

Film a dějiny, Petr Kopal (ed.),
 Praha 2005, Lidové noviny, 406 s.
 ISBN 80-7106-667-2

Shlédnout film a rozumět mu jsou dva značně odlišné úkony. Třebaže je toto médium relativně mladé, jsou jeho tvůrčí postupy často natolik sofistikované, jeho záměry natolik rafinované a jeho výstupy natolik variabilní, že jejich rozpoznání, pochopení a hlubší interpretace vyžadují rozsáhlé znalosti z řady oborů a odvětví. Divácký zážitek může být také čistě spontánní, aniž by tato spontaneita znevažovala jeho hodnotu. Důkladnou analýzu, jež by onu emotivní a ideovou účinnost filmu náležitě osvětlila, však zakládá především zcela prozaická věcná znalost. Zasvětit širší čtenářskou obec do jedné z oblastí této mnohvrstevnaté a značně rozsáhlé problematiky si předsevzal sborník *Film a dějiny*. Již svým názvem a osobou editora navázal na sérii stejnojmenných seminářů, které se konají od roku 2002 v jižních Čechách, jsou spojeny s projekcí méně známých snímků a pozvolna si získávají tradici malého letního festivalu.

Titul *Film a dějiny* lze chápat ve dvojnásobném základním smyslu, podle toho, do jakého vztahu oba pojmy uvedeme: buď ve smyslu „dějiny filmu“, nebo ve smyslu „dějiny ve filmu“. První čtení vychází ze skutečnosti, že film má dnes již nepochybný historický rozměr a že proměny, jež filmová produkce dožila za více než sto let své existence, představují svébytný předmět historického studia. Druhý výklad předpokládá tzv. film historický jako specifické médium pro reprezentaci dějin, eventuálně pro dokumentaci událostí, jež časem punc historicity získávají. Toto členění není jistě nikterak objektivní a pro historika či historika filmu ani nijak závazné, a to již proto, že samotný žánr historického filmu má své dějiny a předpokládá propojení obou perspektiv. Právě tato dvojnásobná historizace, vedoucí ke konstituování specifické badatelské oblasti, dějin historického filmu, může být pro zájemce o dějiny také dvojnásob přitažlivá. Na badatele však přirozeně klade také dvojnásobný úkol. Nestačí tu orientovat se v problematice filmové tvorby; je třeba i důkladného zasvěcení do studia dějin, a naopak.

Tvůrcům sborníku šlo patrně právě o toto propojení, které se ostatně také v mnoha směrech zdařilo. Společným jmenovatelem všech příspěvků je tak na jedné straně soustředění zájmu na filmy čerpající námět z minulosti, na straně druhé snaha ukázat, jak je takový filmový prepis závislý na historických koordinátách doby, v níž vznikl. Přesto ve sborníku nad dějinami filmu zcela zjevně dominují dějiny ve filmu. Tuto skutečnost mimoděk potvrzuje i rozvržení celého sborníku, který postupuje z velké části chronologicky podle filmových námětů. Kritériem, podle něhož byly příspěvky uspořádány, není ani žádný problém imanentní teorii filmové tvorby, ani doba vzniku konkrétního filmu, nýbrž jeho látka. Po úvodní části, v níž pojednali

Miroslov Petříček, Jiří Rak a Mária Ferenčuhová o obecnějších otázkách historického filmu, jakožto nástroje spoluvytvářejícího historické vědomí, a do níž Jaroslav Pinkas propašoval značně diskutabilní a s filmem takřka nesouvisející anketní studii o historickém (po)vědomí dnešních gymnazistů, tak následují dva rozsáhlé oddíly odvíjející se právě podél pomyslné časové osy. Zahajuje je námětově nejstarší z pojednávaných snímků, Vlácilova *Markéta Lazarová* (1967), následovaná filmovým obrazem Karla IV. a zejména husitů. Přes rudolfinský raný novověk a baroko postupují jednotlivé příspěvky až k filmům s tematikou legionářskou a protektorátní, aby posléze dospěly až k filmovému obrazu normalizace. Výsledkem je poměrně rozsáhlé kompendium, které mapuje zájem českých filmařů o minulost, s několika dílčími a spíše nahodilými odbočkami za hranice národní kinematografie.

V centru pozornosti se tak ocitla otázka, jak byl v daném filmu zobrazen konkrétní výsek minulosti. Tento směr nabral sborník nejspíše již proto, že k účasti na něm byli z velké části vyzváni nikoli filmoví vědci, nýbrž historikové, zabývající se dějinami určitých historických epoch. Po této stránce nikterak nepřekvapí autorský rozpis témat. Kupříkladu o filmech s husitskou tematikou pojednal přední český husitolog Petr Čornej, rudolfinské tituly komentovala autorka řady prací k raně novověkým českým dějinám Marie Koldinská, zrod mánesovského mýtu zpracoval dlouholetý ředitel Sbirky starého umění Národní galerie Vít Vlnas, nemluvě o kohortě mladých historiků, zabývajících se českými dějinami 20. století, kteří si rozdělili legie, protektorát a poválečná desetiletí.

Odborná historická kompetence těchto i dalších autorů je zcela nesporná. Znalost historické látky, již konkrétní film zpracovává, je ovšem jen jedním z dlouhé řady předpokladů kvalitní filmové analýzy. K dalším, neméně důležitým aspektům tohoto filmového žánru, a sice k problematice reflexe a umělecké reprezentace dějin, k problematice historických tradic, politiky paměti a k otázkám historické kultury vůbec však mají blíže jen někteří z autorů a vskutku jen nepatrný počet z nich se ve svých dřívějších studiích dotkl přímo problematiky filmu. A právě tato skutečnost předurčila myšlenkový rozměr celého sborníku a v některých ohledech jej nutně limitovala.

V první řadě se některé příspěvky omezily spíše jen na spoře komentovaný výčet filmů s určitou historickou tematikou. K tomuto přehledovému rázu tíhnou zejména (nikoli však výlučně) příspěvky, pojednávající o filmovém zpracování moderních českých dějin. Ve snaze představit co možná největší množství pramenného materiálu tu ovšem zbývá poměrně málo prostoru jak na hlubší interpretaci jednotlivých snímků, tak na důkladnější observaci obecnějších dobových kinematografických trendů. Spíše přehledový charakter má tak kupříkladu článek Tomáše Lachmana o filmových podobách legionářské tematiky z doby první republiky nebo příspěvek Petra Koury, přinášející pečlivě zpracovanou filmografii hraných snímků podávajících obraz nacistické okupace a natočených v letech

1945–1989. Z valné části zapadlé a dnes již neznámé snímky jako *Legionář, Za svobodu národa* (oba 1920), *Za čest vítězů* (1921) a další a další bylo patrně vskutku třeba nejprve alespoň stručně převyprávět, jak to udělal Tomáš Lachman, a uvést tak čtenáře takřikajíc do děje. Výrazně to však zredukovalo prostor pro další roviny analýzy a zásadnější ponor do dobového kulturně ideového zákulisí filmové tvorby. Také Petr Koura se nechal svým bohatým materiálem odvést od cílenějších analýz a spokojil se s komentovaným popisem jednotlivých snímků.

Dalším poněkud limitujícím znakem některých příspěvků byla koncentrace na vztah *ficta – facta*, jež je bohužel nepustila o moc dál než za prosté srovnání tzv. historické reality a filmového obrazu, tedy srovnání, které je sice ve studiu umělecké (i dokumentární) reflexe dějin latentně přítomné patrně vždycky, které však současně může být jen odrazovým můstkem pro další, hlubší interpretace a vývo-
dy. Historikové zde mají jistě tu výhodu, že jsou schopni konfrontaci filmu s historickými prameny provést, mají však současně tu nevýhodu, že nic dalšího je nad materiálem již nenapadá, že jednoduše nejsou schopni jít za toto srovnání, oprostít se závislosti na své faktické znalosti. Jinými slovy nejsou často schopni překročit hranice vlastního diskurzu a dojít k úvahám jiného řádu, a to nejspíše právě proto, že nejsou zpraveni o mechanismech audiovizuální narace v takové míře, aby je tato problematika inspirovala, vyvolávala v nich otázky a dávala jim podněty k subtilnějšímu promyšlení vztahu filmového jazyka a historického sdělení.

Povrchnosti a jednostrannosti takové perspektivy si byli ostatně vědomi i někteří autoři sborníku, a to příznačně ti, kteří jsou do otázek teorie a dějin filmové tvorby vskutku zasvěceni a kteří se tu s problematikou filmu nesetkali poprvé. „Oblíbená disciplína ‚fikce a realita‘ má jistě své věcné opodstatnění,“ čteme kupříkladu ve studii *Vítejte v baroku!* Ivana Klimeše, „ale právě tak i své jasné metodologické limity – ze zjištěných odchylek totiž samo o sobě nic o zkoumaném díle nevyplývá. Teprve rámeček daný fikčním světem díla (...) může naplnit taková zjištění smyslem“ (s. 193). Tohoto smyslu, po němž tu volá filmový vědec, se ovšem nedobere historik, který vidí úkol filmu v pouhé popularizaci historie, který neakceptuje skutečnost, že filmová tvorba má v každé době svá pravidla, že tu platí imanentní vnitřní mechanismy a že vznikají a existují kupříkladu i žánrové normy, které tvůrce nutí – ať už vědomě či zcela spontánně – svazovat minulost do v mnoha směrech apriorních matic.

Vyčíslení scénáristových či režisérových pochybení má jistě vlastní výpovědní hodnotu. O zmíněných vnitřních algoritmech filmové tvorby, o vektorech, které ji určují, a principech, na jejichž základě působí na diváka, se z nich ovšem dozvíme jen velmi málo. Podobně skeptický jako Klimeš je vůči faktografickému přístupu k filmové tvorbě kupříkladu i Miloš Rezník. I on pléduje ve svém příspěvku o nové filmové biografii Martina Luthera (*Luther*, 2003) pro velkorysý nadhled nad dílčími faktickými chybami ve prospěch studia hlubších kulturněhistorických rámců

a souvislostí filmové tvorby. Ani on, věrný své historické profesi, neopomenul – pochopitelně – deklarovat vlastní historickou kompetenci odhalením několika komických ahistorismů, jichž se tvůrci dopustili, vsám se však těmito dílčím omylům zdráhá přisuzovat větší význam než anekdotický, neboť, „je jen v omezené míře přínosné a podstatné vyjadřovat se k filmům z historicky fakticistních pozic“ (s. 160). Oba, Klimeš i Rezník, považují tuto cestu za slepou uličku a oba nezávisle na sobě – příznačný detail – zmiňují v poznámkovém aparátu jako příklad tohoto oblíbeného, leč poněkud samoučelného směru sborník *Pop History* s podtitulem *O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her* (2003), který se právě na tuto perspektivu zaměřil.

Zásadnější problém než faktografické omyly a nepřesnosti představuje ideový a ideologický rozměr interpretace a reprezentace dějin. Skutečnost, že dobový společenský kontext je jednou z neodmyslitelných proměnných, které promlouvají do konečné podoby filmového obrazu, je nepochybně jedním z nejzávažnějších obecných závěrů studia nejen filmové, ale každé reflexe dějin. Na druhé straně je tato skutečnost dnes již natolik samozřejmá, že znovu a znovu ji opakovat je značně redundantní, a to tím spíše, je-li redukována na to, co bývá označováno jako ideologické manipulace, totiž na záměrné, politicky motivované zneužívání minulosti v určitých typech režimů. Čteme ostatně hned v první větě úvodu celého sborníku: „Filmy i dějiny sloužily za komunistického režimu jako nástroje ideologické manipulace“ (s. 9). A není pochyb o tom, že to, co slouží jako samozřejmé východisko celého sborníku, stěží obstojí i jako závěr. Filmová tvorba podléhá v různých dobách různým ideovým tlakům! Ano, a dál? V některých příspěvcích se však žádné „dál“ nekoná. Obligátní tvrzení, u něhož se dnes již stěží lze tvářit objektivně, navíc v některých příspěvcích provázejí poněkud nenáležité reflexe hodnotící povahy, jež vyústily v eticky vyhocené odsudky filmařů, kteří se ideologických manipulací dopustili, a v pobouřená odhalení jejich morálního selhání.

Zvláště markantní je tento přístup ve studii Viléma Čermáka věnované seriálu *Tři králové* o bratřech Mašínech, jemuž úvodní věta sborníku doslova zkazila pointu. Mravně zanícený autor si zde klade dva tisíce let starou otázku, zda „mají zákony dramatické přednost před zákony historiografickými“, otázku tisíckrát „zodpovězenou“, a přesto otevřenou, otázku, jejíž samotná historie ukazuje, že řešení jednoduše není jednoduché. Autor článku, nositel Ceny Edvarda Beneše prvního stupně, o svém řešení ovšem nepochybuje. Neptá se, co autoři sdělují, jak a proč, nýbrž co sdělit ne/měli. Jednoznačně trvá na neochvějně prioritě tzv. historické věrnosti a odklon od ní a od té „správné“ interpretace se jej, zdá se, osobně dotýká: „Byl-li záměr zesměšnit a znevážit hlavní protagonisty, pak se razantně ohrazuji. Jestliže autoři chtěli děj oživit, pak se jim to zcela jistě podařilo. Jen tu ještě schází důkladněji propracované naturalistické scény defekace a koitu“ (s. 271). Takové pasáže ovšem nesvědčí o tom, že by byl autor článku, jak se říká,

nad věcí. Neanalyzuje, ale kárá, neobjasňuje, nýbrž zesměšňuje. Ideové tlaky, jež jsou v seriálu patrné, by měl historik věcně a bez zbytečných emocí dekonstruovat, nikoli pateticky soudit. Jmenovaný článek ale rozhodně není psán *sine ira et studio* a na politické angažmá seriálu – jistě nepochybně – odpovídá politickým angažmá vlastním. V žádném případě nemám v úmyslu autory seriálu hájit. Čermákův přístup se mi ale jeví jako značně povrchní a schematický a jeho moralistické reflexe lze jen stěží považovat za věcně historiografické závěry.

O to více potěšující je skutečnost, že přes podobné excesy se řada spoluvůrců sborníku ve svých studiích pokouší dospět za zmíněnou tezi: neskončit u konstatační vazby mezi (filmovým) obrazem minulosti a společenským kontextem, ale rozkrýt vnitřní mechanismy této podmíněnosti a především fungování obrazu na diváka. Jmenujme tu kupříkladu studii *Pražský květen 1945 očima Otakara Vávry* Milana Ducháčka. Jemu už není základní otázkou, „zdali se jedná o ideologickou deformaci historické události, nýbrž na jakých principech je tato deformace založena“. Ukazuje, jak rafinovaně vznikala historická fikce tam, kde – zdánlivě paradoxně – byla fabulace „takřka programově nežádoucí“ (s. 256). I autor tohoto příspěvku se na některých místech vrací k optice: historik (rovná se historická věrnost) versus umělecká fikce, jeho přístup je však nesrovnatelně subtilnější než u předchozí studie. A snad i proto se prozřetelně vyhýbá jakýmkoli schematickým odsudkům.

Kde tedy hledat hlavní přínos sborníku? Kromě množství dílčích poznatků, které přinášejí jednotlivé studie, tkví jeho význam již v samotné skutečnosti, že otázka historického filmu jako společného prostoru historiografie a filmové vědy zde byla v tak velkorysém rozsahu vůbec otevřena. Často se setkáváme se stesky, že historikové se o film příliš nezajímají a že dosud plně nedocenili jeho výpovědní hodnotu. V mnohém jsou podobné výtky jistě nadsazené. O tom, že film je relevantní pramen historického poznání, bude dnes stěží kdo pochybovat. Jednou věcí je ovšem využívat film jako pramen pro studium dějin řekněme 20. století, a jinou věcí je tematizovat jej jako svébytné téma historického bádání, kde film není jen pramenem, ale sám předmětem a cílem studia. K tomu je ale přirozeně zapotřebí čas. Jen ten dodává novému jevu postupně stále zřetelnější historický rozměr. A to platí i o filmu. Stěží bylo možné psát jeho dějiny ve chvíli, kdy žádné neměl. Podniky, jako je recenzovaný sborník, však dokládají, že tento čas nadchází a že přirozeně i ambice historiků zmocnit se jej začínají růst. A významné kroky činí již i historikové čeští. Nikoli snad takové, na jaké navnadila nedávno vydaná antologie *Nové filmové historie*,¹ jež předvádí množství nápaditých možností, jak zpytovat filmovou produkci, rozhodně ale nezanedbatelné.

1 PETR SZCZEPANIK, *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha 2004.

Ostatně zdaleka nejde o naivní čtení, které by se lehce přenášelo přes problémy filmové reflexe dějin a jednoduše si nepřipouštělo sebemenší pochybnost. Editor sborníku Pavel Kopal si v jedné ze svých tří studií, jež pro sborník připravil, klade dokonce pochybovačnou otázku, co vlastně je historický film a „disponuje-li vůbec historik profesními nástroji, které by ho na tomto poli výrazně odlišovaly od řadového diváka“ (s. 295). Tuto pochybnost potvrzují sice i některé povrchnější texty sborníku, většina příspěvků však již nyní jasně dokládá, že analytická a konceptuální výbava badatelů skýtá pro studium dějin filmu i dějin ve filmu nepřehledné množství možností.

Pozornému čtenáři však vytane na mysl, že zájem o téma historického filmu se v mnohém ubírá podobným směrem jako kdysi zájem o historický román, s tím, že v případě historického filmu se badatelské přístupy střídají podstatně rychleji a vzájemně se více překrývají, takže stojí do značné míry paralelně vedle sebe. Zatímco někteří badatelé dávají stále přednost spíše heuristice a sbírají materiál, jiní se snaží klást si nad daným materiálem koncepční otázky. Sborník tak vedle tradičnějších přístupů nabízí i řadu inovací, jež nesou znaky hlubší reflexe a také stopy teoretických výbojů, jež zaznamenala historiografie v posledních několika desetiletích. Toto prohloubené studium se odvíjí buď ve směru makrohistorického hledání širších souvislostí a obecnějších kinematografických trendů, nebo naopak v mikrohistorickém směru důkladných rozborů jednotlivých záběrů a jejich sémantického výkladu. Jako příklad prvního směru mohou sloužit dvě čtivé studie Pavla Kopala, rozebírající filmy se středověkou tematikou, nebo jeho studie o vztazích mezi soudobou hollywoodskou produkcí a politikou Spojených států. Jako příklad druhého přístupu, rozkrývajícího nejhlubší významové vrstvy detailním rozbořením jednotlivých filmových sekvencí, může sloužit již zmíněná studie Ivana Klimeše *Vítejte v baroku!*, která testuje, co vše lze vyčíst z jediného záběru Vlčílova filmu *Ďáblova past* (1961).

Historický film, jakkoli je čistě z hlediska látky interpretací minulosti, zůstává stále na prvním místě filmem. Je médiem s celou složitostí uměleckých a profesních specifik, jež se na oné interpretaci spolupodílejí a jež při studiu rozhodně nelze opomíjet. Badatel je proto postaven před nutnost ponořit se nejen do studia minulosti, ale také do teorie historické narace a umělecké reflexe a v neposlední řadě i do vnitřních zákonů tohoto specifického média. Sborník *Film a dějiny* ukazuje nutnost tohoto mnohostranného a komplexního přístupu a naznačuje, že kooperaci mezi filmovou vědou a historiografií je třeba ještě v mnohém prohloubit a postavit na vskutku kvalitní interdisciplinární základ.

Lenka Řezníková