

Literární obzor

Historik v kině

Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino.

Uspořádal Rainer Rother. Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 1991, 157 stran.

Druhá část titulu recenzované knížky – „Historik v kině“ – může vyvolat nejrůznější reminiscence. Historik se v kině (předpokládejme, že navštívil tzv. „historický“ film) může bavit i plakat, nejčastěji se tam však rozčiluje (pokud ovšem v některých dílech nenalézá masochistické zalíbení). Autorům sborníku však šlo o něco jiného než o postižení pocitů profesionálního dějepisce při sledování filmařských exkursů do minulosti. Jde o jeden z dalších příspěvků k problematice věčného vztahu filmu a historie, resp. historiografie, tedy otázkám, které jsou předmětem diskuse i v naší odborné literatuře a kuloárech. Bohužel je však třeba konstatovat, že se český historik, beroucí knížku do ruky s rozechvělým očekáváním, po jejím prostudování neubrání zklamání. Podívejme se však nejdříve podrobněji na jednotlivé příspěvky.

V úvodním zamyšlení *Vorwort. Der Historiker im Kino* (s. 7–15) se pořadatel sborníku po výčtu některých snímků s historickou tematikou, které vešly do dějin filmového umění, dobral celkem banálního konstatování, že i historický film v sobě nese především svědectví o době svého vzniku a že existuje podstatný rozdíl v tom, zda je film sledován jako pohyblivé obrázky s historickou tematikou, nebo jako historiografický pramenný materiál.

Nejinspirativnější postřehy přináší další studie z pera čelného představitele slavné francouzské školy Annales, která filmu věnuje soustředěnou pozornost, **Marka Ferra** *Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?* (s. 17–36). Zkušený historik se při hodnocení historických filmů samozřejmě neomezil na pouhou otázku věrnosti reálií a upozornil, že jsou i režiséři, kteří provádějí samostatný historický výzkum, takže jejich díla lze chápat jako jejich vlastní příspěvek k interpretaci historických jevů. Ferro v této souvislosti uvádí např. Viscontiho *Soumrak bohů* (*La caduta degli dei*; Luchino Visconti, 1969) mapující propojení mezi německou velkou buržoazií a nacistickým hnutím. Z tohoto hlediska pak tzv. historické filmy klasifikuje do tří kategorií:

- filmy, které reprodukují některé ze společenských stereotypů bez formulování vlastního vztahu k historickému dění; sem řadí i filmy s propagandistickým záměrem, prostě díla nevycházející z předběžné historické analýzy;
- filmy, které tuto historickou analýzu reprodukují filmařskými prostředky;
- filmy, které tuto analýzu provádějí samy a filmovými prostředky ji vyjadřují.

Ferro přitom výslovně zdůrazňuje, že způsob analýzy je nezávislý na zvoleném filmovém žánru i na epoše, o které film pojednává, a takřka provokativně postuluje tezi: „Film ze současnosti může lépe analyzovat minulost nežli tzv. historické dílo“ (s. 23). Své teze se pak pokouší dokázat ve zvláštním oddílu věnovaném filmu a historickému vědomí v USA. Konstatuje zde obecně uznávaný význam filmu pro americký společenský vývoj, především v období před nástupem zvuku, kdy emigrantům, kteří neuměli ještě dobře anglicky, němé filmy představovaly obecně přístupnou zábavu a sehrály tak důležitou roli při formování společné americké mentality. Historická tematika v americké kinematografii nese v sobě podle Ferrova názoru v první řadě rysy protestantismu (jako vůbec celé americké historické vědomí), se silnými projevy antišpanělské a antikatolické tradice, která našla svůj výraz v dobrodružných filmech s pirátskou tematikou např. ze čtyřicátých let *Pán sedmi moří* (*The Sea Hawk*; Michael Curtiz, 1940) s Erollem Flynnem. Zde Ferro dobře upozorňuje na vnitřní logiku (či spíše zvrácenou logiku) mýtotvorných procesů, když hrdina filmu kapitán Thorpe vyčítá Španělům, že odvázejí do Evropy klenoty ukradené Indiánům. Sám bych ale dodal, že v konkrétním případě tohoto filmu jde i o historickou alegorii protihitlerovského boje. Viz např. závěrečnou scénu, kde královna

Alžběta hovoří o svobodě moří a o tom, že svět nemůže nikdy patřit pod vládu jediného člověka. Kolegové amerikanisté by se pak měli vyjádřit k tvrzení, že americká identita vyrůstá z anglické, které autor dokládá skutečností, že bylo natočeno jen velmi málo filmů s tematikou války za nezávislost, naproti tomu mnohem více jich dějově čerpá z doby občanské války. Právě ta tvoří druhou základní vrstvu amerického historického vědomí. Filmy jí věnované – především díla z přelomu století – rozebírají příčiny roztržky a vědomě se přihlašují k jedné nebo druhé straně, zatímco pozdější díla obrazej pozornost spíše na důsledky konfliktu, které vidí jako katastrofální pro celou zemi. Např. jako typické dílo „národního usmíření“ charakterizuje autor slavný film *Jih proti Severu* (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939) a také řada westernů ukazuje pozitivní význam splývání různých kultur a národů do jednotného amerického národa. Za základní dílo tohoto typu označuje Ferro *Americkou romanci* (*American Romance*; King Vidor, 1944). V dalších pasážích pak už ale přechází na filmy se současnou tematikou, věnované gangsterskému problému, hospodářské krizi, new dealu atd. Na tomto místě, ale i v jiných příspěvcích sborníku se markantně projevují potíže práce s nevyjasněnými pojmy. Např. *Pan Smith přichází* (*Mr. Smith Goes to Washington*; Frank Capra, 1939) není podle mého názoru historický film, ale film, který je vynikajícím pramenem k poznání tehdejší americké společnosti. Studená válka a vznik oficiální americké ideologie způsobily, že pozitivní ocenění revoluce jako historického principu se objevilo až v historickém filmu *Spartakus* (*Spartacus*; Stanley Kubrick, 1960). Po odeznění studené války věnuje i kinematografie pozornost jiným skupinám nežli jen bílé anglosaské protestantské společnosti, která tvořila americký establishment, a opět se objevují společensko-kritická témata.

Následující příspěvek **Natalie Zemon Davis** *Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...: Der Film und die Herausforderung der Authentizität* (s. 37–63) citací formulky obvyklé u historických filmů z nedávné minulosti ukazuje „odvrácenou tvář“ jinak chvályhodného úsilí o maximální historickou věrnost. Způsob, jímž se společnost i jednotlivci chrání proti nebezpečí zneužití umělecké licence, (tvůrci se vystavují i nebezpečí soudního stíhání ze strany těch, kteří se v jejich díle poznali), klade do nápaditého protikladu k ostatním historickým snímkům. Filmy tematicky čerpající ze starších historických období totiž naopak zase často v úvodním titulku zdůrazňují svou historickou věrnost. Za zamyšlení rozhodně stojí autorčina definice historického filmu podaná na s. 39. Jednak jsou to filmy, v jejichž centru stojí dokumentovatelné události, postavy apod., a jednak „*Filme, deren Handlung zwar erfunden ist, aber von einem historischen Hintergrund abläuft, der für die Aktionen wesentlich ist*“. Proto chce u každého filmu hledat elementy historické autenticity, způsoby, které umožňují podat věrohodný obraz minulosti, a přitom být umělecky originální i zkoumat otázku, jakými způsoby je této autenticity dosahováno. „Věrohodnost“ každého historického filmu i podle této studie zdůrazňují především rekvizity, kostýmy apod., autorka ovšem správně upozorňuje na stylovou čistotu filmového historického prostředí, ve skutečnosti pochopitelně neexistující. Z dalších prostředků k dosažení historické autenticity je zmíněno využívání dobových malířských prací, hudby, autentického historického prostředí, neprofesionálních herců pocházejících z daného prostředí (vesnice, svérázné regiony apod.). Jako konkrétní příklady uvádí filmy Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny orleánské* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) a *Den hněvu* (*Vredens Dag*, 1943). Oba mají významné postavení v dějinách filmového umění, ale jen málo pozornosti bylo věnováno jejich historickému obsahu. K prvnímu filmu se režisér začal připravovat již krátce po Janině kanonizaci 1920, přičemž se podle jeho vlastních slov nemělo jednat o kostýmní film, ale chtěl diváka ponořit do minulosti. Po pečlivém studiu aktů kanonizačního procesu se rozhodl místo důrazu na vnější historizující efekt zaměřit na postižení „ducha doby“ prostřednictvím charakterů jednajících osob. Výsledkem je portrét náboženské vizionářky, kontrast mezi její prostotou a vzdělanými soudci. Vědomě tedy nešel cestou amerických výpravných filmů, o nichž roku 1920 píše, že navzdory péči o historicky věrné detaily jim divák nevěří, protože se mu neustále vtírá myšlenka, že vše je založeno jen na technice, že filmu chybí „duše“. Dreyerovy kostýmy jsou jednoduché, obličejové střídmě nalíčené, snažil se navodit prostředí především pro herce – ne pro diváka – aby byl jejich výkon autentický. Např. stavba obrovského hradu není

skoro vidět, ale měla působit na psychiku herců, podobně také byl film natáčen důsledně podle chronologie událostí. Autorka cituje vzpomínky, podle nichž byl do událostí skutečně vtažen celý štáb a sledoval je se zatajeným dechem, takže prý i osvětlovači plakali, když byly hlavní hrdince stříhány vlasy. Další příklad, *Den hněvu*, je film o čarodějnických procesech, jehož základem je divadelní hra z roku 1908; premiéra filmu se konala roku 1943 v obsazené Kodani. Kromě jasné historizující alegorie, která vyplývala již z pouhé doby vzniku filmu, je na snímku nejpozoruhodnější odklon od tradičního traktování čarodějnické tematiky. Dreyer ji představil jako fenomén, v němž se mísí lidové pověry s církevní doktrínou a který se prolíná do každodennosti (nemoc a zdraví, sexuální problémy). Příběh Absolona, Anny a Martina tak není vykládán z pohledu dnešního, ale historického, z pohledu lidí, kteří věřili v reálnou existenci čarodějnictví (včetně obětí procesů). Třetím příkladem je moderní film *Les Camisards* (René Allios, 1970). Jeho námětem je povstání protestantských sedláků ve Francii roku 1702. Na rozdíl od předešlých dvou příkladů, kde hlavním autorovým cílem byla snaha o postižení „ducha doby“, zde režisér sám přiznává, že se jednalo o historickou reflexi května 1968. Autorka ovšem i zde nachází souvislosti s novými trendy francouzské historiografie, především s jejím zájmem o sociální dějiny. Film se zaměřuje na profetické a spirituální aspekty povstání a je postaven na kontrastu dvou životních stylů, protestantského a katolického, biblické prostoty a barokní okázalosti, aniž by však zastíral časovou distanci líčených událostí od současnosti. Hlavním „autentizujícím prvkem“ jsou ve filmu účinkující rolníci hovořící místním dialektem.

Robert A. Rosenstone v článku *Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen* (s. 65–83) porovnává dva filmy, které byly natočeny podle jeho knih – *Červení* (Reds; Warren Beatty, 1982), výpravný hraný snímek o novináři Johnu Reedovi a dokumentární film *The Good Fire* (1984) o brigádě Abrahama Lincolna – amerických dobrovolnících ve španělské občanské válce. Z toho plyne, že jde i o srovnání různých přístupů k prezentaci minulosti: tradičně narativního a vizuálního. Většina historiků preferuje psané dějiny jako způsob umožňující debatu, kritiku pramenů, polemiku s odlišnými názory apod. Druhá strana ale již dnes hájí možnosti filmu. V tomto případě se tedy už nejedná o filmové zpracování historických látek, ale film je obhajován jako jedna z vyjadřovacích možností historiografie. Autor je si dobře vědom toho, že hraný historický film podřízený konvencím žánru (milostný element, akční scény apod.) pochopitelně provokuje historiky k protestům. Přesto ale kategoricky hlásá, že principiálně neexistuje jediný důvod, proč by kterákoli historická látka (výslovně jmenuje životopis, zpracování společenských konfliktů, revoluce, nástup k moci) nemohla být natočena historicky věrně. Možnou námitku, že film přirozeně tíhne k zobrazení individua na úkor společenských procesů, které jsou předmětem vědeckého zkoumání vyvrací poukazem na díla, jejichž hrdiny jsou celé společenské skupiny – sovětské filmy dvacátých let *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Poťomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925) a *Deset dní, které otřásl svět* (Okťabr; Sergej Ejzenštejn, 1927). I když z politických důvodů historii zkreslují, mohou posloužit jako model, jak ve filmu zpracovat kolektivní hnutí. Samozřejmě jsou zde nutné kompromisy – množství historických dat, které je možno uvést na omezeném prostoru –, ale to všechno autor nepovažuje za rozhodující argumenty proti. Důležitost filmového zpracování navíc znásobuje jeho emocionální účinnost a z ní plynoucí určující vliv na historické vědomí. Dalším možným způsobem filmového zpracování historie je pochopitelně film dokumentární, který je profesionálními historiky přijímán už v podstatě bez výhrad, zřejmě proto, že je mnohem bližší klasické narativní historiografii. Veřejnost jej přijímá většinou jako záznam skutečnosti, aniž by si uvědomovala, že i v tomto případě je realita vytvářena stříhem a dalšími režijními postupy. Také v dokumentárním filmu pochopitelně platí filmové konvence. Zdánlivá zásluha dokumentárního filmu tedy spočívá v tom, že se zdá, jako by nám otevíral přímé okno do minulosti, ale právě tady dřímá i velké nebezpečí, protože divák si (na rozdíl od historika) neuvědomuje, že vidí jen autorský výběr událostí. Nakonec autor dochází k závěru, že film může být soběstačnou a legitimní formou deskripce i interpretace historických událostí, kterou není možné poměřovat stejnými kritérii jako psané dějiny, protože

obě alternativy podléhají různým konvencím, stejně jako jim podléhá a podléhala i klasická historiografie. Sto let po vynálezu filmu je tedy konečně čas zamyslet se i nad jeho možnostmi pro historickou práci. Vcházíme do věku vizuální kultury a ta se nemůže vyhnout ani dějepisectví.

Rozbor známého Renoirova filmu přináší **Peter Nau** ve studii *La Marseillaise* (s. 85–110). Jedná se o standardní článek opakující celkem známé skutečnosti o okolnostech jeho vzniku i tvůrčích postupech, práci s historickými stereotypy atd. Renoir své dílo sám považoval za film postavený na myšlence (film de idée) na rozdíl od běžných filmů využívajících hvězdného obsazení (film de vedette). Za zmínku stojí, že např. Truffaut v něm zase viděl „montáž z tehdejších týdeníků“. Velice diskutabilní je autorův exkurs do historiografického rozboru, když z archaicky levicových pozic vytýká filmu, že rezignoval na skutečnou historickou analýzu. Zná prý jenom krále, šlechtu a lid, naznačuje třídní rozpory uvnitř revolucionářského tábora, neukazuje, jak buržoazie ze strachu před lidem nakonec akceptovala napoleonskou diktaturu. Tato negativa považuje za projev politiky konce třicátých let, za chiméru lidové fronty jako „spojenectví mezi proletariátem a pokrokovou částí buržoazie, ale za jejího vedení“, která vytváří iluzi jednotného národa (s. 92).

Michele Lagny – Pierre Sorlin, *Zwei Historiker im Kino: ratlos* (s. 111–128). Autoři zde rozebírají film Jeana Renoira z roku 1936 *Život patří nám* (*La Vie est nous*), který odráží atmosféru přechodu komunistické strany k taktice Jednotné fronty. Dokazují, že film je vlastně ilustrací jednoho z projevů Maurice Thoreze. Tímto článkem sborník v podstatě přechází k problematice možností využití filmu jako historického pramene. Zde uvedený rozbor (např. stávkové epizody) ale působí mnohdy samoúčelným dojmem. „Bezradnost“ historiků, která je tak upřímně přiznaná v názvu, vyplývá podle mého přesvědčení z faktu, že autoři nevzali dostatečně do úvahy konvence filmu jako uměleckého druhu, jeho specifikum jako umění kapitálově náročného atd. Prostě a jednoduše kladli svému pramenu špatné otázky, na které film není schopen odpovědět. Odpovědi, které očekávali, by našli v politické publicistice, policejních záznamech a dalších běžných archívních materiálech. Film má působit agitačně, odrážet názory na politickou propagandu, ukazuje dobu ne takovou, jaká byla, ale takovou, jakou ji různé skupiny chtěly vidět.

Následuje článek **Helmuta Regela** *Han pasado – Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino* (s. 129–142). Je věnován filmařskému zájmu o španělskou občanskou válku, kdy většina významnějších tvůrců stála na straně republikánské vlády. Na místě ale byli také Němci, a to i (kromě příslušníků legie Kondor) filmaři. Výsledkem jejich práce byly šoty v nacistických týdenících, dokumentární snímky (*Spanien in Flammen, Helden in Spanien, Im Kampf gegen den Weltfeind*) a později samozřejmě i filmy hrané. Jako první se již roku 1938 objevil film *Kameraden auf See* (Heinz Paul, 1948), jehož úkolem bylo vyličít frankistické povstalce v těch nejpriznivějších barvách a připravit tak německou veřejnost na účast při námořní bloádě v rámci prosazování požadavku nevměšování, o přímé vojenské pomoci se ve filmu ještě nehovořilo. Jí měl být věnován film *Legion Condor*, jehož režii započal Karl Ritter; film však nebyl dokončen, protože začátek války znamenal, že všichni statisté z řad luftwaffe byli náhle zaneprázdněni. Hraný film *Der Stern von Tetuan* (*Marokanische Romanze*) zase vyprávěl o podpoře, kterou Frankovi poskytli Marokánci. Film vyrobený v německo-španělské koprodukcí podává mj. také ideální obraz španělské koloniální vlády. Režie se tentokrát ujal španělský režisér Carlos Velo. To ovšem byly filmy z doby fungování německo-sovětského paktu, a proto ze zahraničně politických ohledů neobsahovaly protibolševický aspekt. Situace se pochopitelně změnila po 22. červnu 1941 a filmy, které byly od září 1939 zakázány, se znovu vrátily do německých kin. Mezi nimi byl i italský výpravný velkofilm *L'Assedio dell' Alcazar* (Augusto Genina, 1940) o obraně toledské kadetní školy proti republikánským oddílům. Pro způsob nacionálně socialistické filmové propagandy je přitom charakteristické, že německá verze filmu potlačila na nejmenší možnou míru hlubokou katolickou víru obránců. Podobnou tendenci nese i další italský hraný film, který byl v Německu promítán pod názvem *In der roten Hölle* (r. Edgar Neville). Oba filmy byly v Německu propagandisticky využívány až do

konce války především díky obrazu „rudých“ jako primitivních tvorů bez stopy lidskosti. Regelův článek je ovšem spíše exkursem do „politických“ dějin kinematografie než přímo ukázkou historické práce s filmem.

Závěrečná studie **Martina Loiperdingera** a **Klausa Schöneke** „*Die große Liebe*“ – *Propaganda im Unterhaltungsfilm* (s. 143–153) je věnována jednomu z nejnavštěvovanějších německých filmů z roku 1942, příběhu vztahu leteckého důstojníka a kabaretní zpěvačky odehrávající se v Německu, okupované Paříži, na severoafrických bojištích a v Itálii. Snímek líčí rozpor mezi vojenskou kázní a láskou, kdy nakonec žena pochopí velké poslání mužovo. Autoři, kterým zřejmě chybí zážitek socialisticko-realistických příběhů podobného druhu, se ponořili do sémantického rozboru „díla“, aby nakonec došli k překvapivému závěru, že intencí tvůrců bylo působit na ženy, které za války pochopitelně tvořily v Německu převážnou většinu diváků, a ovlivnilo je ve smyslu trpělivého snášení nepřítomnosti manželů a synů.

Celkem tedy lze říci, že sborník nechal stranou tu nejdůležitější stránku vzájemného vztahu filmu a historie, tj. formování společenského historického vědomí, poznání mechanismů jeho tvorby. Ctihodní autoři by si totiž museli přiznat, že v tomto ohledu mají největší význam opovrhované komerční velkofilmy, které rozhodujícím způsobem určují představu člověka dvacátého století o minulých epochách. (Z tohoto hlediska je velmi zavádějící obrázek na obálce knížky, představující Hanse Alberse jako Münchhausena, hotovícího se na dělové kouli doletět nad nepřátelské ležení.) Podrobné rozborů některých snímků nebo jejich jednotlivých scén, jejichž výsledkem bylo poznání skutečností mnohem snadněji zjistitelných pomocí jiných druhů historických pramenů zároveň prokazují, že i v poznání možností historického využití filmu je evropská věda teprve na počátku cesty.

Vrcholně inspirativní je naproti tomu pohled na možnosti přímého filmového zpracování historie, optimistická víra v zařazení filmu vedle historického článku či knihy. Zdá se, že právě tudy v budoucnosti „cesta povede“. Abychom ale nedošli k dalšímu vydání „hledání ztraceného času“, je třeba konečně otevřít a zpřístupnit filmové archivy a to je v českém případě zřejmě stále v nedohlednu.

Jiří Rak

Z počátků kinematografie

Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914.

Uspořádal a komentářem doprovodil Jörg Schweinitz. Reclam-Verlag, Leipzig 1992, 471 stran.

Knih *Prolog vor dem Film* obsahuje 69 příspěvků německých intelektuálů (zejména spisovatelů), kteří v nich vyslovili své mínění o roli, jakou ve společnosti a kultuře pozdněvilémovského Německa začala hrát kinematografie. Tento nový vynález ztělesňoval nebo alespoň symbolizoval všechny jevy, které moderní styl života přinášel. Nové médium nemohlo předstírat, že závisí jen na uměleckém genu svých tvůrců, naopak neskrývalo, že funguje jednoznačně na tržním základě. „Bezuzdný materialismus“ byl uváděn do spojitosti s tím, že biografy plní diváci z nejnižších vrstev obyvatelstva. Filmy se je nesnaží zušlechtit a učinit vnímavými pro vysoké umění, stěžovali si kulturní teoretici, a místo toho se řídí podle primitivního vkusu masového diváka. S tím vším nakonec souvisel nový typ estetického vnímání, charakterizovaného odklonem od slovního vyjádření a zaměřeného na vizuální stránku.

K problematice filmu se vyjadřovali na jedné straně zejména příslušníci vzdělaných a mohovitých vrstev (jak se snažím přeložit obvyklý německý termín Bildungsbürgertum). Zpočátku reagovali s nezakrývaným znepokojením a nechutí a volali po zákrocích státní moci vůči této