

FILM JAKO HISTORICKÝ PRAMEN

(Úvodem k článku Marka Ferra)

Údajně již William K. Dickson, britský kameraman, který natáčel prvé snímky pro Edisonův kinetoskop, pracoval s vědomím, že vytváří záznamy současnosti pro budoucnost. Jeho polský kolega a současník Boleslaw Matuszewski dokonce vyzýval k vytvoření speciálního muzea, které by shromažďovalo a uchovávalo kinematografické záznamy a především usilovalo o to, aby pokud možno systematicky mapovaly nejdůležitější události své doby. Film, který vděčil za svůj vznik snaze zachytit okem nepostřehnutelné momenty pohybu v prostoru, například běhu koně, si tak již na počátku své existence kladl za úkol zachytit důležité momenty pohybu v čase, tedy běhu dějin. První filmaři přitom nikterak nepochybovali o mimořádné informační hodnotě svých záznamů.¹⁾

Uplynulo několik desetiletí, než se podobný názor prosadil i v kruzích těch, kterým v prvé řadě náleželo vážit význam dokumentů o minulosti, to jest profesionálních historiků. Zabývat se podrobněji příčinami jejich nezájmu by na tomto místě nemělo smyslu. Svou roli patrně sehrál tradiční metodologický konzervatismus historické vědy, stejně jako skutečnost, že minulost, zachycovaná filmem, nebyla pro většinu historiků dostatečně minulou, chyběl požadovaný časový odstup. Podstatné je, že do katalogu historických pramenů začal film pronikat až po II. světové válce.

Šlo ovšem o průnik velice nesmělý. Ještě dlouho poté, co historikové poprvé zasedli namísto ve studovnách a badatelnách v projekčních sálech, považovali shlédnuté snímky pouze za ilustraci či v lepším případě za doplněk poznatků, získaných z tradičních pramenů. Jejich zájem se týkal téměř výlučně filmů zpravodajských a dokumentárních. Svých profesionálních znalostí při tom využívali pouze k ověření elementárních filmografických údajů nebo k identifikaci zachycených osob a objektů. Pohyblivé obrázky sledovali nikoli kritickým pohledem školených odborníků, ale důvěřivýma a často nadšenýma očima běžného diváka.

1) K. Fledelius, *Film and history – an introduction to the theme*. In: *XVI^e congrès international des sciences historiques, Rapports I*. Stuttgart 1985, s. 180–181.

Toto období prvních nesmělých kontaktů mezi historiografií a filmem bylo později nazváno „věkem nevinnosti“.²⁾

V některých zemích, mezi které, žel, patří i Československo, si historiografie v tomto směru uchovala svou nevinnost podnes.³⁾ Za hranicemi paralyzujícího vlivu shora dikтовaných vědeckovýzkumných plánů však došlo v minulých desetiletích k významným změnám. Nástup tzv. „nových historií“ na sklonku 60. let obrátil pozornost historické vědy k doposud opomíjeným typům prameňů a zpochybnil zažitě stereotypy interpretace pramenů tradičních.⁴⁾ Do nového světla se v této souvislosti dostal i film, přičemž výrazný byl především přesun zájmu ze zpravodajství a dokumentu na film hraný. Historikové, zabývající se dějinami 20. století, postupně dospívali k názoru, že tak jako doposud studovali cizí jazyky, musí se nyní učit filmové řeči.⁵⁾ Vztahy mezi historiografií a filmem tak nabývaly kvalitativně nové podoby. Výsledky filmové tvorby jako celek byly adoptovány do užší rodiny „seriózních“ pramenů a historikové se zároveň začali samostatně pohybovat na poli filmových dějin, vyhrazeném doposud uměnovědcům, filmovým veteránům a žurnalistům.

Otázky, které si historikové ve vztahu k filmu kladli, se pochopitelně značně lišily od těch, které zajímaly jejich kolegy z oblasti věd o umění. Chápali film především jako součást kulturního, sociálního, politického a ekonomického vývoje společnosti a pokoušeli se jeho prostřednictvím nahlédnout do mechanismu tohoto vývoje. Otázka umělecké úrovně zkoumaného díla při tomto přístupu ustupovala do pozadí.

Práce s novým pramenem stavěla badatele před nové problémy, týkající se především metod jejich práce. Znalost filmové řeči byla v tomto směru pouze nutným předpokladem, bylo třeba naučit se tuto řeč analyzovat, aplikovat na nový pramen postupy pramenové kritiky. 70. a 80. léta byla v tomto směru obdobím usilovného hledání. Metody práce s filmem se utvářely „za pochodu“, a to jednak v souvislosti s obecnými metodologickými východisky jednotlivých historiků, jednak v závislosti na postupném pronikání do specifiky samotného filmu. Kon-

2) P. Sorlin, A. Marwick, *Social change in 1960's Europe: Four feature films*. In: *Tamtéž*, s. 215.

3) Úplnou neposkvrněnost jakýmkoli myšlenkami na téma film a historie demonstroval například na stuttgartském kongresu v roce 1985 sovětský historik Poljakov, když ve svém vystoupení v příslušné sekci prohlásil: „Sovětské historické filmy jsou mimořádným přínosem sovětské a světové kultury. Nezměřitelným způsobem přispěly ke komunistické výchově především dělníků a mládeže. Sociální a intelektuální život rozvitého socialismu si bez nich není možné představit. Zkušenost sovětské kinematografie ukazuje, že historie odrážena ve filmech se může stát mocným faktorem, přispívajícím k výchově člověka budoucnosti a sloužícím věci míru a pokroku celého lidstva.“ (Ju. A. Poljakov, *Aims and means of historical cinematography in the Union of Soviet Socialist Republics*. In: *Tamtéž*, s. 210.

4) K problematice „nové historie“ srov. např. *Faire de l'histoire*. Paris 1974.

5) W. Hughes, *The evaluation of film as evidence*. In: *The historian and film*. P. I. Smith (ed.). Cambridge 1976, s. 51.

statujeme-li dnes, že toto dvacetileté úsilí doposud nevyústilo ve vypracování nějaké obecně přijímané metody, pak je třeba tuto skutečnost v první řadě vysvětlovat právě metodologickou pestrostí současné historické vědy a mimořádně bohatou vnitřní členitostí zkoumaného pramene.

Rejstřík metod, používaných historiky při exploataci filmu, byl nejen velice různorodý, ale také velmi nestálý. Přesto bylo možné v něm již od počátku 70. let rozeznat dvě hlavní nebo krajní tendence. Na jednom křídle tohoto proměnlivého spektra stáli historikové, kteří se soustředili především na důsledné zařazení vývoje filmu do kontextu vývoje společnosti. Jejich práce se většinou zabývaly poměrně dlouhým časovým úsekem a v maximální míře využívaly bohatého faktografického materiálu již dříve shromážděného specializovaným oborem dějin filmu.⁶⁾ Pracovní postupy, používané touto skupinou, byly sice považovány za konzervativní, avšak přinesly celou řadu nových poznatků. V první řadě umožnily na konkrétních příkladech řešit jeden z klíčových problémů vztahu filmu k jednotlivým sférám společenského vývoje, totiž otázku, zda film pouze odráží změny, ke kterým v nich dochází, nebo je-li jejich aktivním účastníkem.⁷⁾

Protivahou „kontextualistů“ byla velice heterogenní skupina historiků, které spojovalo deklarativní přihlášení se k metodám sémiotiky. Východiskem jim bylo zdánlivě zcela samozřejmé, v praxi však často opomíjené konstatování, že filmy „...nezobrazují věci v jejich skutečné podobě, ale pouze soubory objektů, lidí a vztahů, vybrané a zredigované těmi, kdo filmy vytvořili“.⁸⁾ V tomto smyslu by pro historika nemělo být žádného rozdílu mezi filmem dokumentárním a hraným. Ty jsou sice výsledkem odlišných filmařských postupů, jejich informační hodnota však je zcela rovnocenná: „V Antonioniho filmu *Čína*⁹⁾ není o nic méně fantastiky a ideologie, než je sociální reality a skutečné analýzy ve *Výkřiku*¹⁰⁾ či *Červené pustině*¹¹⁾, hraných filmech téhož člověka.“¹²⁾

„Sémiologové“, chápali film jako znakovou soustavu. Každá takováto soustava má kromě toho, že přenáší určitou informaci, také funkci komunikační, to znamená, že musí být vystavěna tak, aby příjemce přenášené informaci porozuměl. V tomto pojetí je tedy každý film výpovědí o vztazích, které spojují jeho tvůrce, jeho obsah a diváka, to jest z pohledu historika o společnosti a době, ve které vznikl. Tato výpověď pochopitelně nemusí být explicitní. Jeden z nejznámějších „sémiologů“, francouzský historik Marc Ferro, uvádí jako příklad historické filmy

6) Viz např.: R. Armes, *A critical history of the British cinema*. London 1978; A. Bergman, *We're in the money: Depression America in the movies*. New York 1972; R. Sklar, *Movie-made America: A cultural history of American movies*. New York 1976.

7) R. Sklar, *c.d.*, s. 88.

8) P. Sorlin, A. Marwick, *c.d.* s. 215.

9) *Chung-Kuo* (1972).

10) *Il grido* (1957).

11) *Deserto rosso* (1964).

12) M. Ferro, *The fiction film and historical analysis*. In: *The historian and film*, s. 82.

Alexandr Něvskij¹³⁾ a Andrej Rublev.¹⁴⁾ Ty podle něj neobsahují žádnou významnou informaci

o středověkém Rusku. Poskytují však velice závažnou výpověď o „...Sovětském svazu v roce 1938, jak jej chtěli vidět jeho vládcové, a v roce 1966, jak jej prožívali jejich odpůrci“.¹⁵⁾

Nejdůslednější pokus aplikovat postupy sémiotiky na práci s filmem jako s historickým pramenem učinil Ferrův kolega Pierre Sorlin při analýze filmu *Deset dní, které otřáslы světem*.¹⁶⁾ Potřeboval k tomu šestičlenný tým odborníků a téměř pět let. Výsledky byly publikovány ve třech svazcích, přičemž ten poslední tvořila obrazová příloha, dokumentující ve 3 225 snímcích (!) všechny záběry filmu.¹⁷⁾ Sorlinův experiment vyvolal v odborné veřejnosti spíše rozpaky. Bylo zřejmé, že je v praxi neopakovatelný, nutně vyvstávala otázka, zda jeho přínos k příslušné problematice, to znamená k problémům dějin Sovětského svazu v době desátého výročí revoluce i k obecnějším otázkám vztahu filmu a ideologie, filmu a politiky, odpovídá vynaloženému úsilí. Britský historik Jeffrey Richards v této souvislosti označil „sémiology“ v historické vědě za sektářskou elitu, „...jejíž přístup k analýze filmu je rigidní a schematický a která předkládá výsledky svých analýz v esoterickém žargonu“.¹⁸⁾

Ferrova analýza filmu *Čapajev*, kterou na následujících stránkách předkládáme českému čtenáři,¹⁹⁾ nedosahuje samozřejmě gigantických rozměrů Sorlinova podniku, patří však k nejčastěji citovaným publikacím z pera sémiotikou ovlivněných historiků a je patrně nejzdařilejším výsledkem Ferrových snah o využití filmu jako historického pramene.²⁰⁾ Je možné v ní nalézt většinu kladů i záporů, charakteristických pro práce „sémiologů“. V českém prostředí, které bylo kvasem v historické vědě 70. let zasaženo jen velmi zprostředkovaně, může snad být zajímavou inspirací, byť od jejího vzniku uplynulo již téměř 15 let.

Petr Mareš

13) Aleksander Něvskij (r. S. Ejzenštejn, 1938).

14) Andrej Rublev (r. A. Tarkovskij, 1966).

15) M. Ferro, c.d., s. 82.

16) *Oktjabr* (r. S. Ejzenštejn, 1927).

17) *Écriture et idéologie*. Paris 1975; *La révolution figurée – film, histoire, politique*. Paris 1979; *Eisenstein, OCTOBRE: continuité photogramatique intégrale*. Paris 1980.

18) Cit. dle: K. Fledelius, c.d., s. 183.

19) Stať byla otištěna v citované publikaci *The historian and film*, s. 83–94.

20) Srov. např.: M. Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?* „Annales“ 28, 1973, s. 109–124; též, *Société du XX^e siècle et histoire cinématographique*. „Annales“ 23, 1968, s. 581–585.