

## Články

HISTORICKÉ FILMY  
JAKO PRACOVNÍ POMŮCKA  
PRO HISTORIKY

Pierre Sorlin

Filmoví odborníci obtížně definují, co je žánr, ale jsou okamžitě schopni odlišit western od muzikálu, detektivku od komedie: žánry se přizpůsobují modelům, které usnadňují jejich identifikaci. Historické filmy netvoří žánr. Čím více dramát či muzikálů vidíme, tím spíše jsme schopni určit jejich typické rysy, které jsou jim společné a definovat vymezení pravidel určitého žánru. Historické filmy nemají nic společného kromě odkazů na historii. „Pravidla“ žánrových filmů jsou vnitřní; jsou to jednoduše vzorce, jejichž opakování napovídá divákovi, aby o nich uvažoval takto: „Všemi těmito filmy prochází jedna ústřední nit, proto jsou to filmy jednoho žánru.“ Historie je u historických filmů vnějšková: až k počátkům písemnictví je možno vystopovat zájem o minulost lidské společnosti, který je vyjadřován prostřednictvím médií, včetně filmů a televizních pořadů.<sup>1)</sup>

Historikové obecně nejsou ochotni dívat se na historické filmy.<sup>2)</sup> Často argumentují tím, že filmoví tvůrci, aby zaujali co nejširší okruh diváků, se uchylují k co nejbanálnější vizi historie. Tohle je absolutní pravda, pokud jde např. o *Dobrodružství Robina Hooda* nebo *Ivanhoe*, filmy, které přejaly myšlenku sasko-normandského odporu, zcela vypůjčenou z románů Waltera Scotta, která má jen málo společného s popisy skutečné situace, jež je možno najít v pracích anglických vědců zabývajících se středověkem. My však z této studie vyloučíme ty filmy, které jsou v podstatě kostýmními komediami či dramaty a které jen využívají minulost jako barvitého pozadí – tyto filmy nás konfrontují s tím, co Graham Greene nazývá „tím absolutním nepochopením doby a dětským pohledem na detaily“.<sup>3)</sup> Pro nás se naopak výraz „historický film“ omezí na filmy, které se cílevědomě snaží

1) Ve studiích o filmových žánrech nejsou zmiňovány historické filmy; viz Stuart K a m i n s k y, *American Film Genres*. Dayton 1974; Robert C. T o l l, *The Entertainment Machine: American Show Business in the 20th Century*. Oxford Un. Press, 1982. Ediční řada vydávaná Britským filmovým institutem *The Readers on Film Studies*, v níž vycházejí nejdůležitější studie o různých žánrech, neobsahuje ani jeden svazek věnovaný historickému filmu. Jedním z mála sborníků studií na toto téma je Gianfranco G o r i (Ed.), *Passato Ridotto*, Florence 1982.

2) Dne 21. ledna 1911 začal „Moving Picture World“ vydávat speciální přehled věnovaný výchovným možnostem filmů „The Educational Field“ (později „The Moving Picture Education“), v němž lze nalézt řadu odkazů na využívání filmů ve výuce historie.

3) Graham G r e e n e, *The Pleasure Dome* (dále jen G. Greene). Oxford Un. Press 1980, s. 16.

zobrazit co nejpřesněji určitý úsek minulosti. Posouzení toho, zda evokace jiné doby v těchto filmech je pouhou zámlinkou nebo jedním z cílů filmování, je převážně otázkou selského rozumu. V každém případě si myslím, že se můžeme uchýlit ke konkrétnějším charakteristickým rysům: historické filmy často poskytnou divákům určité symboly (titulky, mluvený komentář, reprodukci dokumentů, rekonstrukci známých scén), které potvrzují, že film chce reprodukovat to, „co se opravdu stalo“. Kdo má o tyto znaky zájem? To odhaluje další aspekt historických filmů: jejich historická hodnota je určena jen lidem, kteří mají stejné zájmy a jsou schopni interpretovat stejné záchytné body – jinými slovy členům určité kulturní komunity. Uvidíme, že z této specifiky historických rekonstrukcí je možno odvodit důležité závěry.

Učitelé dávno vědí, že audiovizuální produkce jim může pomoci vzbudit prostřednictvím domácího sledování televizních pořadů, filmů a videokazet mizející zájem o minulost; vedou žáky k tomu, aby si uvědomili, že historie je také nahlédnutím do života jiných lidí, a podněcují diskuse. Na tomto poli bylo uskutečněno mnoho experimentů, existuje velké množství studií, které nás informují o tom, do jaké míry využití určitých filmů vyústilo v plodnou debatu se středoškolskými studenty.<sup>4)</sup> Shrnout všechny tyto texty může být úkolem pro vědecké pracovníky v oblasti výchovy, ale nám neposkytnou žádnou novou základnu pro prohloubení našich reflexí, pokud jde o film a historii. Proto se raději vydám jinou cestou a provokativně pološím naprosto jinou otázku: mohou badatelé lépe porozumět „svému“ období, dívají-li se na filmy? Je odborník na historii moderní Anglie povinen vidět filmy *Winstanley* nebo *Culloden* a zahrnout tyto filmy mezi své zdroje? Na tuto otázku už bylo částečně odpovězeno a my můžeme shrnout tyto odpovědi do tří bodů:

1. Kritika: mohou historikové pochopit něco seriózního z historických filmů?
2. Výběrové využití: jaké informace týkající se faktických aspektů minulosti či mentality mohou být objeveny na plátně?
3. Nepřímé využití: jakým způsobem nám mohou historické filmy říci více o kontextu, ve kterém vznikaly a byly sledovány, a pomoci nám tak porozumět tomu, jak společnost chápala svou minulost a tedy i svou současnost?

Začnu kritickým zkoumáním těchto tří bodů. Po posouzení stejnorodé skupiny historických filmů se pokusím položit nějaké novější otázky.

## 1. Kritika

„Znovuinscenované události zjevně postrádají historickou pravděpodobnost“.<sup>5)</sup> Mezi historiky existuje dlouhá tradice skepticismu, pokud jde o filmování minulosti. Někteří

4) Bryan Haworth, *Film in the Classroom*. In: Paul Smith (Ed.), *The Historian and Film* (dále jen Smith). Cambridge Un. Press 1976, s. 157, v příložené bibliografii téhož svazku s. 194; Daniel A. Kent, *Film and History in Secondary School*. In: Karsten Fledelius (Ed.), *History and the Audiovisual Media* (dále jen Fledelius). Copenhagen 1979, s. 86.

5) R. C. Raack, *Clio's Dark Mirror: the documentary Film in History*. „The History Teacher“ 6, 1972, s. 114.

z nich si myslí, že psané zdroje jsou mnohem důvěryhodnější než filmy;<sup>6)</sup> jiní uvádějí, že je třeba stavět na faktech, které jsou zaznamenány v soudobých dokumentech, nikoli na umělecky zpracovaných faktech,<sup>7)</sup> a jen pár odborníků má potěšení z toho, když může odhalovat chyby v zachycení minulosti.<sup>8)</sup> Nepovažuji za vzrušující rozpitvávat, do jaké míry jsou sporné mnohé psané materiály, či jak „umělé“ jsou některé postavy z některých knih a jaké chyby udělali skuteční historici.

Říká se také, a to je důležitější, že historické filmy, jakkoli pečlivě jsou udělány, interpretují minulost mylně.<sup>9)</sup> Objasním to na dvou konkrétních případech. Podle velikosti brnění a šatů odborníci usoudili, že král Ludvík XIV. byl asi 163 cm vysoký. Podle toho Rossellini obsadil do role krále ve svém filmu *Převzetí moci Ludvíkem XIV* (1967) malého herce. Ale současné výzkumy potvrdily, že v 17. století nebyli lidé příliš velcí a že Ludvík XIV. měl tedy průměrnou výšku. Proto Rossellini deformuje události, když ukazuje svého hrdinu jako malého krále, který je nucen vyžadovat uznání od urostlých šlechticů a politických poradců. *Rudí* (1981) prezentují některé momenty ze života Johana Reeda, když se účastnil ruské revoluce v roce 1917, americký žurnalista předvídá posun od demokracie k diktátu malé skupiny politiků; když jede do Baku na Kongres východních národů, je svědkem prvních reakcí asijských nacionalistů proti ruské hegemonii. Pokud dnes zkoumáme Reedův text z té doby, nenalzáme v něm ani zmínku o tom, že by si byl vědom toho, co se stane během následujícího desetiletí. Uvědomíme si také, že Reed věnoval velkou pozornost třídnímu odporu, který je ve filmu jen málo důležitý.<sup>10)</sup> Trváme-li na přesnosti, poskytují tyto filmy nesprávné pojetí událostí.

I když to vypadá působivě, tito kritici nejsou rozhodující. Historici popsali tisíce stránek, aby vysvětlili problémy Ludvíka XIV., který nastoupil na trůn už v pěti letech a musel tvrdě bojovat o to, aby ho Francouzi viděli jako „Velkého krále“. Není to jen Rosselliniho slabá stránka, je charakteristická pro psychologii historie – ten druh historie, která předstírá, že interpretuje „individuální motivace“. Pokud jde o názory týkající se budoucnosti ruské revoluce, všichni víme, že historici se dlouho hádali o „neživotnosti“ diktátu komunistické strany, dané problémy, kterým museli bolševici čelit od roku

6) „Písemný pramen disponuje jistou nestranností, které film nemůže dosáhnout.“ Penelope Houston, *The Nature of Evidence*. „Sight and Sound“ 35, 1967, č. 2, s. 90.

7) „Pouze neupravované týdeníky mohou být považované za spolehlivé, a to jen do té míry, do jaké je faktům dovoleno mluvit za sebe samé.“ Judith H. Gane, *History and Film: some reflections on the authenticity question*. In: Fledelius, s. 187.

8) Pro příklad nadměrného kriticismu viz C. Hight, *History on the Silver Screen*. In: *Talents and Geniuses*. Oxford Un. Press 1957. Na toto zaslepené pojetí historie přiléhavě odpověděl John Solomon, *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick 1950. Jak Solomon zdůrazňuje, pokud filmy „příliš tíhnou k historické autenticitě ... je nevyhnutelným výsledkem nuda“ (s. 21).

9) Robert C. Allen, *Historiography and the Teaching of History*. „Film and History“ 10, 1980, č. 2, s. 25. Viz též E. Breitbart, *From the Panorama to the Docudrama: Notes on the Visualisation of History*. „Radical History Review“ 25, 1981; Nicholas Pronay, *The 'Moving Picture' and historical research*. „Journal of Contemporary History“ 18, 1983, č. 3, s. 365; R. C. Raack, *Historiography as Cinema: a prolegomenon to film work for historians*. Tamtéž, s. 411; Richard Grenier, *History and Movies: state of the art*. „Journal of Contemporary History“ 19, 1984, s. 1.

10) Jonathan Rosenbaum, *The Way We Were*. „American Film“, duben 1982, s. 71. David Culbert, *Reds: Propaganda, docudrama and Hollywood*. „Labor History“ 24, 1983, s. 125.

1917. Nejsou-li historici spokojeni s pouhým řazením „faktů“, nezbytně „vysvětlují“, a tím se nevyhnutelně vystavují otevřené kritice.

Mnohem zajímavější diskuse týkající se dokumentární hodnoty historických filmů byla otevřena Rhysem Isaacem v jeho studii<sup>11)</sup> filmu *Návrat Martina Guerra* (1981). Nezastavuje se na detailech, ale klade otázku týkající se podstaty historického filmu. Jeho útoky jsou o to efektnější, že se zajímá o film a že jeho výhrady vycházejí ze srovnání mezi filmem a knihou Natalie Zemon Davisové,<sup>12)</sup> která využívá stejných zdrojů jako filmoví tvůrci a která se účastnila natáčení filmu.

V 16. století ve Francii si mladý Martin Guerre vzal Bertrande de Rolsovou, oba žili na malé vesnici na jihovýchodě a oba byli ze zámožných rodin. Ukáže se, že Martin je impotentní, a protože je stále terčem posměchu svých důvěrných přátel, opustí vesnici; když se po sedmi letech vrací, každý ho vítá a on by mohl žít tichý život s Bertrande, nebýt sporu o peníze s nevlastním otcem. Ponenáhlu otčím přesvědčí venkovany, že Martin je podvodník, veterán, který se za manžela Bertrande jen vydává. Martin je pohnán k soudu; návrat skutečného Martina Guerra podvodníka zničí a ten je odsouzen k smrti. Tento dobře známý případ je fascinující tím, co nám říká o společenském, rodinném, hospodářském a náboženském životě a za zfilmování rozhodně stál. Z pochopitelných důvodů – dobré obsazení je vždy doporučováno, aby přilákalo více diváků – role Martina a Bertrande byly dány známým hercům, kteří je hráli spíše podle svých představ o postavě nežli podle toho, jak asi uvažovali venkovani 16. století. Isaac říká: „Je to v interpretaci charakteru a motivaci, že kniha místo, aby doplňovala film, nabízí podnětnou alternativu... Nejintenzivnější zájem je zaměřen na jasný rozdíl mezi filmovým a knižním ztvárněním manželky, Bertrande. Je to zvlášť názorné, srovnáváme-li krásnou, smutně se usmívající, ale nevyzpytatelnou milovnici, tak jak ji hraje Nathalie Bayová, a méně romantickou, jistě přesněji vysvětlenou venkovskou manželku, tak jak ji líčí Natalie Davisová.“

Isaacovy námitky mohou být rozvedeny a systemizovány:

1. Film, protože se týká živých lidí, seznamuje nás spíše s jejich individuálními osudy než s obecným životem společnosti. Protože jsme více zaujati dramatem Martina Guerra, máme tendenci nevídat si toho, co se můžeme dozvědět o tradicích počátků moderní Francie.

2. Film musí vyprávět dobrý příběh; filmoví tvůrci musí představit postavy, dosáhnout toho, aby diváky navnadili, dojít k vrcholu a rychle případ vyřešit.

Je štěstí, že máme k dispozici dobré dokumenty<sup>13)</sup> o přípravě a natáčení historického filmu společnosti Twentieth Century Fox *Wilson* (1944). Můžeme si všimnout, že producent

11) Rhys Isaac, *Pictures of Peasantry*. „The Age“, květen 1984, s. 16.

12) Natalie Z. Davis, *The Return of Martin Guerre*. Harvard Un. Press 1983. Isaac poznamenává: „Kniha byla napsána jako rozšíření práce, kterou se (autorka – pozn. překl.) podílela na filmování jako historický poradce. Ukazuje se však, že je spíše jeho jemným protějškem.“

13) Thomas J. Knock, *History with Lightning: the Forgotten film „Wilson“*. „American Quarterly“ 28, 1976, s. 523; Leonard J. Lefkowitz – Jerold Simmons, „Wilson“: *Hollywood Propaganda for World Peace*. „Historical Journal for Film, Radio and Television“ 3, 1983, č. 1, s. 3; David Culbert, *A Documentary Note on „Wilson“: Hollywood Propaganda for World Peace* (dále Culbert, *A Documentary Note...*). Tamtéž, č. 2, s. 193.

Zanuck a jeho scenárista se především snažili nalézt co nejpůsobivější začátek a konec a předvést co nejvhodnější scény. V dopise z října 1943 se Zanuck zmiňuje o tom, že různé scény byly „eliminovány, protože byly příliš narativní a dokumentární a postrádaly efektivní dramatizaci... Máme dokumentární příběh, který je ovšem vyprávěn prostřednictvím dramatu“.<sup>14)</sup> Je jasné, že historická důvěryhodnost je až na druhém místě za nezbytností kasovního úspěchu.

3. Existuje pár možností, aby film uspěl bez dobrého obsazení. Slavní herci bohužel mají tendenci být více sami sebou než lidmi, které ztvárňují. Kdo je hlavní postavou filmu *Mladý Lincoln* (1939), Abraham Lincoln nebo Henry Fonda?<sup>15)</sup> Zanuck, který se chtěl tomuto problému vyhnout, obsadil roli Wilsona málo známým divadelním hercem a obecně se soudí, že právě nedostatek hvězd měl podíl na tom, že se film stal propadákem. Proto je tedy velmi riskantní míchat historické postavy a moderní herce.

Než budeme diskutovat o těchto bodech, musíme si připomenout dvě věci. Za prvé, mluvíme o historících, kteří už předem znají problematiku, o kterou ve filmu jde. Za druhé, zajímáme se jak o historii, tak o film. Nediskutujeme jen o podstatě filmů, ale také o podstatě historie.

Mnoho seriózních historických knih si vůbec nelibuje v obecnostech, ale zdůrazňuje konkrétní případy, a zkoumá tak různorodost společenského života. Ve své skvělé *Virginii*<sup>16)</sup> Rhys Isaac stále odkazuje na deníky, dopisy, memoáry, které zobrazují jednotlivce; on sám používá termínu „scenarios“, protože tyto krátké povídky jako by byly letmým pohledem na každodenní všední život obyvatel Virginie. Historikové musí brát v úvahu, že obecná prohlášení týkající se minulých společností jsou založena na sbírce jednotlivých oddělených případů. Naši předkové měli své radosti a smutky, trpěli rýmou, používali určitá slova, byly to lidské bytosti, a film souzní s některými novými trendy historického výzkumu, když nás konfrontuje s těmito stránkami minulosti.

Pokud jde o argumenty týkající se vyprávění mohli bychom se více rozpakovat, kdyby historie sama nebyla vyprávěním. V poslední době byly na toto téma napsány zajímavé věci, jmenovitě *Metahistorie*<sup>17)</sup> Haydena Whitea. White se zabývá především dobře definovaným typem historiografie, historickými pracemi, jež se snaží zachytit události „autenticky“ tak, že se jim dá forma příběhu; pak klade důraz na sociální prostředí, které umožnilo zorganizovat historické pojednání jako dobře řízené a nakonec moralizující pojednání. I když nesouhlasíme s některými jeho závěry, nezbyvá nám než souhlasit s tím, že historie musí být psána, že není srozumitelná, dokud nevyužívá strukturu vyprávění a rétoriku, že literární procesy jsou základem pro historické knihy. Historická studie se vždy soustředí na určité období, jinými slovy úsek času, který má začátek

14) *Dopis de Rochemontovi*, 3. 10. 1943. In: Culbert, *A Documentary Note...*, s. 194.

15) Robert C. Roman, *Lincoln on the Screen*. „Film in Review“ 12, 1961, s. 87; John Ford's „*Zoung Mr. Lincoln*“. „Screen“ 13, 1972, č. 3, s. 8.

16) Rhys Isaac, *The Transformation of Virginia, 1740–1790*. Un. of North Carolina Press, 1982.

17) Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore 1973. Viz též I. O. Mink, *History and Fiction as Modes of Comprehension*. „New Literary History“ 1, 1970, č. 3, s. 544; Frederic Jameson, *Figural Relativism or the Poetics of Historiography*. „Diacritics“ 6, 1976, č. 1, s. 2; Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. „Critical Inquiry“, podzim 1980.

a konec. I když nám popisují život a zájmy současníků, existuje tu organizace, aranžmá materiálu. Historik vypráví a vždy, když se jedná o nějakou evoluci (válka, krize, životopis), musí dojít k nějakému vyvrcholení (obrat ve válce, vrchol krize...). Místo toho, aby stavěli svou práci proti vyprávění, měli by historikové dát nahlédnout do své vlastní praxe, jestliže bereme v úvahu Whiteovu hlavní myšlenku, že vyprávění rozhodně není náhodnou formou psaní, ale je základní formou toho, jak popsat a zhodnotit z dnešního hlediska svět, který stojí mimo nás.

Konečně, nejdůležitějším argumentem proti filmování historie je problém herců. Ve svých podnětných *Vizích včerejška*<sup>18)</sup> se Richards pokusil odpovědět způsobem, který není zrovna přesvědčivý, ale který je třeba vzít v úvahu. Většina známých mužů minulosti je bez tváře; jejich jména byla tradována z generace na generaci, ale jejich rysy zůstávají neznámé. Richards udává jako příklad tvůrce Britského impéria.<sup>19)</sup> Stejně se můžeme dívat na americkou válku za nezávislost, kde skutečnou tvář Paula Revera a dalších hrdinů Lexingtonu známe jen z kreseb, jinak nám navždy zůstávají utajeny, takže nakonec nevádí, když se odějí do „těla a rysů“ některých herců. Paul Revere tak, jak je ztvárněn v Griffithových *Dětech svobody* (1924), je nakonec možný, uvěřitelný portrét amerického patriota. Jiné je to samozřejmě se slavnými lidmi; máme například velké množství podob Lincolna. Podle Richardse je třeba říci ve prospěch filmů, že obdařují životem to, co bylo předtím nehybné; Henry Fonda, chvílemi až neskutečně podobný portrétům Abrahama Lincolna, je nádherný. Oživuje Lincolna klátivou chůzí, nesmělým úsměvem, neohrabaností ve společnosti a žoviálním humorem.<sup>20)</sup> Přiznávám, že shledávám druhou část argumentu trochu přitaženou za vlasy, kresby a fotografie dokumentují politické období Lincolnova života a o letech, která předcházela, víme jen málo. Fonda se přizpůsobil všeobecně přijímané představě o Lincolnově vzhledu, ale většinou, především v důležitých scénách jako je chování k obyvatelům městečka či u soudu, hraje Henryho Fondu. V souladu s Rhysem Isaacem si myslím, že hvězdný systém je bolestivým místem filmové historie. Není náhoda, že role hrdinů ve většině filmů, které budeme v následující kapitole zkoumat, hráli především druhořadí herci.

## 2. Výběrové užití

„Fyzický *dosah* filmu – časový stejně jako prostorový – umožňuje reprodukovat vizuální informaci, která by jinak zůstala nedostupná.“<sup>21)</sup>

Obecně vzato, jedním z hlavních rozdílů mezi historickou a přírodní vědou je, že historická věda postrádá jakoukoli možnost experimentovat; události a podmínky, ve kterých se odehrály, zmizely navždy, a my máme k dispozici jen památky na minulost. Nesmíme

18) Jeffrey Richards, *Visions of Yesterday*. London 1973.

19) Tamtéž, s. 3.

20) Tamtéž, s. 275.

21) B. Chibnall – C. Rodriguez – J. Collings, *The Use of Film in University Teaching*. Brighton 1974, s. 3. Viz též Ian C. Jarvie, *Seeing through Movies*. „Philosophy of the Social Sciences“ 8, 1978, s. 374.

zapomenout na to, že experimenty v exaktních vědách se často uskutečňují v umělých podmínkách, které mají málo společného se skutečnými procesy fyzické transformace. Bylo by tedy možné uměle vytvořit prostředí, v němž lidé žili ve starověkém Římě nebo v Anglii 17. století? Teoreticky ano, přinejmenším do určité míry, ale nikdo si to nemůže dovolit, možná jedině filmaři, kteří mají k dispozici obrovské rozpočty. Američtí a evropští archeologové 19. století stavěli hliněné modely babylónských nebo řeckých chrámů a omalovávali je tak, aby se jim podařilo vytvořit přesnější verzi starověkých památek než je ta, kterou poskytují bílé zříceniny na místě vykopávek. Rekonstrukce, které ve stejné době vytvořili filmaři (*Intolerance* a mnohé další), nebyly jistě méně pravděpodobné než ty, které vytvořili archeologové, a kromě toho byly zalidněny, což je přeneslo blíže k „realitě“ starověkého života.

V dnešní době se zdá, že gigantické rekonstrukce už historiky zajímají méně. Pokud jde o ně, filmaři více dbají o přesnost exteriérů, šatů a okolností. Když sledujeme filmy jako *Culloden* (1965), *Camisardové* (1976), *Winstanley* (1975), *Gándhí* (1982) docházíme k tomu, že historikové se mohou z filmů něco dozvědět.

Historikové jsou si vědomi toho, že země má svou vlastní historii, která je pomalejší než historie lidí nebo společností. Žádná seriózní kniha se nevyhýbá popisu přírodního prostředí, ve kterém minulé komunity žily. I když jsou dobře informovaní o geografických i ekologických zvláštностech jednotlivých období, které studují, je pro mediavelisty či odborníky na moderní Evropu problém vytvořit z detailů, které sesbírali, logický koherentní celek. V tomto ohledu by jim filmy *Winstanley* nebo *Camisardové* pravděpodobně mohly poskytnout přesnou představu krajiny před průmyslovou revolucí – představu o tom, co nestojí v protikladu, ale naopak doplňuje obraz vydedukovaný z psaných textů.

První film vypráví příběh někdejšího vetešníka, Gerarda Winstanleye, který v dubnu 1619 v zastrčeném koutě okresu Surrey s malou skupinkou vysloužilců vybuduje soběstačnou komunitu nenásilných rovnostářských sedláků. Druhý vypráví o sedlácích a obchodnících z Cevennes ve Francii na počátku 18. století, kteří konvertovali ke kalvinismu a byli postaveni mimo zákon. Museli se skrývat v jeskyních a někdy byli nuceni bojovat proti královské armádě. V obou filmech je samozřejmě příběh, zejména v prvním z nich, aby zaujal diváka a udržel jeho pozornost po celou projekci; *Winstanley* a jeho „diggers“ (skupina, která se domnívá, že majetek by měl patřit všem – pozn. překl.) jsou pronásledováni knězem a obyvateli blízkého městečka a nakonec donuceni vzdát se. *Camisardi* se pokoušejí získat pomoc od obyvatel, kteří jsou tajnými protestanty a také identifikovat ty, kteří by je mohli zradit. Ke konci propukne bitva mezi vojáky a psanci, krátce nato jsou utečenci rozprášeni. Zápletky jsou založeny na pečlivém prozkoumání soudobých dokumentů, ale jakkoli uvěřitelné jsou tyto příběhy, není to nejzajímavější aspekt filmů.

To, co překvapí historika nejvíc, je rekonstrukce krajiny. Příroda zde dominuje nad člověkem. Znamky lidské kontroly nad okolím jsou redukovány na minimum: malé domky, uzoučká pole, hubený dobytek, neúrodná tvrdá půda, husté lesy, žádné silnice, omezený horizont. Ve filmu, především ve *Winstanleyovi*, se podařilo ukázat nový, neočekávaný pohled na tehdejší těžké životní podmínky. Filmoví tvůrci pečlivě vybrali izolované, ohraničené území a filmovali je z různých úhlů, aby vytvořili iluzivní prostředí. Jedním

ze specifík filmu je to, že si jedinečně dokáže pohrávat s prostorem a vytvořit představu pocitu nezměrnosti jen kombinací záběrů na ohraničeném plátně. Postavy v těchto filmech jsou často snímány v dlouhých záběrech, na kterých vypadají na pozadí nepřátelské krajiny slabé a bezmocné. Když historik sleduje takový film, musí si uvědomit, že biotyp člověka 17. století byl jiný než je biotyp náš. Může nejen pozorovat, ale přímo procítit jiný prostorový pocit, postavy se neustále pohybují, musejí chodit sem a tam a přenášet někam jinam vše, co potřebují, ale cestují ve velmi úzkém okruhu, denně křížují ty samé lesy, chodí stejnými stezkami a uličkami.

Odborníci se také mohou mnohé dozvědět o tom, jaké úsilí museli lidé žijící v preindustriální době vynaložit, aby pokořili zemi, ke stavbě přístřešků byly využívány jen základní materiály, dřevo a kámen, dokonce i talíře a nádoby na pití byly vyrobeny ze dřeva. Mnoho zdrojů, konkrétně kreseb, dokumentuje nástroje a náčiní starověkých dob a zobrazuje způsob, jakým rolníci orali a sklízeli. Tyto obrázky jsou však bohužel nehybné, jsou jen jakousi syntézou, abstraktní vizí toho, jak člověk k práci přistupoval, neposkytují však jasný pocit trvání a nesnadnosti zemědělské práce. Díky filmům můžeme procítit fyzickou náročnost této úmorné dřiny. Znovu stojíme tváří v tvář abstrakci. Nevídneme skutečnou práci, ale díváme se na herce, kteří hrají před okem kamery. V každém případě jsme však seznamováni s jiným základním aspektem preindustriálního života, s cítěním trvání času. Dívá-li se člověk na scénu sklizně ve filmu *Camisardové* nebo na pomalý, nekonečný pohyb venkovana, který brousí srp ve *Winstanleyovi*, rád by vymyslel nový způsob psaní, který by čtenáři umožnil pochopit rytmus dní specifický pro lidi žijící v preindustriální společnosti. Proto je možno argumentovat, že jen film je schopen evokovat zážitky z časů, které jsou nám tak vzdálené a nepochopitelné.

Válka je válka, ale současné války rozhodně nejsou stejné jako byly války za starověku. *Culloden*, hodnověrný obraz konce rebelie v roce 1745 a selhání Prince Charlese, neřekne odborníkům mnoho, pokud jde o fakta, ale zobrazení bitvy z doby, kdy ještě neexistovalo dělostřelectvo, přispěje k pochopení situace. Kromě toho film pomáhá přehodnotit význam události. Výsledek střetnutí mezi přísně disciplinovanou anglickou armádou a uboze vyzbrojenými, ustrašenými, nedisciplinovanými Skoty se dá snadno předvídat; proto se nám zdá bitva méně zajímavou událostí nežli konečné upevnění předtím dosažené změny.<sup>22)</sup>

Mnohem důležitější je, že filmy vtáhnou diváky do proudu obav, nadějí a vášní minulých dob, umožní jim zažít pocit života blízky skutečnosti. Emoce a vnímavost, které jsou ústředním bodem vztahů ve společnosti, mohou být na papíře vyjádřeny jen stručně a nedostatečně, zatímco filmy, prostřednictvím míchání zvuků a obrazů, vytvořením vysoce emotivního rytmu stříhu, vtáhnou diváky dovnitř toho, co se odehrává, a umožní jim spoluprožít (předpokládané) pocity filmových hrdinů. Film *Gándhí* byl správně kritizován za přecenění Gándhího politických aktivit: nicméně právě film je schopen přiblížit nám charismatickou dimenzi Mahatmy tak, jak ji mohli vnímat Indové. Brian Shoemsmith výstižně komentuje scénu, ve které prochází Gándhí ulicemi Kalkaty, aby ukončil nepo-

22) Ke *Cullodenovi* viz Jack W. Duckworth, „*Filmic*“ versus „*Real*“. *Reality in the History Film*. In: *Fledelius*, s. 171. K širšímu pohledu na otázku viz Clara I. Grady, *Audio-visual Aids for English History since 1750: a Critical Review*. „*History Teacher*“ 10, 1976, s. 21.



koje. Epizoda se odehrává v noci, lidé pobíhají sem a tam, Gándhí je téměř sražen davem, sledujeme najednou příliš mnoho věcí, záblesky světla, pohyby, tváře, vše je snímáno v polotmě, jsme zahlušeni výkřiky a pláčem, ale současně jsme si vědomi toho, že Gándhí je středem dění, že se mezi Indy a jejich prorokem něco děje, a to něco je spíše mystická komunikace nežli politika.<sup>23)</sup>

Když jsem připravoval tuto studii, byl jsem překvapen tím, jak málo studií věnovaných historické důležitosti historických filmů jsem našel. Historici jsou opatrní, pokud jde o filmy, protože je znechutil Robin Hood a jeho kumpáni. Neuvědomují si, že se od 60. let filmy a filmaři změnili. Filmoví tvůrci věnují stále více pozornosti věrohodnosti dokumentů, na kterých staví. Technika také pokročila: filmový svět Robina Hooda je přesvícený a v důsledku toho zcela umělý – protože tehdy, ve čtyřicátých letech, vyžadovalo filmování jasné světlo. Dnešní film nepotřebuje nezbytně specifické osvětlení. *Winstanley* byl snímán v přirozeném světle, obrazy tedy vypadají tlumeně, ale jsou hodnověrné jako soudobé kresby a mají výhodu, že se pohybují. Film nám může otevřít možnost jiného, mnohem jasnějšího a lidštějšího, méně literárního vnímání minulosti.<sup>24)</sup> V každém případě se badatelé téměř jednomyslně soustřeďují na třetí přístup k filmové historii.

### 3. Nepřímé užití

„Filmy nabízejí pohled na fyzický stav času a místa, ve kterém vznikly.“<sup>25)</sup>

Mnoho badatelů může tuto větu potvrdit a uznat, že filmy nám mohou říci mnohé o naší mentalitě.<sup>26)</sup> V knize *Třída: Představa a skutečnost*<sup>27)</sup> Arthur Marwick argumentuje, že filmy (jako romány a jiné produkty populární kultury) obecně jsou velmi blízko skutečnosti, neboť ukazují představy, které by diváci nepřijali, kdyby měli úplně jinou vlastní zkušenost. Filmy, financované kapitalistickými společnostmi a vytvořené lidmi ze středních vrstev, jsou ideologicky orientovány a nemohou příliš zkreslovat, chtějí-li filmoví tvůrci dosáhnout pozornosti širokých vrstev publika. „Žádný filmový tvůrce nemůže jít za jisté požadavky obecně přijímané v jeho vlastní zemi.“ Fikce musí být situována do určitého prostředí a určitého času: popis postav, míst, okolností zahrnutých v zápletku „s sebou nese nesmazatelné kulturní otisky společnosti“, ve které byl

23) Brian Shoemith, „Gandhi“: *Producing the East*. In: Wayne Levy (Ed.), *The Second Australian History and Film Conference Papers*. North Ryde 1984, s. 175.

24) Jakkoliv Graham Greene historické filmy kritizuje, připouští na druhé straně, že mohou vyvolat „otřásající dojem reality“. Graham Greene, s. 17. Zajímavé poznámky k této otázce má Seymour Chatman, *What Novels can do that Films can't (and Vice Versa)*. In: W. J. T. Mitchell (Ed.), *On Narrative*. Un. of Chicago Press 1980.

25) Paul Monaco, *Movies and National Consciousness: Germany and France on 1920s*. In: Ken Short (Ed.), *Feature Film as History*. Un. of Tennessee Press 1981, s. 65.

26) Bez toho, že bychom věnovali příliš mnoho pozornosti jejich jednotlivým vymezením: pojmy jako „mentality“, „reprezentace“, „psychický stav“ spočívají spíše na předpokládané evidenci než na konkrétně ověřené definici.

27) Arthur Marwick, *Class: Image and Reality in Britain, France and U. S. A. since 1930*. London – New York 1980.

film vytvořen.<sup>28)</sup> V každé zemi existuje základní povědomí o národní historii tlumočené prostřednictvím škol, novin, politických programů a projevů, románů, povídaní v rodině, to vše je zkušenost společná všem příslušníkům národa. Historie funguje jako folklór (či jakési společné vědomí), což znamená, že když se někdo zmíní o jméně, místě, datu v dané zemi, je to, jako byste zazvonili na zvonek. Těžko si můžeme představit, že by *Culloden* natočili Rusové nebo že by *Camisardové* byli zfilmováni v Británii. O posledním pokusu Bonnie Prince Charlese (Charles Edward Stuart) nebo válce proti Hugentům bylo Angličanům či Francouzům nesčetněkrát vyprávěno, a tak, jsou-li tyto události zfilmovány, snadno získají odezvu u celého národa, zatímco zahraniční diváci by potřebovali dlouhé vysvětlování, kterým by se film stal neúnosně nudným.<sup>29)</sup>

Historikové, kteří studují historický film, si více všímají interpretací nežli faktů. Je méně pravděpodobné, že se budou důkladně zaobírat deformacemi jako slabými místy. Spíše si všímají způsobu, jakým filmy zrazují všeobecně přijímanou verzi minulosti jako vodítka k tomu, čemu se v době natáčení věřilo a jaké byly předsudky. Průkopníkem na tomto poli ve čtyřicátých letech byl Siegfried Kracauer.<sup>30)</sup> Jeho záměrem bylo využít filmů k osvětlení skrytých aspektů německé psychologie ve dvacátých a třicátých letech, které by mohly pomoci vysvětlit konečné podlehnutí Hitlerovi, a tak se nezajímal pouze o historické filmy. I když jeho práce má mnoho kritiků, Kracauer byl první, kdo se pokusil o sociologickou analýzu filmu, a pomohl načrtnout principy, na základě kterých mohli vědci diskutovat, když se na počátku 70. let poprvé zaměřili na analýzu filmu. Jedním z bodů, které pravděpodobně pocházejí právě od něj, byla nyní obecně přijímaná myšlenka, že historie je často záminkou pro filmování současných problémů. První otázka, kterou bychom si měli položit při zkoumání historických filmů tedy není „Můžeme tomu věřit?“, ale „Proč se lidé rozhodli ukryt své skutečné myšlenky za evokaci konkrétního období?“ Druhý závěr, který lze z Kracauerovy práce odvodit, je fakt, že historické filmy mají vždy hodně společného s propagandou. Minulé události jsou často vybírány jako kontrast k současné situaci, jsou modifikovány, dokonce parodovány, aby naznačily, že řešení současných problémů je možno hledat v jiné době.

28) Není zde místo ani čas, abych se zde šířil o této důležité otázce. K této diskusi viz William Hughes, *The Evaluation of the Film as Evidence*. In: Smith, s. 49; Paul Monaco, *Film as Myth and National Folklore*. In: V. Carabino (Ed.), *Myth in Literature and Film*. Florida Un. Press 1980, s. 35; Karsten Fledelius, *Fields and Strategies of historical Film Analysis*. In: K. R. M. Short – Karsten Fledelius (Ed.), *Film and History. Methodology, Research and Education*. Copenhagen 1980; Eugen C. McCreary, *Film Criticism and the Historians*. „Film and History“ 11, 1981, č. 1; Wolfgang Ernst, *History: Cinema and historical Discourse*. „Journal of Contemporary History“ 18, 1983, č. 3, s. 397.

29) K tomu je třeba dodat, že některá období nebo události jsou zřejmě známy po celém světě a tak pravděpodobně získají mezinárodní pozornost. To je případ francouzské revoluce, která byla natáčena v různých zemích, zejména v Německu a USA. Většina těchto filmů byla vyrobena po první světové válce, kdy zobrazení Francouzů jako zuřivých politikářů směřovalo k zaujetí publika proti bolševické revoluci. Politická předpojatost je obecně tak zřejmá, že důkladné zkoumání filmů nás nemůže vést k novému pohledu na německou nebo americkou historii. K německým filmům viz George Huaco, *The Sociology of Film Art*. New York and London; Paul Monaco, *Cinema and Society: France and Germany during the Twenties*. New York, Oxford, Amsterdam 1976 a také v Kracauerově knize citované v poznámce 30.

30) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. Princeton 1947.

Ačkoliv se může zdát neobvyklé spojovat tyto autory, myslím, že Jeffrey Richards a Colin McArthur mohou být považováni za pokračovatele Kracauerových myšlenek.<sup>31)</sup> Vím, že to zní divně: Richards je jiným průkopníkem v roce 1973, zatímco McArthur přišel v době, kdy lidé byli zvyklí číst knihy o historii a dívat se na filmy. Richards je naprosto empirický a soustředí se na filmy, zatímco McArthur je krajní teoretik a sleduje spíše kapitalistické prostředí nežli televizní obrazovku. Nicméně, oba dva se zajímají o audiovizuální produkty, které se opakovaně vracejí k obdobím předpokládaného klidu a slávy. I když vycházejí z různých předpokladů, nacházejí v historických filmech konzervativní, nostalgickou vizi pokojné společnosti. McArthur hovoří o třídě strukturované společnosti, ve které kulturní instituce (včetně filmového a televizního průmyslu) hrají svou roli v reprodukci/rozšiřování ideologie, která vypovídá o způsobu života a chápání vztahů mezi lidmi a jejich světem. Návrat viktoriánského období jím není interpretováno jako banální nástroj určený k oklamání diváků, ale jako způsob jak nabídnout model společnosti, který potom diváci budou aplikovat na vlastní podmínky existence. Richards je méně rafinovaný, pokládá filmy, které studuje, za projekce nespokojenosti střední třídy. První z nich soudí, že „společnost procházející obdobím historických přeměn bude mít tendenci znovu obnovit představu ustálených dob“,<sup>32)</sup> zatímco druhý odhaluje v konzervativních hnutích, které inspirovaly filmy, jimiž se zabývá, „naprostou oddanost myšlence obrátit zpět hodiny ke světu předvčerejška“ a „potřebu znovupotvrzení jedné části střední třídy“, která „se podílela na formování výsledného tvaru filmu: mytické horizonty neměnné, idealizované společnosti a absolutní standardy správného a nesprávného, dobrého a špatného, nás a jich, tak, jak jsou reflektovány“.<sup>33)</sup>

McArthur považuje za nejlepší příklady z britských historických pořadů ty, které byly uváděny v britské televizi; dvě třetiny Richardsovy knihy jsou věnovány Britskému společenství. Tím, že se soustředili na tento případ, vyznačili tito dva autoři limitace Kracauerovy teorie. Historie je v základě studie lidí a společností v průběhu věků, tzn. studií změn. Britské filmy, i když se jejich zápletka umísťuje do vzdáleného období, mohou být těžko posuzovány jen jako historické. Ve vynikajícím přehledu britského filmu, který napsal společně s Anthony Aldgatem, se Richards zmiňuje jen o jednom historickém filmu, což nepřekvapuje.<sup>34)</sup> Dá se samozřejmě říci, že některé filmy nedělají nic jiného, než že zobrazují nehybnou, špatně definovanou, v podstatě neměnnou minulost, a když už jednou byly základní rysy imaginární epochy popsány, tím to končí. Nicméně vědci se zaměřují na vizuální prostředky využívané „k výrobě vizí historie jako země, kde sídlí jen pocity, nikoli konflikty“.<sup>35)</sup> Sue Harperová právě popisem podmínek výroby (studia, scenáristika, obsazení, technický štáb) a pečlivým zkoumáním exteriérů a kostýmních návrhů potvrdila, že existují obrovské rozdíly mezi současnými historickými filmy, které vyprávějí víceméně stejný příběh a jsou situovány do stejného období.

31) Colin Mc Arthur, *Television and History*, „B. F. I. television Monograph“ 18, London 1980.

32) Mc Arthur, tamtéž s. 40.

33) Richards, op. cit. s. 358.

34) Anthony Aldgate – Jeffrey Richards, *Best of British: Cinema and Society, 1930–1970*. Oxford 1983.

35) Sue Harper, *Art Direction and Costume Design* (dále jen *Art Direction...*). In: Sue Aspinall – Robert Murphy (Ed.), *Gainsborough Melodrama*. „B. F. I. Dossier“ 18, 1983, s. 40.

Zápletky a myšlenky prezentované ve scénáři jsou mnohem méně důležité než způsob zachycení minulosti.<sup>36)</sup> Britské studio Ealing, jehož cílem bylo vytvářet kvalitní historické filmy, se setkávalo s chladným ohlasem. Naopak, filmy vyráběné v Gainsborough byly velmi populární, protože ztvárnění minulosti se lišilo od scénáře a poskytlo divákovi bohatou škálu pocitů, chytře vybrané objekty a prostředí evokovaly vzdálenou epochu, a dokázaly zaujmout pozornost diváka, nikoli jen zaznamenat konkrétní okamžik historie. Minulost byla předvedena jako rozsáhlý soubor příjemných jednotlivostí, ze kterých si divák mohl svobodně vybrat: byl tu zajímavý rozpor mezi morálními závěry, které mohly být vydedukovány z příběhu, a nekonečně mnoho příjemnými maličkostmi, které mohly být vybrány z obrazů, „protiklady mezi verbální úrovní scénáře a nonverbálním projevem prostředí a kostýmů... poskytly prostor, kde bylo možno příjemně vylíčit všechny smutky a touhy obecnosti“.<sup>37)</sup>

Kracauerova vize filmů, které si kladou za cíl osvětlit psychické procesy v práci ve společnosti, příliš spoléhají na mluvené slovo či na příběh, a je nezbytné je postavit do kontrastu s propracovanější analýzou Sue Harperové. Studií o britských filmových studiích jsme vstoupili do světa melodramatu, do světa, který ignoruje evoluci. Dlouhá diskuse o Kracauerovi a jeho následnících nám tedy pomohla lépe definovat podstatu historických filmů. Diváci kostýmních melodramat poznají objekty (ty šaty, ta židle), které charakterizují minulost, a jsou spokojeni, když jsou schopni identifikovat znaky a těšit se z nich. Historické filmy však vyžadují rozvinutější zájem. Paul Revere hraje v Griffithových *Dětech svobody* jen malou úlohu, ale jeho zásah má pro film velký význam. Diváci, kteří si toho nevšimnou, neporozumí velké části příběhu, jestliže nejsou schopni doplnit si chybějící, naznačené souvislosti, které jsou jim ukazovány s předpokladem, že znají historii. Jak Richards správně poukazuje, film *Mladý Lincoln* vyprávějící o Lincolnově životě v 30. letech 19. století, předpokládá znalost toho, že se Lincoln stane prezidentem.<sup>38)</sup>

Další poznatek, vyplývající z debaty o Kracauerovi, ukazuje, že filmovaná historie je spojena s přeměnou společnosti. Richards věnuje pozornost proměnám doby v části knihy věnované americkým populistickým filmům,<sup>39)</sup> některé jeho myšlenky se shodují se studií, kterou předtím publikoval Garth Jowett.<sup>40)</sup> Oba trvají na tom, že funkcí historických filmů je přenášet tradiční hodnoty a potvrzovat jejich dodržování. V 50. letech se americké filmy vyhýbaly tématům, které mohly být pro americké publikum nepříjemné, ale od války Amerika postoupila, a problémy, jejichž zobrazování na plátně bylo o desetiletí dříve zakazováno, jako indiánský odpor a jeho ospravedlnění, se stále častěji stávají tématy filmů. Kromě Kracauerova dědictví jsou to právě tyto studie plné narážek, které počátkem roku 1979 otevřely nové pole výzkumu historických filmů.

36) Sue Harper, *History in Film: Two British Studios, 1942–1948* ohlášený ve sborníku 10. Mezinárodního Kongresu IAMHIST. Viz také od téže autorky *History with Frills*. „Red Letters“ 14, 1982–83, s. 14 a *The Boundaries of Hegemony*. In: F. Baker, (Ed.), *The Politics of Theory*. Un. of Essex Press 1983, s. 167.

37) *Art Direction...*, s. 43.

38) Jeffrey Richards, *Visions of Yesterday*, s. 278. Viz také s. 135.

39) Další část se zabývá německým filmem, ale nepřináší příliš nového ve srovnání s Kracauerovou knihou.

40) Garth Jowett, *The Concept of History in American Produced Films*, „Journal of Popular Culture“ 3, 1970, s. 799.

## Historie a společenské vědomí

Zájem historiků o historický film se rozvinul počátkem osmdesátých let. Přinejmenším ze tří důvodů. Zaprvé, mnozí z nich mají tendenci hledat odpovědi ve své vlastní praxi a nahlížet na historii nikoli jako reflexi minulosti, ale jako sociální aktivitu úzce spojenou se sebedefinováním a zájmy sociálních skupin. Dlouhé konfliktní debaty se snažily dokázat, že některé komunity či třídy postrádaly historické ukotvení, a tak se snažily svou minulost vytvořit, aby získaly identitu. Historie neantidatuje knihy, romány či filmy, je budována a stále znovu formována médií. Za druhé, filmové analýzy byly hodně modifikovány prací semiotiků, pár specialistů zašlo příliš daleko ve svém zpochybňování souhrnných teorií filmu, ale musím říci, že nerozumím těm historikům, kteří se vysmívají tzv. omezenosti a obskurnosti filmových teoretiků. Semiotici chtějí vědět, jak rozdělit znaky, které samy o sobě nemají smysl, ale stávají se smysluplnými, když se dají dohromady. Historikové by se měli spíše zajímat o konečný výsledek a jeho sociální dopad, v každém případě, konečně si začínají uvědomovat, že jakýkoli film musí být chápán v kontextu s jeho výrobou, že musí brát v úvahu způsob, jakým jsou prvky uskupeny (v procesu adaptace).<sup>41)</sup> A konečně, filmová historie se stává respektovaným polem výzkumu, filmoví historici už neshírají anekdoty o hvězdách a režisérech, ale sledují studia a využívají stejných dokumentů, stejných metodologických pravidel jako jejich kolegové v oblasti sociálních, ekonomických či politických dějin.<sup>42)</sup>

Není divu, že se Australané tak snažili zkoumat historické filmy jako nástroj kvůli tomu, co Anne Huttonová nazývá „výrobou lidové paměti“.<sup>43)</sup> Médii se často připisuje, že vytvářejí zprávy, které současně odrážejí různorodost kolektivních pohledů a uspořádávají je tak, aby položily základy shodným názorům ve společnosti. Studium filmů a televizních pořadů – velmi omezené skupiny současných audiovizuálních produktů – se Australanům možná podaří osvětlit aspekty výběrové konstrukce národní představitosti. Když natáčeli *Gallipoli* (malý turecký přístav, kde se v roce 1915 vylodili australští vojáci; expedice skončila do ztracena a bylo přitom zabito velmi mnoho vojáků), australští filmaři vymezili událost ve své jinak téměř prázdné minulosti, ilustrovali prostřednictvím postav, které si vybrali, „australské chování a standardy“ (jako protiklad vůči britským) a prezentovali kritickou verzi vztahu ke Koruně (Australané byli do této bitky nedobrovolně posláni Londýnem).

Film a televize poskytují svým divákům historická fakta o dobách, o kterých se dříve nic nevědělo. Nicméně, nestačí zkoumat tyto body. Ina Bertrandová založila svou práci na zkoumání australské minulosti a podtrhla jiné aspekty funkce médií.<sup>44)</sup> Audiovizuální

41) Gerald Mast – Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism*. New York 1970.

42) Roy Armes, *Problems of Film History*. London 1981; Douglas Gomery, *History of the (Film) World, Part II. „American Film“* 8, 1982, č. 2, s. 53; Týž, *Film Culture and Industry: Recent Formulation in Economic history*, „Iris“ 2, 1984, s. 17; Týž, *Film and Business History: the development of an American Mass Entertainment Industry*. „Journal of Contemporary History“ 19, 1984, s. 89.

43) Viz její článek v Anne Hutton (Ed.), *The First Australian History and Film Conference Papers*. North Ryde 1982, s. 206.

44) Ina Bertrand, *National Identity /National History/ National Film: the Australian Experience*. „Historical Journal of Film, Radio and Television“ 4, 1984, č. 2, s. 179.

produkty, budování minulosti a znalosti historie, zdaleka nestojí odděleně, ale stále se překrývají: „filmové specifické umístění v čase a prostoru potvrzuje již existující lidové národní stereotypy, a důvěrně známé ikony a symboly ve filmu potvrzují formu, ve které byly historické události zobrazeny.“ Historie je viděna jako síť s uzlíky (událostmi, které každý zná) a mezerami, které se média snaží pomalu vyplňovat (rekonstrukce Gallipoli). Ina Bertrandová se pokusila vystavět model, který, jakkoli je sporný, je nesmírně stimulující; rozlišila paradigmatické prvky (opakovaně se objevující stereotypy, dobře zavedené vzorce) od syntagmatického toku (historický vývoj spojený se specifickými místy a časy). Ačkoliv svůj model neověřovala, naznačila, že by to mohlo pomoci zhodnotit historickou přesnost filmů. Obávám se, že tato slova jsou nedostatečná. Podle semiologů syntagma znamená koordinovaný soubor znaků: „Australané byli posláni do Gallipoli.“ Paradigma je série znaků, které mohou obsadit *jednu předurčenou pozici* v syntagma: (Australané/chudáci/vojáci/oběti atd.) byli posláni do (Gallipoli/na smrt/na jatka atd.) Syntagma se dá vystavět na rutinním, banálním vzorci (výzva/vyvrcholení/závěr) a paradigma může zahrnovat nové, originální postupy. Jestli budeme brát slova v jejich původním významu, vidíme, že model Bertrandové může fungovat velmi dobře. Je historická hodnota filmu dána vyčerpáním paradigmat (rozšířeným popisem lidí, skupin, míst, trváním na symptomatických objektech) nebo soustředěním se na syntagmata (vyprávění následných událostí)? Systematicky aplikován na televizní historické seriály (a v Austrálii jich existuje mnoho), by se model mohl stát velmi cenným. Australané své zkoumání dosud nedokončili. Stojí za zmínku, že narozdíl od počáteční empirické deskripce založené na špatně definovaných představách (národní charakter, národní filmy), jasně vymezili metodologický rámec.

Navzdory rozdílům, které mezi nimi existují, většina historiků má společnou koncepci své práce a povinností. Často se rozcházejí, pokud jde o závěry, ale obecně se shodnou, pokud jde o metodologii a pravidla jejich práce. Veřejnost se o tohle nezajímá, ačkoliv více a více lidí kupuje historické knížky, navštěvuje historické filmy a dívá se na historické seriály v televizi, existuje jasný rozpor mezi těmi, kdo se pokoušejí dát historii vědeckou důstojnost, a těmi, kdo jsou konzumenty historie. Nicméně je možné říci, že se očekávání čtenářů – diváků a výzkumy odborníků v něčem nepřekrývají? Ani historikové nejsou odolní času a člověk si nedovede představit, že rozdílné různorodé aktivity, které rozpitvávají historii (učení, psaní knih, filmování, sledování filmů – a to nemluvím o politicích, kteří neustále připomínají minulost) mají svůj vlastní nezávislý vývoj. Jak je tedy možné ověřit jejich vzájemné působení? Zcela izolovaný film není jasným důkazem, protože mohl vzniknout náhodou. Několik současně vytvořených filmů je lepší, protože simultánní uvedení několika filmů může napovědět, že ve vzduchu je nějaká otázka, a dlouhá série, která se táhne dokonce několik desetiletí, je ještě významější.

Problém je v tom, že série filmů tohoto typu je velmi vzácná. Nejdůležitější se týká ruské revoluce, ale zdráhám se ji posuzovat, protože pokud měli tvůrci v letech následujících po říjnu 1917 skutečnou nezávislost, vládní kontrola nad interpretací revoluce se po roce 1930 zintenzívněla natolik, že všechny filmy musely vyhovovat oficiální pravdě. Ruský film nám může říci mnohé o úspěšných koncepcích příčin a rozvoje bolševické revoluce, ale těžko nám může poskytnout informace o „průměrné“ verzi událostí, kterou lidé nesměli zfilmovat, inscenovat na divadle či o ní psát.

Stejně silná historická tradice existuje v italském filmu: *Pád Říma* (1905), první dlouhometrážní film vyrobený na tomto poloostrově, je věnován vytvoření Italské jednoty v roce 1870. Jedním z charakterických rysů italského filmu je fakt, že od konce války vždy zobrazoval nejbližší historii. Fašismus, odboj, terorismus, mafie jsou stále tématy i současné produkce. Dlouhá série italských filmů se soustředila na fašismus, od prvního filmu vytvořeného v roce 1948 filmování Mussoliniho éry nikdy nebylo přerušeno na více než pár let. Stojíme tváří v tvář čtyřiceti letům ojedinělé filmové produkce; filmy zahrnuté v této sérii znovu a znovu zobrazují období, které už je vzdálené, ale zároveň velmi současné a pro Italy stále živé.

Film je jedním z mnoha ukazatelů; o fašismu byly napsány tisíce románů, esejí, historických knih a článků, a neuplyne ani jeden týden, aby Mussoliniho éra nebyla zmíněna v novinách či v nějakém veřejném proslovu. Fašismus stále rozděluje italský politický život, ale ne v obecném, vágním významu slova, ale s jasným, výlučným odkazem na Mussoliniho. Jinými slovy *Ventennio Nero* – Dvacet černých let – je na tomto poloostrově naléhavým problémem stejně jako je to epocha nedávné italské historie. Za této situace patří filmu centrální místo, pokud jde o posuzování funkce fašismu ve vytváření italské politické mentality. Italští historikové už na tomto poli udělali kus dobré práce, ale je pro ně velmi těžké nebýt v této otázce ovlivněni veřejnou debatou. Srovnávání filmů o fašismu, publikací historiků a lidové představy o Mussoliniho éře vyvolává nové otázky o podstatě historie a o významu jejího zobrazení.

Jak je možno určit, zda film hovoří o fašismu? Umístění v čase není dostačující, některé příběhy se odehrávají v minulosti, ale doba, jakkoli jasně je vyznačena, nemá nic společného se zápletkou. Toto pravidlo, společné mnoha historickým filmům, se nedá aplikovat na fašismus. Jen pár komedií či válečných příběhů, i když jsou s Mussoliniho dobou spojeny, politiku vynechává. Období fašismu se nikdy nebere jako ekvivalent „starých zlatých časů dvacátých a třicátých let“, je to přesně definovaný okamžik historie, který se táhne od roku 1920 (boj o moc) do června 1943 (kdy byl Mussolini zapuzen fašistickou stranou a králem). Dva poslední roky Mussoliniho života (červenec 1943 – duben 1945), to už je jiná věc. Duce v té době naprosto podlehl Německu a všichni, včetně jeho obdivovatelů, neberou jeho „Italskou socialistickou republiku“ vážně. Filmy spojené s tímto obdobím ilustrují vzdor proti nacismu, ne fašismu.

Asi padesát filmů koresponduje s výše uvedenou definicí fašistického období, většinou je to fikce, ale velký počet (8) jsou filmy stříhové, kombinovaných archivních záběrů a rozhovorů.<sup>45)</sup> Tituly stříhových filmů odkazují na Mussoliniho, fašismus či diktátorství a diváky dostatečně informují o obsahu filmu. Názvy hraných filmů jsou méně zřetelné,<sup>46)</sup> diváci musí objevovat znaky, které by je mohly informovat o tomto období. Je tu pár

45) Většina těchto filmů je mimo Itálii nedostupná, proto nemám za nutné je v tomto článku vyjmenovávat. Seznamy viz: Guido Fink, „*Il Fascismo: il Visibile*“. *Momenti di Storia Italiana nel Cinema*. Siena 1979; Pierre Sorlin, *Fascisme en Images, Fascisme Imaginaire*. „Risorgimento“, 1982, č. 2, s. 225. K celkovému pohledu na současné italské filmy viz: R. T. Witcombe, *The New Italian Cinema*. London 1982.

46) Jsme konfrontováni se základní nesnází analýzy filmu – cizincům často chybí kulturní kontext nezbytný ke sdílení domácího chápání obrazů. Dobrá polovina filmů o fašismu je adaptovaná z knižních předloh a Italové vědí, že tyto knihy mluví o fašismu.

informativních vodítek, nejčastěji je to Mussolini – ne sama jeho postava, ale jeho jméno, jeho snadno poznatelná silueta, jeho portréty, jeho proslovy. Jinými ukazateli jsou lidé chodící v černých košilích, lidé zvedající ruce k pozdravu a velká shromáždění lidu. Tato poměrně malá skupina filmů se soustředí na tři aspekty systému: vůdce, militarizaci italské společnosti a masovou organizaci – tato tři témata jsou dobře ilustrována zejména ve Felliniho filmu *Amarcord* (1973).

Film se odehrává na malém městě ve střední Itálii, což je další charakteristický rys, který se objevuje téměř ve všech filmech. Fašismus je zřídka kdy zobrazen v prostředí Říma nebo jiného většího města. Jsme jeho svědky na vesnicích, na malých městech, na vzdálených předměstích. Zápletky jsou postaveny na omezeném počtu fiktivních možností: 1. pár ambiciozních lidí bez skrupulí, 2. využití násilí, 3. malá skupina oponentů, 4. amorfní dav. Když jsou oponenti dostatečně silní, ti ambiciozní jsou zesměšněni, ale většinou jsou tito odpůrci poraženi, zabiti nebo uvězněni. Filmy poskytují divákům smutnou, pesimistickou vizi toho, že za vlády Mussoliniho vítězí násilí a lumpové je využijí ve svůj prospěch. Nikdy nám není dáno nahlédnout do politického systému, jeho (neúspěšných či úspěšných) pokusů zorganizovat Itálii, její domácí a zahraniční politiku. To nás vede k otázce, proč jsou Italové tak fascinováni obdobím, které zobrazují jako temné a ostudné?

Historické filmy jsou výzvou pro historiky, aby tento problém zkoumali a snažili se vysvětlit tyto rozpory. Nemohou být vyřešeny jen sledováním filmů, ale filmy nám alespoň poskytují jisté vodítko: příběhy, které vyprávějí, se odehrávají v naprosto přesně vymezených obdobích, která mohou být definována díky zahrnutí dokumentů (noviny, zpravodajské týdeníky, rozhlasové relace, politické události). Filmy většinou zaměřují pozornost na dva okamžiky, začátek a konec, vzestup fašismu do převzetí moci Mussolinim a pád od doby intervence ve španělské občanské válce v červenci 1943. Toto rozdělení jistě není náhodné a souzní s italským politickým myšlením a historiografií.

Mussolini eliminoval všechny politické strany, které byly vytvořeny od zrodu nového království, od doby jeho přístupu k moci si politikův vůdci kladli stejné otázky: „Proč existuje fašismus?“ Soupis „důvodů“ je obrovský a během dvou desetiletí, která následovala po válce, je politikové nikdy nepřestali připomínat svým odpůrcům. Stalo se to, protože...<sup>47)</sup> Nakonec musíme především připomenout, že odpůrci fašismu nespojili své síly, dokud španělská občanská válka jasně nevymezila totalitu a demokracii, a zadruhé, že válka byla interpretována jako velký trest (kdyby Mussolini neodešel do války, jeho režim by trval ještě dlouho, ale – jak argumentují oponenti – byl odsouzen k válce podstatou svého systému).

Italské filmy se po čtyři desetiletí držely chronologického dělení fašismu, tak, jak jsem již uvedl, z politických důvodů, než se filmaři začali zajímat o Mussoliniho. Uvidíme, že od konce 60. let italští historikové změnili svůj přístup k „černým rokům“. V každém případě, představy vytvořené politiky a potvrzované filmy a jinými sdělovacími prostředky jsou tak hluboce zakořeněné v tradici, že přežijí mnoho let. Nicméně film, který se zdá tak pevně spojen s politickým/historickým dědictvím, se s ním neshoduje v jednom velmi důležitém bodě. Ti, kdo se ptali „proč“, se na tuto otázku pokoušeli odpovědět.

47) Extenzivní bibliografie v Renzo de Felice, *Le Interpretazioni del Fascismo*. Bari 1971.



Půl století, už od 20. let, se razily dvě teorie. Ta liberální viděla fašismus jako důsledek nedostatku politické zralosti na poloostrově. Zkrachování parlamentního systému a neschopnost Italů obnovit jej vedly k diktátu. Z marxistického pohledu, který je stále vyznáván váženými akademiky, nově vybudovaný, slabý průmysl nemohl prodat své výrobky na převážně zemědělském poloostrově a byl ohrožován dobře organizovanou dělnickou třídou, buržoazie vyvolala fašismus, aby svrhla revolucionáře a ochránila domácí trh proti zahraniční konkurenci. Žádná z těchto tezí není ilustrována v našich filmech, kromě Bertolucciho *1900* (1976), který se odehrával na pozadí třídního konfliktu mezi vlastníkem půdy a jedním z jeho rolníků v severní Itálii.<sup>48)</sup> Je třeba dodat, že marxistická interpretace, na kterou narážíme, je téměř úplně zastřena osobními konflikty/přátelstvím mezi dvěma hlavními hrdiny, kteří vzhledem k tomu, že se narodili ve stejný den, chápou jeden druhého jako bratra/nepřítele. I v tomto případě je základní teorie fašismu málo důležitá. V jiných filmech postavy nevidí, jakou roli hrají v přeměně své země. *Amarcord* je dalším skvělým příkladem. V příběhu není třídní konflikt, antifašista je zámožný člověk, který roky nenávidí fašismus, především z etických důvodů, pokud jde o fašisty, nebrání nic jiného než sami sebe a své právo být arogantní.

Až dosud jsme hovořili o filmech, jako by během čtyřiceti let nenastaly žádné význačné změny. To je pravdivé, pokud jde o zápletky, místo děje a data, kterých se to týká, ale filmy nemohou být redukovány na příběh a prostředí. Bereme-li v úvahu chronologický přehled, uvědomíme si, že se v naší sérii objevily zajímavé variace, která můžeme rozdělit do různých období.

Před rokem 1960 najdeme méně než jeden film ročně. Během té doby křesťanští demokraté, vládnoucí strana v parlamentu, byli neustále napadáni silnou komunistickou stranou a měli za cíl získat co největší podporu pro pravici, zatímco levičáci se soustředili na kritiku neofašismu, křesťanští demokraté byli vůči pozůstalým minulého systému shovívaví. Velmi legrační příklad můžeme nalézt v *Diktátorovi*. Když byl Chaplinův film nabídnut po válce italským společnostem, distributoři rozhodli, že bude lépe, když vystříhnou všechny záběry, v nichž Jack Oakie hraje roli tlustého diktátora ze Středomoří, bylo těžké odstranit je, aniž by byla zničena celá sekvence návštěvy, a distributoři se tedy spokojili s vystřížením záběrů diktátorovy manželky. Když se to dozvěděli producenti, zdráhavě přijímali scénáře, kde byl fašismus brán jako pozadí děje a filmaři se Mussoliniho éře vyhýbali. Dá se také říci, že v těchto letech debata o fašismu a odporu proti němu byla ústředním námětem italského politického života, lidé byli ohlušeni propagandou (opakované volby, jak na národní či lokální úrovni, neustálé parlamentní krize) a chtěli si odpočinout v kinech.

Na počátku šedesátých let jsme svědky naprosté změny, během pěti let bylo natočeno deset filmů na toto téma, polovina z nich stříhové. Tuto intenzitu vysvětlují dva faktory. Křesťanští demokraté, kteří ztratili svou hegemonii, nemohli dále tvořit vládu jedné strany; někteří z vůdců souhlasili v roce 1960 s tím, že přijmou neofašisty na svou stranu,<sup>49)</sup>

48) Andrew Horton, *History as Myth and Myth as History in Bertolucci's „1900“*. „Film and History“ 10, 1981, č.1.

49) Italské sociální hnutí (M. S. I.), neofašistická strana, vytvořená v roce 1946, velmi zesílilo po začátku studené války a v roce 1958 získalo 25 křesel v parlamentu.

ale ostatní nebyli připraveni pomáhat fašismu, aby získal slušnou reputaci. Levice proklašovala, že na poloostrově byla ohrožena demokracie, což mělo širokou, aktivní odezvu, mítinky, pouliční demonstrace, protestní shromáždění a stávky ukončily neofašistickou spoluúčasť a připravili cestu tomu, čemu se říkalo „otevření se nalevo“ (zahrnutí levicově orientovaných, nekomunistických stran do vládní koalice). Stříhové filmy hrály důležitou roli v antifašistické kampani, neodchýlily se ani od posvěceného rozdělení období ani od chronologického zobrazení faktů, ale podílely se na informování lidí narozených po válce, kteří denně slyšali o fašismu, ale měli jen malé (pokud vůbec nějaké) povědomí o fašistické éře.

Když nahlédneme do bibliografií z období Mussoliniho Itálie, začneme si uvědomovat, že se v polovině 60. let něco změnilo, interpretační eseje dávaly prostor malým případovým studiím založeným na primárních zdrojích. Rozsáhlý seznam knih příslušející k „nové vlně“ je zde nezbytný, ale já považuji za základní připomenout Renza de Feliceho, který byl do značné míry mluvčím celé své generace. Jeho kolosální biografie Mussoliniho, založená na archivních materiálech či přímých odkazech, je dobrým příkladem historie osvobozené od interpretace.<sup>50)</sup> Stříhové filmy nepodpořily vznik nového historického výzkumu, ale pomohly odborníkům pochopit, že přišel čas zkoumat archívy a zaměřili tak pozornost filmařů na fašismus, takže kupovali a četli knihy o fašismu. Jiné to bylo s hravým filmem. Po válce, kdy si Italové, kteří mají velmi rádi film, mohli levně pořídit televizory, chodili méně a méně do kina. A tak bylo nezbytné nahradit „římské“ komedie, založené na slovních hříčkách a vtipech, novými, více vzrušujícími příběhy. Je dost zvláštní, že fašismus poskytoval témata pro napůl seriózní, napůl šprýmovné filmy se stupidními fašisty jako zloduchy a ostatními (obecně nepolitickými lidmi) jako dobráky. Podivná směs vážných oponentů a vysmívaných fašistů dává těmto filmům ironický, nerealistický nádech, který můžeme najít ve filmech *Roma* (1972) a *Amarcord*. Ale, kromě Felliniho natáčelo tyto komedie v druhé polovině šedesátých let jen velmi málo filmařů, a je velmi obtížné zhodnotit vliv těchto filmů, pokud jde o proměny představ o fašismu.

Vše, co bylo dosud řečeno, potvrzuje již dříve zmíněnou hypotézu týkající se spojení historických filmů a politických problémů doby, ve které vznikly. Srovnáním filmů a kontextu jsme lépe porozuměli některým filmům, ale vztah je tak zřejmý, že závěry, které můžeme vyvodit z této paralely, jsou mírně neuspokojivé. A navíc, můžeme se tázat, jestli spojení nebylo silnější v době, kdy politická krize byla silná a filmová série přesně ohraničená, což byl případ počátku šedesátých let.

Po několika letech zjevného nezájmu byl fašismus kontinuálně od sedmdesátých let filmován do takové míry, že polovina filmů, o kterých mluvíme, byla vyrobena od té doby. Mezi touto sérií a soudobými událostmi mohou být nalezena spojení, ale jsou umělá a týkají se jen sekundárních aspektů filmů.<sup>51)</sup> Po roce 1970 se objevilo něco zjevně no-

50) Turin, od roku 1965 dále. Dosud bylo publikováno pět svazků.

51) Terorismus zaplavil Itálii po roce 1969. Malé skupinky neofašistů nebo extrémních levičáků střídavě nebo zároveň prováděly atentáty ve velkých městech, zajímaly nebo zabýjely politiky. Několik snímků ukazuje úplnou neadekvátnost legálního, verbálního odporu proti fašismu ve snaze přimět vládu, aby přestala tlachat a skoncovala s terorismem. V roce 1973 se pokusila Komunistická strana využít terorismu k připojení k parlamentní koalici. Některé filmy se soustředily na komunisty v období vlády fašismu, aby dokázaly, že komunisté nebyli v té době zcela bez poskvrnky.

vého, neboť Mussoliniho éře bylo věnováno mnoho filmů. Zápletky, prostředí, a dokonce herci jsou více méně stejní jako v předcházejících desetiletích. Co se tedy změnilo?

Nejprve produkce. Sehnat peníze na film bylo v Itálii vždycky těžké, ale od sedmdesátých let se národní televizní společnost RAI začala stále více a více podílet na filmování. Nízkorozpočtové filmy stejně jako okázalé byly financovány televizí, přičemž filmoví tvůrci byli nuceni se přizpůsobit požadavkům televizní obrazovky. Jeden z velmi dobrých filmů sponzorovaný RAI je *V zapadlém městě Sarzaně* (1980). V roce 1921 byla policie pověřena, aby zabránila „černokošiláčům“ ovládnout malé město Sarzana, které bylo v té době řízeno socialisty. Poprvé a naposledy policajti střelili po fašistech, kteří nemohli obsadit město. Film popisuje ojedinělý případ odporu. Nabízí se nám pár dlouhých záběrů, i když krajina není v televizi adekvátně vystižena. Je tu pár takových záběrů, i když panoramatická kamera vypadá v televizi hloupě. Režisér, který si byl dobře vědom omezení média, se soustředil na tváře a detaily, těkal po protikladných skupinách, zkoumal jejich šaty, postoje, zjevně nedůležitá gesta; kamera tak nutí diváky, aby si více všímali motivací lidí a stavu jejich mysli, pokud jde o události samé. Sarzana tedy nabídla jinou, lidštější vizi zápasu mezi fašisty a antifašisty. Stejný příběh mohl být natočen i v šedesátých letech, ale výsledek by byl naprosto jiný.

Dá se tedy říci, že médium je poselství? To by bylo velmi zjednodušující. Ačkoliv byl Bertolucciho *Konformista* (1970) vyroben nezávislou skupinou,<sup>52)</sup> můžeme ho komentovat stejně jako *Sarzanu*, první záběry, s dlouhým spočinutím na Marcellovi, hlavní postavě, pomalá, nehybná retrospektiva, se perfektně hodí pro televizní obrazovku. Částečně to můžeme přičíst tomu, že kolem roku 1970 se nejchytřejší režiséři začali přizpůsobovat televizním standardům, ale je to také proto, že během 60. let převládl nový filmový styl. Jinými slovy, představy o fašismu se změnily, zaměřily se více na zážitky jednotlivců, tak, jak se film dostával do dvojího tlaku mezi nová filmová pravidla a televizní omezení.

Musíme také brát v úvahu vliv kompilací a v tomto ohledu se nám rok 1970 opět jeví jako dělicí čára. Před tímto rokem byly obrazy podřízeny textu stříhových filmů, malé kousky filmů, vypůjčené z různých archivů, byly sestřihány tak, aby ilustrovaly předem napsaný komentář. V 70. letech filmaři nechali dokumenty mluvit samy za sebe, byla uváděna celá vydání týdeníků, celé sekvence dokumentárních filmů prakticky beze slov. Historikové byli v roce 1960 první, kdo v archivech vyhledávali významné snímky a publikovali je. Deset let poté již filmaři měli vlastní archiv Istituto Luce s fantastickou kolekcí zpravodajských týdeníků už od roku 1927. Od roku 1972 byly vybrané týdeníky promítány v různých italských městech a otvíraly tak lidem oči (pokud jde o tajemnost tohoto období).<sup>53)</sup> Na jedné straně se fašismus najednou zdál zastaralý a lidé docházeli k závěru, že vracet se k Mussolinimu je už dnes nedů-

52) Letmý pohled nazpět nás vede zpátky ke studiům RAI, aby nám sdělil, že moc sídlí v rádiu a nikoliv ve vládních úřadech. Abychom byli přesní, musíme dodat, že v tomtéž roce RAI vyrobilo Bertolucciho další film *Strategie pavouka*.

53) Pietro Pintus, *Storia e film*. In: *Trent'anni di Cinema Italiano*. Rome 1980, s. 157.

ležité.<sup>54)</sup> Na druhé straně týdeníky vytvořené fašisty prezentovaly atraktivní vizi fašismu s nadšenými davy zdravícími „jejich“ Duceho a s účastníky velkých oslav. *Amarcord* vznikl v době, kdy byly promítány výše uvedené týdeníky. Ať už Fellini tyto dokumenty viděl nebo ne, jeho zobrazení davu, účastníčného se fašistického ceremonálu, souzní s verzí archivů Luce.

Týdeníky odkryly jeden aspekt zobrazení fašismu. Další aspekt tohoto zobrazení se dal získat zpovídáním dosud žijících pamětníků. De Felice a jeho kolegové byli samozřejmě první, kdo takové rozhovory shromažďovali, ale filmaři je rychle následovali. V každém případě je film vytvořený za účasti očitých svědků jiný než film vytvořený jen konzervovanými záběry: svědek nějak vypadá, jeho atraktivnost (nebo nedostatek atraktivnosti) je téměř stejně důležitá jako to, co říká. Filmy založené na rozhovorech se zabývaly více lidmi a jejich pocity nežli obecnými domněnkami. Nejdelší film, který byl kdy natočen o fašismu, je šestihodinový televizní seriál *Všichni Duceho muži* (1983). Ten na sebe zjevně upoutal pozornost podobností s názvem úspěšného amerického filmu, ale také tím, že informoval diváky – filmová kamera se zaměřila na lidi, Mussoliniho, jeho přátele a příbuzné, z nichž někteří tehdy ještě žili a objevili se na plátně.

Nyní jsme se dostali do stadia, kdy bychom měli zhodnotit vzájemný vztah mezi historiky a filmaři. Během 70. let historikové pochopili, že díky televizi diváci byli seznámeni s méně formální, živější koncepcí historie. Srovnáváme-li první svazek de Feliceho Mussoliniho s (prozatím) posledním, všimneme si, že uvedení očitého svědka pozměnilo podstatu dokumentu stejně jako jeho styl a koncepci životopisu (svědek méně zdůrazňuje data, více atmosféru a osobní motivace). Když chtěl de Felice nabídnout čtenářům obecný náčrt fašismu, nenapsal esej, ale dal přednost osobnější, přístupnější formě Interview o fašismu.<sup>55)</sup> Odpověďmi na otázky zrušil všechny kanonické sekvence o historické důležitosti (sestavení a interpretaci faktů podle jejich chronologického pořadí) a uskupil vše pod jednotné, provokativní titulky. Interview o fašismu bylo tak vhodné pro audiovizuální média, že vyprovokovalo nekonečné debaty a diskuse v televizi. Filmaři podpořili historika, který se naučil dobře využívat médií.<sup>56)</sup>

Naopak filmaři poznali, že by se mohli naučit něco od historiků. De Felice byl placen jako poradce u filmu *Všichni Duceho muži*. V tomto případě odborníci podpořili filmaře, kteří využili jejich jmen a znalostí tohoto období, aby tak doložili historický význam svého filmu. Obecněji, postřehy historiků, pokud jde o dokumenty a jejich dvojnásobný charakter, měly vliv na filmové tvůrce. Během 70. let se režiséři soustředili na problematický význam řeči jako historicky významného prvku. Tohle je konkrétně dobře ilustrováno v Bertolucciho *Strategii pavouka* (1970), v níž mladý Athos, vyšetřující smrt

54) Známý básník a filmový režisér Pasolini nám poskytuje dobrý příklad. Narodil se v roce 1922 nebyl před koncem války ani fašista ani antifášista. Nezajímá se příliš o politiku přijímal tradiční image fašismu až do té doby, než viděl filmové týdeníky. Tehdy se jeho mínění změnilo ze dne na den: „Dnes je nemožné uvažovat o takovém vůdci nejen proto, že to, co říká je bezcenné a iracionální, ale také proto, že v našem dnešním světě pro něj již není místa, že neexistuje ani naděje na to, aby získal důvěru. Ukázán v televizi rozplynul by se, byl by politicky zničen.“

55) Bari 1975.

56) Nicola Tranfaglia, *Fascismo e Mass-media*. „Passata e Presente“ 3, 1983, s. 135.

svého otce zabitého fašisty, je nakonec chycen do sítě protikladných, rozporuplných výpovědí a důkazů jako do pavoučí sítě.<sup>57)</sup>

Zkoumání funkce řeči je mnohem propracovanější ve filmu *Kristus se zastavil v Eboli* (1979). V politickém exilu ve vzdáleném městečku v jižní Itálii dr. Carlo Levy objevuje zaostalou část své vlasti a my sledujeme jednotlivé kroky jeho zkoumání. Kde je tedy fašismus? Je současně uvnitř i vně každodenního života obyvatel. Vně, protože zájem není zaměřen na Mussoliniho, a protože v městečku nejsou vidět zjevné znaky fašismu. Kromě několika „černokošiláčů“, kteří se objevují ve filmu později, je systém redukován na Mussoliniho hlas přenášený pomocí reproduktorů. Prostřednictvím filmových prostředků je zdůrazněna vnějškovost fašistických projevů. Např. když zní jeden z Mussoliniho projevů, kamera se pohybuje dolů po stráni, záběr je brán z úhlu pohledu, z jakého se nemůže dívat ani Levy ani nikdo jiný. Mussoliniho hlas naplňuje prostor, který nepatří žádné z postav a tak vypadá prázdně. Ale fašismus zasahuje také do života lidí, už jen proto, že Duceho projevy jsou vysílány v kterékoli části dne, či proto, že vedoucí představitelé města (rafinovaně) používají Mussoliniho slogany ve svých zcela bezvýznamných hovorech. Aspekty fašismu jsou roztroušeny v zápletku, ale natáčení nás varuje před pokusem míchat historii fašismu s historií Italů.

Ve filmech natočených v 70. letech vidíme neustálé prokládání individuálních vzpomínek, setkání se svědky, citace z fašistických projevů a nejistotu, která ohraničuje události, což odpovídá přístupu odborníků. Připomeňme si, že mezi klasickými interpretacemi fašismu se první uvedená netýká tříd a druhá zná jen třídy dvě. Když lidé začali sledovat týdeníky celé (nikoli jen malé, aranžované kousky filmu), byli překvapeni tím, že fašismus je tu prezentován jako velká oslava, divadelní show, ve které účinkuje Duce a dav. Aniž bychom vymazávali zločiny úvodní periody či konečnou porážku, týdeníky poskytují divákům neočekávanou verzi nejdelších, všeobecně zapomenutých let Mussoliniho éry. Ve stejné době de Felice a další argumentují, že „černé roky“ byly charakterizovány politickým sebeoceněním střední třídy. Musíme zde brát v úvahu specifickou italskou koncepci moderní společnosti. Italové si všímají tříd, ale omezují je na vládnoucí a dělnickou třídu, mezi nimiž existuje nedostatečně definovaná, nedostatečně vymezená skupina, *ceto medio*, což se dá nejlépe přeložit jako střední „vrstva“, i když tento termín zní hloupě, čistě technicky.

Nebudeme se tu zabývat tím, zda tato střední vrstva byla vždy úhelným kamenem fašismu.<sup>58)</sup> Zajímá nás hlavně fascinující konvergence: v té samé době, kdy Itálie procházela společenskou a ekonomickou transformací společnou všem západním společnostem – kdy už si každý na poloostrově mohl koupit televizor, audiovizuální dokumenty – týdeníky, rozhovory odhalovaly novou tvář fašismu, historikové využívali nových zdrojů a razili vyrovnanější interpretaci Mussoliniho éry, hrané filmy zobrazovaly „černé roky“ jinak. Který z těchto faktorů přišel první? Žádný. Nebyly tu žádné příčiny, jen překrývání. Naším úkolem je vymezit konkrétní funkci filmu za těchto okolností. Jedna z našich otázek zněla: proč Italové stále natáčejí filmy o období, které bylo podle vyprávění velmi

57) Jedna z mnoha možných interpretací obtížného filmu. Pierre Sorlin, *Cinema and Unconscious: a New Field for Historical Research*. „Working Paper“, č. 112, Università di Urbino 1982.

58) De Felice, *Interpretazioni*, s. 269.

smutné? Teď na to, myslím, můžeme odpovědět. Tato tradice byla vytvořena během desetiletí, které následovalo po válce, lidmi, kteří se narodili za Mussoliniho a byla jim opakovaně vyprávěna klasická, pesimistická verze fašismu. Když už si na tuto interpretaci zvykli, nebylo snadné ji vykořenit. Filmaři měli tendenci opakovat v různých obměnách příběhy, které již natočili jejich předchůdci a návštěvníci kin si potvrzovali model, na který byli zvyklí. Ačkoliv příběhy byly identické, filmy natočené po roce 1970 měly málo společného s filmy poválečné éry, vzhledem k tomu, že společenské a intelektuální změny vytvořily nové formy pro popis stejných momentů historie a stejných fakt.

Díky filmům – a dalším médiím – Italové měli o své nedávné historii stejnou představu, která jim poskytovala základ pro ideologické debaty i každodenní hovory. Paralelu můžeme najít i v popisu jiných epoch italské historie. Ve spojení s Itálií se až do poloviny našeho století hovořilo o Risorgimentu – národním obrození 19. století. Pak bylo nahrazeno fašismem. Filmy hrály důležitou roli v tradování, stejně jako formování nových odkazů, ale jejich funkce se nedá hodnotit odděleně. Média se snažila vystavět přijatelnou verzi minulosti a musí se přizpůsobovat neustálým posunům této vize.<sup>59)</sup>

Léta jsem pracoval v Itálii a myslím, že znám většinu dokumentů týkajících se případu Sarzany. Nicméně, když jsem viděl *V zapadlém městě Sarzaně*, byl jsem velmi zaujat a dojat. Nikdy jsem si neuvědomil, že muži, kteří se tohoto případu účastnili, se velmi dobře znali, byli kamarádi, sousedé, někdy příbuzní, a že rozhodování pro nebo proti fašistům nebylo ani tak politickým problémem, ale spíše otázkou toho, na jaké straně města budou stát. Film nás přenáší do doby, kdy kostky ještě nebyly vrženy. Na začátku této studie jsem položil otázku, zda historické filmy mohou mít nějaký užitek pro odborníky. A nyní mohu odpovědět, že ano. Historikové současné Itálie musí vidět *Sarzanu*, dozvědí se z ní něco a mohou se o ní zmínit ve svých pracích. Je to především díky tomu, že filmování se výrazně změnilo, že se film, televize a historické práce začaly vzájemně ovlivňovat. Tato změna je tak význačná, že je třeba modifikovat staré standardy filmové analýzy. Když lidé chodili do kina nepravidelně a měli na programy malý vliv, bylo možné brát filmy jako odraz mentality a vyvozovat závěry o nadějích, strachu a cílech společnosti z filmového popisu historie. Nyní, když jsou televizní pořady součástí událostí, všichni o nich vědí v okamžiku jejich konání, nyní, kdy redaktoři předvídají reakce diváků na zprávy, které jim předkládají,<sup>60)</sup> je nutné filmovanou historii studovat v jejím recipročním vztahu k psané historii a k jiným společensko-kulturním aktivitám. Znamená to tedy konec historického výzkumu? Nebo se tím otvírají nové oblasti zkoumání? Proč například Británie a Francie vyrábějí tak málo historických filmů? Proč se Američané zaměřují na vietnamskou válku a Němci na II. světovou válku nebo na období, které následovalo bezprostředně po ní? Proč Australané vyrábějí tak mnoho filmů či seriálů o období kolonizace? Je pravděpodobné, že seriály vyráběné v různých zemích a prezentované na televizních obrazovkách po celém světě

59) Tony Bennett, *Text and History*. In: P. Windowson (Ed.), *Re-reading English*. London-New York 1982, s. 227.

60) Michael Mandelbaum, *Vietnam: the Television War*. „Daedalus“ 111, 1982, č. 4, s. 157.

## ILUMINACE

Pierre Sorlin: Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky

budou rozvíjet méně nacionalistické představy o historii? Historické filmy vzbuzují nebývalou zvědavost o minulost mezi lidmi, kteří by nikdy nečetli historické knihy. Historikové toho mohou využít, ale v každém případě musí připustit, že už nejsou jediní, kdo bude definovat charakter a základy historického výzkumu.

Přeložila Jana Soprová

Přeloženo z anglického originálu: Pierre Sorlin, *Historical Films as Tools for Historian*.  
In: John E. O'Connor (Ed.), *Image as Artifact: The historical analysis of Film and Television*.  
Krieger, Malabar 1990, s. 42 – 68.

The editorial board wishes to express thanks to Krieger Publishing Company for their kind permission to publish Czech translation of the essay.

### Citované filmy:

*Amarcord* (Federico Fellini, 1973), *Camisardové* (Les Camisards; René Allio, 1976), *Culloden* (Peter Watkins, 1965), *Diktátor* (The Great Dictator; Charles Spencer Chaplin, 1940), *Děti svobody* (America; David Wark Griffith, 1924), *Dobrodružství Robina Hooda*, *Gallipoli* (Peter Weir, 1981), *Gándhí* (Gandhi; Richard Attenborough, 1982), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Ivanhoe*, *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Kristus se zastavil v Eboli* (Cristo si è fermato a Eboli; Francesco Rosi, 1979), *Mladý Lincoln* (Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939), *Návrat Martina Guerra* (Le Retour de Martin Guerre; Vigne, 1981), *Pád Říma* (1905), *Převzetí moci Ludvíkem XIV* (La prise de pouvoir par Louis XIV; Roberto Rossellini, 1967) *Roma* (Federico Fellini, 1972), *Rudí* (Reds; Warren Beatty, 1981), *Strategie pavouka* (La strategia del ragno; Bernardo Bertolucci, 1970), *1900* (1976), *V zapadlém městě Sarzaně* (1980), *Všichni Duceho muži* (1983), *Winstanley* (Kevin Brownlow, 1975), *Wilson* (Henry King, 1944).