky. Bitevní scény divákovi nezprostředkovávají žádné plánování ani přípravy, u strategického rozhodování v jejich průběhu tak činí jen velmi omezeně. Kvůli tomu není ze snímku patrné, proč Bonaparte vstoupil do dějin – byl taktickým géniem, jemuž se co do brilance mohly v historii rovnat pouze jednotky vojevůdců. Snímek však selhává tento aspekt vojevůdcovy osobnosti divákovi předat, a to z několika důvodů. Již jsme se zmiňovali o absentujících počátcích Bonapartovy vojenské kariéry. Obléhání Toulonu je sice první bitevní scénou, avšak je podáno značně uspěchaně, což platí i o ostatních bitvách a taženích. Po Toulonu následuje egyptské tažení, kde došlo k poněkud úsměvné záměně bitvy *u* pyramid za bitvu *proti* pyramidám, když Napoleonovo vojsko ostřelovalo pyramidy místo osmanské armády. Spolu s italským tažením byla vynechána i bitva u Marenga, která upevnila Napoleonovo postavení prvního konzula, otevřela mu cestu k dalšímu kariérnímu postupu a vydobyla mu respekt u jeho vojáků. Snímek nás místo toho rovnou přenáší do roku 1804, kdy se Napoleon korunoval císařem, a následně přesně o rok dále na slavkovské bitevní pole.

Největší Bonapartovo taktické vítězství, bitva u Slavkova, bylo tvůrci zpracováno zcela odlišně oproti tomu, co je uvedeno v pramenech a připomíná tak spíše bitvu v Teutoburském lese. Hlavním taktickým prvkem Scottova Slavkova je prolomení ledu Žatčanského rybníka pod prchajícími rakousko-ruskými vojsky. Ačkoliv je pravdou, že k takové události došlo, rozhodně se nejednalo o klíčový prvek vojevůdcovy taktiky a řada výzkumů již dokázala, že se v rybníce utopily spíše jednotky osob, nikoliv tisíce, jak tvrdila tehdejší francouzská propaganda, jíž snímek nekriticky (či záměrně) podlehl. Bitva u Borodina (1812) je dalším příkladem nepřesného zpracování konfliktu a deformuje roli velitele vojska v bitvě. Zatímco

ve Scottově Borodinu Napoleon osobně vede útok kavalerie ve své uniformě od Marenga (patrně záměna bitev v postprodukci), ve skutečnosti na vše dohlížel z bezpečné vzdálenosti. K situacím, kdy se velitelé vojsk takto vědomě vystavovali nebezpečí a tím i riziku, že armáda zůstane bez velení, docházelo zřídka. Po obstojně vyobrazeném ruském ústupu od Moskvy, vynechané bitvě u Lipska, abdikaci a elbské epizodě se Bonaparte vrací zpět do Francie, avšak divák nemá kvůli absenci předchozího kontextu šanci pochopit, proč ho jeho vojáci vítají a tak snadno zrazují restaurovaného krále Ludvíka XVIII. Následující bitva u Waterloo je nejdelší a zároveň nejméně historicky přesnou bitevní sekvencí snímku. Tvůrcům se místo vrcholné bitvy napoleonských válek podařilo zfilmovat spíše něco, co by patřilo do první světové války – dvě armády ve dvou paralelních liniích zákopů, odkud se vzájemně ostřelují, využívají pušek s optikou, kterým se vojenského užití nedostalo ještě několik desítek let, o nesmyslnosti vydaných rozkazů ani nemluvě.

Scottův *Napoleon* se pro své četné nedostatky bohužel nezařadil mezi povedená historická dramata zpracovávající období napoleonských válek. Snímek postrádá pevnou strukturu, jeho postavy dostatek prostoru pro sebevyjádření a vývoj, vyobrazení historických událostí provází řada odchylek, chyb a nesmyslů, které mají negativní vliv na smysl příběhu, který je vyprávěn uspěchaně, a proto povrchně. Nicméně i přesto snímek v jistém smyslu slova překvapí svou nekonvenčností a originalitou. Ačkoliv se tvůrcům nepodařilo naplnit jejich záměr a natočit epické historické drama, poskytli divákovi vizuálně zajímavou, byť uspěchanou psychologickou sondu do charakteru jednoho z nejslavnějších vojevůdců historie, jehož představují jako rozporuplného hrdinu na míle vzdáleného od heroického mainstreamového výkladu, což může být osvěžující. I přestože snímek nezaujme ty, kdo hledají věrohodnou adaptaci historických událostí, může sklidit úspěch u těch, kdo se spokojí s dramatizovanou psychologickou sondou, zasazenou do vizuálně atraktivních kulis.

Bc. Lucie Dvořáková
Autorka vystudovala obor Historie – evropská studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde obhájila bakalářskou práci věnující se politice Velké Británie na Vídeňském kongresu z pohledu teorie rovnováhy moci. Během nyní probíhajícího navazujícího magisterského studia dvouoboru Historie – obecné a komparativní dějiny a Politické teorie se věnuje dějinám idejí na přelomu 18. a 19. století.