

Články

OD ARCHEOLOGIE FILMU
K „NOVÉ HISTORII“

K otázkám historického pramene

Tomáš Petrán

V pojetí historiografie byla historie filmu doposud považována spíše za marginální disciplínu. Je to dáno už novostí a poměrně krátkou dobou trvání této teprve stoleté lidské aktivity, jejíž historiografie těžko konkuruje serióznímu bádání se staletou tradicí. Přesto jsou výzkumy z oblasti dějin filmu podnětem, který může do značné míry inspirovat a metodologicky ovlivnit či oživit historiografii jako celek. Tato studie se pokouší přinést několik úvah k teorii historického pramene na příkladu filmového sdělení.

Nejdříve považujeme za nutné krátce zrekapitulovat vývoj filmové historiografie, který odráží v krátké době svého trvání i samotné dějiny dějepisectví. Klasická filmová historiografie, prvotní filmové dějepisectví G. Sadoula, J. Mitryho a J. Toeplitze, je obdobím velkých syntéz. Obsáhlé práce pozitivisticky řadí a klasifikují soubory filmů, vytvářejí mýty. Václav Bělohradský označuje moderní filosofii za „filosofii konečných řešení“¹⁾ a doposud běžně praktikované dějiny filmu, poplatné zastaralým metodám, jsou dějinami nezvratných a definitivních faktů. Veškeré metodické snahy autorů se omezují na třídění filmů a jejich kategorizaci, která znásilňuje jejich podstatu. Vycházejí z periodizace jako základního nástroje a dále filmy klasifikují podle nejrozumnějších kritérií: kritéria geopolitická předpokládají závislost filmového textu na společenském kontextu, vymezování žánrů a škol nachází vzor v běžném postupu historie umění, stejně jako označování stěžejních děl, důležitých tvůrců a určujících interpretů. Takovým přístupem dochází k utváření mýtů: Sadoulova filozofická orientace ovlivňuje dosud nezpochybněný mýtus sovětského filmu dvacátých a třicátých let, těžící z marxistických teorií o nadřazenosti ekonomických fenoménů. Na problematiku ničím nepodložených vžitých představ narazil v roce 1964 Guido Aristarco, když na benátském kongresu o historiografii filmu prohlásil, že není přesvědčen o zásadní důležitosti jednotlivých filmů, tradovaných jako stěžejní díla. Případná ztráta takových děl jako *Mezihra* či *Cabiria* by podle Aristarca nebyla nijak výraznou ztrátou pro kulturu a dějiny filmu.²⁾

Snahy historiků o zapojení filmu do historického výzkumu se doposud většinou ome-

1) Václav Bělohradský, *Příchod doby cikánské aneb jen tak se toulá Evropou*. „Svědectví“ 1989, č. 88, s. 853-855.

2) Cit. podle: G. P. Brunett, *De nouveaux portulans pour les navigateurs du cinéma*. In: Cinémémoire. [Katalog k Prvnímu festivalu nalezených a restaurovaných filmů]. Paris 1991, s. 22.

zovaly na chápání filmu jako neživého archivního pramene, zdroje informací o určité společnosti. Práce jednoho z nejrenomovanějších historiků, zabývajících se filmem, Marka Ferra, se vyznačují snahou překročit výzkum vztahů historie a filmu a učinit z filmových dějin zvláštní oblast příbuznou pomocným historickým vědám. Označuje filmovou historiografii za „agenta historie“³⁾ a jeho snaha se omezuje na využívání filmu a oblasti kinematografické produkce jako souboru specifických pramenů, které mají především přispět k pochopení sociálních fenoménů.⁴⁾ Takové pojetí filmu jako statického pramene preferuje vrstvu paralelní informace, kterou každé filmové sdělení obsahuje.

Tato etapa historického chápání kinematografie vrcholí prací Američanů Allena a Gomeryho,⁵⁾ kteří za základní metodologický princip považují otázku, jak se film, jako umění, technologie, sociální síla či ekonomická instituce vyvíjel v čase nebo fungoval v daném okamžiku minulosti. Historik se má pokoušet vysvětlit změny, které poznamenaly film v jeho vývoji to, co změnám odolalo.

Práce historika spočívá v konstituování historiografických faktů. Historiografický fakt, interpretace faktu historického, závisí na subjektu historika, který interpretuje neuchopitelný a nepostižitelný proces probíhající v čase, neukončený a tudíž minulý i právě trvající. Na zformování historikova konceptu záleží, jakým způsobem bude uchopena skutečnost či její odraz a jak budou přetaveny v historický text, v historiografické fakty. Skutečností a jejím odrazem pak rozumíme historické fakty, pramenné a mimopramenné informace, autorovi dostupné, soubor sdělení, textů a mýtů, z jejichž povahy většinou vyplývá, že samy jsou již většinou interpretacemi. Historik dekoduje určitá sdělení a z povahy komunikace vyplývá subjektivní charakter jeho počínání. Teprve na konci řady zatížené informačním šumem stojí autorovo východisko. Jeho jediným úkolem je vytvořit předmět svého zkoumání, formulovat svůj koncept. Zformulovaný koncept na straně historik-příjemce zprávy je podmínkou pro její dekodování. Práce historika není formulováním závěrů na základě pozorování a konfrontace řady psaných, materiálních, ikonických a dalších pramenů. Historikovým východiskem je naopak konstrukce předmětu zájmu, konstrukce objektu, teoretická hypotéza, kterou dokazuje koncepčním systémem a souborem odkazů a referencí, na čemž zakládá vědeckou hodnotu svého díla.⁶⁾

Tzv. „nová historie“ odmítá tradiční předpokládané předměty zájmu, objekty, a utváří si nové. Za ně potom pokládá fakty či procesy, které nenabýly předběžný smysl ze svého trvání.

Michèle Lagny vychází ze dvou hypotéz:⁷⁾ Buď není možné uvažovat o dějinách filmu, protože z objektu – filmu – se pod vlivem historické metodologie stává jen pole, kde se kříží fenomény sociálních, ekonomických, kulturních, ideologických dějin, nebo se

3) Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société*. „Annales“ 28, 1973, č. 1.

4) „Revue d'histoire moderne et contemporaine“, 1986, č. 33, s. 177.

5) R. C. Allen - D. Gomery, *Film History, Theory and Practice*. New York 1985.

6) Michèle Lagny, *Querelles: Histoire ou cinéma?* In: *Théorie du cinéma et Crise dans la théorie*. Hors cadre 7, PUV St-Denis 1989, s. 39.

7) Tamtéž, s. 134.

historikům filmu podaří zformulovat koncept vnitřní koherence předmětu jejich zkoumání, ale zpochybní tak pojem „tvorby předmětu dějin“ v historikově diskursu. Zpochybní roli dějepisce v utváření historie.

Z těchto dvou hypotéz se M. Lagny přiklání k první: dějiny filmu zpochybňují rozvíjením příbuzných oblastí to, na čem jsou založeny.⁸⁾ Dějiny přestávají být globalizující historiografií a rozměňují svůj předmět. Historie filmu konečně přestává být marginální odtržitou záležitostí a stává se součástí celku historiografie. Konečně je pochopeána jako součást dějin, nejširšího pole historického zájmu se všemi souvislostmi.

V „nové historii“, v dějinách parciálních jevů v rámci nepostižitelného celku, směřujících k postižení jevů a zákonitostí odvozením od fragmentu, je základním postulátem historikovo východisko – vymezení objektu. Rozumíme tím zformulování premis, na jejichž základě je vytvářena a využívána síť pramenů.

Mluví-li potom někteří historici o „rozměnění objektu“, vyjadřují tím nejistotu, která obklopuje předmět již vytvořený historiografickou tradicí. Tak je vyjádřena nejpůvodnější snaha, totiž snaha po zformulování nových premis, po vytvoření revidované či rozšířené sítě pramenů. To je i podstatou odvěké lidské touhy po nových objevech, to je hybnou silou poznání.

Fenomény existovaly před historikem a zachovaly po sobě stopy, než se staly nepostižitelnými. Tyto rozptýlené stopy historik hledá, snaží se dojít dál, vyčíst z nich víc, ale nesmí z nich sejít na pole fikce. Snaží se rozšířit, doplnit, překonat dosud známou pramennou základnu, aby mohl stanovit nový předmět, nový směr výzkumu, který je jen interpretací textů a rozvíjením mezitextového dialogismu.

Historický pramen

Považujeme za nutné definovat dvojí povahu filmu jakožto předmětu historického zájmu. Často bývá tato dvojí povaha zjednodušena oddělením kinematografického faktu (film jako výsledek technických a dalších procesů, okolnosti jeho vzniku) od faktu filmového, samotného sdělení. Předmětem historikova zájmu je však výsledné sdělení, obsahující v sobě všechny souvislosti procesu tvorby. Nemůžeme tedy oddělovat historický artefakt od sdělení, které obsahuje. Film je pramenem poskytujícím historikovi informaci a zároveň prostorem pro historický výzkum, pro formování konceptů dějinných procesů a jejich dokazování. Tak se film konstituuje jako ohraničený předmět a zároveň prostor, v němž dochází ke vztahům mezi různými sítěmi nelineárních kauzalit.¹⁰⁾

Nejprve se pokusíme zaměřit na film jako historický pramen a odhlédnout od množství nefilmových pramenů, k nimž musí historik přihlížet.

Samotná povaha filmového sdělení v sobě skrývá obrovský potenciál. Podle Bachtina

8) Tamtéž, s. 146.

9) Tamtéž, s. 148.

10) Tamtéž, s. 141.

vlastně neexistuje hotové sdělení, to se konstituuje až v procesu percepce uměleckého díla v divákově vědomí.¹¹⁾ Historik musí docházet už na základě pramenné základny k jinému objektu, než subjekty jeho předchůdců.

K této vrstvě poznávání se přiřazuje vrstva nových výzkumů. Historik vytváří svůj koncept i na základě nových informací, jež mu přinášejí nové objevy z oblasti tzv. filmové archeologie, restaurování a rekonstrukce znovunalezených filmů či jejich fragmentů. Pomineme technickou stránku těchto rekonstrukcí, využívajících bohatého spektra nejrozličnějších postupů od procesů čistě technických až po využívání nejrozličnějších pramenů písemných, obrazových, orálních – scénáři, katalogy, kritiky – počínaje, reklamním materiálem či vzpomínkami pamětníků konče. Zajímá nás pouze povaha historického pramene, jeho možné mutace a variace.

K nejběžnějším deformacím filmového pásu dochází jeho opotřebením. Začátky a konce cívek nejvíce trpí, filmový nosič přetržený v projektoru přichází zpravidla slepením o okénka i tóny. Často bývá film poznamenán vášní promítačů, kteří sbírají a vystřihují některé typy záběrů (jejich vášeň může být později vykládána jako zásah cenzury). Navíc se film jako pramen v němž éře liší i v textu jednotlivých kopií. Nejběžnějším příkladem jsou drobné odlišnosti exportních verzí a verze domácí, které však nijak nedeformují samotné sdělení. Podle Enno Patalase¹²⁾ byly nejlepší záběry použity v domácích kopiích a ostatní, méně zdařilé, v zahraničních verzích.

Variace textu, které zasahují samotné sdělení, člení V. Pinel¹³⁾ do čtyř skupin. Do první patří přepracování filmu samotnými autory. Jako příklad uvádí Griffitha, který se účastnil prvních projekcí svého *Zrození národa* po celých Spojených státech a neváhal upravovat film podle reakcí publika.

K variacím textu docházelo, když majitelé filmových kopií zasahovali do filmového pásu a ukájeli své tvůrčí ambice. Třetím případem zásahů jsou zásahy cenzurní, vykonávané na stejných filmech rozdílně, podle toho, co se v které zemi právě nepatřilo. Rozdíly mezi domácími a cizojazyčnými verzemi se často odrážely ve změně významu, docilované především jinými mezititulky. Často byly filmy v cizině přestřihávány.

Podle Pinela je pak filmové dílo závislé na třech faktorech: na tvorbě, penězích a cenzuře. Takové zjednodušení však není možno akceptovat při kritice filmu jako historického pramene. Variace textu a podstatné posuny významu vypovídají v jednotlivých případech o řadě dalších fenoménů, které se podílely na existenci filmového artefaktu. Například cenzurní zásahy a mutace zahraničních verzí se často prolínají podle ideologických, politických, sociálních, dokonce i etických a dalších potřeb. Pinel cituje Ejzenštejnovu svědectví o převrácení významu znakové situace v sovětské verzi filmu *Danton* (1921). Díky vloženému mezititulků pláče Robespierre nad nutností obětovat přátele v zájmu svobody. V originální německé verzi Robespierre nestírá kapesníkem slzy, ale Dantonův plivanec. Z původního totožného textu tak vzniká přenesením do jiného prostředí text nový se zcela odlišným významem, nový

11) Michail M. B a c h t i n, *Formální metoda v literární vědě*. Praha 1980.

12) L. C o d e l l i, *Entretien avec Enno Patalas*. "Positif" 1984, č. 285.

13) V. P i n e l, *La restauration des films*. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*. Paris 1989, s. 131-154.

pramen pro historika. Stejně tak cenzurní zásah do švédské verze *Křižníku Potěmkin* pouhou záměnou první a poslední scény vytváří antitezi Ejzenštejnovu sdělení.

Zmíněná kategorie textových variací téhož pramene v sobě nese mnohdy důležitou historickou informaci, související s ekonomickými, sociálními a filozofickými fenomény, které k mutacím vedly. Zcela jiným, z hlediska kritiky pramene velice důležitým faktorem jsou textové změny, ke kterým dochází náhodně. Na základě nových pramenů dochází často k demystifikaci, k zásadním změnám pohledu na vžité stereotypy filmových dějin. Tak je tomu například v často citovaném filmu *Život amerického hasiče* (1902). Porterův film byl i Sadoulem, byť s výhradami, uváděn jako klasický počátek paralelního střihu, dramatického principu montáže dvou souběžně probíhajících akcí.¹⁴⁾ Podle výzkumu André Goudreaulta¹⁵⁾ byl však film tímto způsobem sestřižen až později, v původní verzi byly obě dramatické akce promítány po sobě. Když Gustav Machatý natočil na základě úspěchu filmu *Erotikon* jeho zvukovou variantu *Extáze* s Hedy Kieslerovou, pokusil se její manžel, milionář Lamarr, zlikvidovat všechny dostupné kopie filmu, v němž jeho žena vystupuje nahá. Absence historického pramene tudíž nedokazuje jeho neexistenci a nebrání historickému bádání. Filmová historie, která není dějinami jednotlivých faktů, ale snahou o postižení prostoru, v němž se střetávají a komunikují nejružnější fenomény, se nemůže omezit na pouhou kritiku filmů jako jediných pramenů. Posuny filmového textu vedou ke zpochybnění filmového díla jako určujícího pramene. Vlivem percepce, během níž se v divákově vědomí dešifrováním textu znovuutváří vnímané dílo, nenakládá dále historik s pramenem – textem, ale se subjektivní interpretací tohoto pramene.

J.-L. Leutrat – s odvoláním na M. Foucaulta – dospívá při koncipování své reflexe, vycházející z husté sítě textů, obrazového materiálu a myšlenek, až k důslednému využívání nefilmových pramenů.¹⁶⁾

Dějiny filmu jsou pak dějinami představy, kterou si o filmu utváříme.¹⁷⁾ Na čelné místo se staví reprezentace – nikoliv historický fakt, ale interpretace pramene a jeho reprezentace v rámci struktury historického textu. V rámci jiného textu může být tentýž pramen reprezentován jinak, v závislosti na subjektivní interpretaci autora, který vychází ze své osobní percepce textu pramene. Historie tak přijímá stav permanentní nejistoty, který umožňuje pohyb lidského vědomí. Každý historický text vyzývá k dalším interpretacím, žádný pramen nemůže být vyčerpán. Znaková podstata všech textů je zdrojem nekonečného významového potenciálu, konkretizovaného vždy podle toho, jak je znak dešifrován. Historická práce pak zakládá svou vědeckou hodnotu na souvislostech svého diskursu, na explikaci postupů, jimiž zkonstruovala svůj předmět. Tzv. „nová historie“ se zabývá především svými postupy, metodami a materiálem, pojednává spíše o „teritoriu, dílně, staveništi“ (M. Lagny) než o samotném objektu.¹⁸⁾ Nové historické pojetí vytváří otevřený systém myšlení, cílem nejsou minulé data

14) G. Sadoul, *Dějiny světového filmu*. Praha 1963, s. 57.

15) A. Goudreault, *Sur la naissance du montage parallèle*. „Les Cahiers de la Cinémathèque“ 1979, č. 29, s. 88.

16) J.-L. Leutrat, *Le Western. Archéologie d'un genre*. Lyon 1987, s. 6.

17) Srov. M. Lagny, c.d., s. 145.

18) Tamtéž, s. 147.

a mrtvá fakta, ale teorie fungování dějinných fenoménů. Nejde už o pozitivistický popis neteoretizovatelných předmětů, ani o lineární vývojové kauzality. Na základě nových konceptů nahlížení a interpretace historických pramenů formuluje historie otázky našeho každodenního bytí. Tak, jako bytí je mnohovrstevné, nepostižitelné, všestranně komunikující, neodmítá ani historie pochybnosti, neucelenost a neukončenost. Jediným předpokladem snahy o porozumění je zformulovaný koncept, nástroj zacházení s historickým pramenem. Tento koncept je východiskem i konečným cílem autorova snažení. Bez tohoto interpretačního předpokladu je historický pramen sběratelskou kuriozitou.

Tomáš Petrání (1967)

V letech 1986-1992 studoval na FAMU (katedra dokumentární tvorby), hlouběji se zde zajímal o dějiny dokumentárního filmu a filmovou sémiologii. Po studijním pobytu na École Nationale Louis Lumière v Paříži (1990) absolvoval FAMU diplomovou práci *Film – pravda nebo postmoderní film? Dokumentární film šedesátých let ve Francii, Kanadě a USA* (1992). V současné době pracuje jako pomocný režisér.

(Adresa: Tulipánová 9, 106 00 Praha 10)

SUMMARY

FROM FILM ARCHAEOLOGY TO „NEW HISTORY“
To the Question of Historical Sources.

Tomáš Petráň

In the first part, the author evaluates the most of the research on the film history so far, which was influenced by the first great syntheses of Sadoul, Mitry and Toeplitz, as prevailingly positivistic history of irreversible and definitive facts and he puts this fact into the connection with Bělohradský's evaluation of the modern philosophy as the „philosophy of definitive solutions“.

He explains thus the rise of many myths and, analysing them, he considers some common stereotypes relative. At the same time, he localizes the film in terms of the whole scale of historical sources and shifts attention to the fact of certain neglect of this source as far as historians are concerned, to changing of their approaching ways to the film as a historical source, which is left on the outskirts of serious historiography. He defines the work of a historian consisting in constituting historical facts which are an interpretation of historic facts and puts the stress on the subject of a historian. He thinks the work of a historian the formulating of a conception, the creating a research object. The film in new methodological approaches of some present-day historians is no more mere documentation or an auxiliary source and the film historiography is understood at last as a part of history, as a field of historical interest with all coherences.

The author names the research on partial phenomena history as the „new history“, which is aiming at induction of the general. The starting point of a historian's effort is creating an object of his interest, formulation of premises, which make a basis for the network of sources to be used. Its task is to doubt traditional historiographic facts, formulating of new premises, making this network more open, without becoming too fictional. He gets over the hitherto known source basis to determine a new object, new research direction which is another interpretation of texts.

The film, both cinematographic and historical fact, is the source lending information to a historian on the one hand and it is a space for historical research on the other hand, for making concepts of historic processes and their proving. The film text is a message and it recreates itself as such in a spectator's (or a historian's) consciousness in the process of perception. The researcher arrives thus at different conception on the same source basis. The very film text is distorted with many other circumstances. The revealing of deformations is the aim of the archaeology, of the restoring and reconstruction of known films, be it the reclaimed ones or their fragments. The author classifies different kinds of changes attending the film existention on the examples of film or non-film activities deforming both text and message. Variations of a film text, together with the necessity of subjective interpretation, condition infinitiveness of semantic potential of a film, inexhaustibility of a historical source. The value of a historian's work is based on the discourse coherence, on the explication of procedures by which it constructed its object. In this conception, the so called new history creates an open system of thinking, creates and destroys theories of functioning of historic phenomena and formulates questions of our everyday life. It doesn't refuse doubts and infinitiveness as for imperceptibility of this existence, it is the only qualification of endeavour at mutual understanding. The starting point and the final goal of an author's efforts is a formulated conception. Without this interpretative precondition the historical source loses its sense.

Translated by Ivan Žáček