Film a historie – propaganda

O zkoumání fenoménu, který otřásl (otřásá) světem

Vskutku zásadní význam, který totalitní (silně autoritativní) režimy, sovětský komunismus (stalinismus) a německý nacismus (hitlerismus), přisuzovaly filmu, podnítil posléze historiky k tomu, aby svůj odborný zájem, dosud koncentrovaný téměř výhradně na písemné materiály, rozšířili právě na film, tedy na (audio)vizuální masmédium, které bolševici a nacisté „objevili" jako „nejdůležitější" zbraň psychologické války – propagandy. Jinak řečeno, zkoumání dějin totalitních režimů si zcela přirozeně vyžádalo, aby film získal status regulérního (byť specifického, problematického) historického pramene.

Obraz nepřítele ve filmu Křižník Potěmkin (režie Sergej Ejzenštejn, 1925)
Foto: ČTK/ullstein bild

Jednalo se ovšem o komplikovaný proces, který měl různé výkyvy a který pokračuje i dnes (nutno dodat, že nepříliš dramatickým způsobem: většina historiků již patrně uznává film jako možný pramen, ale jenom někteří ho zároveň takto využívají). Jeho počátky každopádně sahají do 50. let 20. století. Zásluhy si tenkrát připsali medievisté, díky své specializaci zvyklí pracovat s ikonickým materiálem jako textu rovnocenným pramenem. U zrodu tzv. göttingenské školy historicko-vědecké filmové analýzy stál Percy Ernst Schramm, který v rámci ikonografické komise Mezinárodního výboru historických věd působil jako německý člen subkomise pro práci s filmovými prameny, a zakladatelem dánské filmové školy byl Niels Skyum-Nielsen, profesor dějin středověku na Kodaňské univerzitě. Oba vedli své studenty k práci s filmem. Schramm se prý např. ptal: víme-li, *jak se Karel Veliký snažil o svou inscenaci v Cáchách* […], *jaká pak byla inscenace Adolfa Hitlera ve filmu?* A jedním z pozdějších zralých plodů Nielsenova semináře se stala důkladná vědecká edice filmu *Věčný Žid* (viz níže), představující téměř kompletní rekonstrukci z různých kopií a nabízející i filiaci několika variant – podle vzoru edic středověkých kronik. Německý historik českého původu Stephan Doležel hovoří v souvislosti s těmito zakladateli o *medievistické škole* a *počátku metodologického přemýšlení*.[1]

Zájem o film jako historický pramen byl pokračováním původního výzkumu, ve Schrammově případě zaměřeného na politickou ideologii a propagandu středověkých vládců, na oficiální obrazy císařů a králů Svaté říše římské. (Ačkoli historikova práce vždy souvisí i s jeho osobní zkušeností. Ta Schrammova byla těsně svázána s děním v Německu v letech 1939 až 1945.) Zmíněný dánský výstup (edice) se týká naopak označení nepřítele, ne-

1 KLIMEŠ, Ivan – ZEMAN, Pavel: Film a historická věda. Rozhovor se Stephanem Doleželem. *Iluminace*, 1999, roč. 11, č. 4, s. 87–96. Pro Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) v Göttingen byly právě Schrammovy otázky iniciační a určující. IWF (s nímž byl úzce spjat i S. Doležel) upíral hlavní pozornost na filmové týdeníky. V překladu je k dispozici vrcholná „schrammovská" studie: DOLEŽEL, Stephan – LOIPERDINGER, Martin: Adolf Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdenících. Tamtéž, s. 23–36. P. E. Schramm (1894–1970) se řadí k předním evropským (světovým) medievistům, proslul svými pracemi o reprezentacích a inscenacích (rituálech, symbolech a obrazech) panovnické moci a vlády ve středověku. Opera magna: SCHRAMM, Percy Ernst: *Kaiser, Rom und Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des Karolingischen Reiches bis zum Investiturstreit I–II*.

gativní propagandy, jednoho z jejích nejznámějších filmových příkladů. Jde ovšem také o výrazné medievistické téma: Židé byli pro středověkou církev, resp. společnost úhlavním a „věčným" vnitřním nepřítelem. (Při krizi, destabilizaci společnosti se permanentní antisemitismus ještě radikalizoval a plynule přecházel do „excesivního modu".) N. Skyum-Nielsen se zabýval emancipačními snahami dánské církve ve 13. století, jejím konfliktem s královskou mocí (případ lundského arcibiskupa Jakoba Erlandsena). Klérus byl po většinu středověku monopolním tvůrcem (pro- i protikrálovské) propagandy. Stavba katedrály jako ideově, technicky, organizačně a ekonomicky složitý podnik by se dala přirovnat k filmové produkci. (Tak aspoň soudil německý kunsthistorik a medievista Erwin Panofsky, který před nacisty uprchl do Ameriky a který už v roce 1934 psal a přednášel o filmu, u příležitosti zakládání filmového oddělení Muzea moderního umění v New Yorku. V letech 1936–1950 působil jako jeden z šesti členů poradního výboru této prestižní filmotéky.[2])

Skutečný úspěch, výrazný posun k obecnému uznání filmu jako historického pramene, spadá nicméně až do 70. let. V západní Evropě stoupl mezitím počet historiků a odborných pracovišť využívajících film (v roce 1968 se nezávisle na sobě uskutečnily dvě konference na téma film a historie, v Göttingen a v Londýně), aby konečně v roce 1977 došlo ke vzniku společné instituce, platformy – Mezinárodní asociace pro média a historii (International Association for Media and History, zkratka IAMHIST). Toto sjednocení dosud spíše izolovaných aktivit bylo zásadním průlomem.

Film a historie (nová disciplína)

Vznik Mezinárodní asociace pro média a historii (IAMHIST) v roce 1977 lze pokládat za oficiální počátek nové svébytné disciplíny – zaměřené také (a ve svém „čistě" historickém proudu převážně, podle Marca Ferra výhradně) na zkoumání filmové propagandy. Iniciativa vzešla od několika evropských historiků, kteří se filmem zabývali již od 60. let. Aktivní byli zvláště Dánové Niels Skyum-Nielsen (1921–1982) a Karsten Fledelius (1940). Ve Velké Británii patřil k průkopníkům práce s filmovým materiálem Arthur Marwick (1936–2006). Klíčovou osobností pro etablování nové disciplíny byl/je francouzský historik Marc Ferro (1924). První členské instituce IAMHIST: Historisk Institut v Kodani, Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) v Göttingen, nizozemský Stichting Film en Wetenschap, British Universities Film & Video Council (BUFVC). Od roku 1980 vydává IAMHIST vlastní časopis – *Historical Journal of Film, Radio and Television*.

Na počátku 80. let se také ustavila v Americe tzv. nová filmová historie (new film history), k jejímž představitelům patří Tom Gunning, David Bordwell, Kristin Thompsonová, Thomas Elsaesser a další. Tito badatelé *odmítají dělení na teorii a historii a vycházejí z kritické revize tradičních, ideologicky zatížených historiografických koncepcí, které nereflektují svá základní východiska a postupy. Navrhují nové definice jednotek výzkumu, relevantních pramenů, historické kauzality a temporality a kladou důraz na interdisciplinární propojení s ostatními společenskými a humanitními vědami. Důležitější než „umělecké hodnoty" filmových děl jsou pro ně kulturně-historické kontexty produkce, distribuce, uvádění a recepce, čili technologické, ekonomické, sociální a kulturní podmínky a praktiky výroby, šíření a sociálního použití filmu, stejně jako jeho propojení s příbuznými institucemi, médii, formami a produkty.* (Podobná radikální „revize" se odehrávala i ve „všeobecné kulturní historii" druhé poloviny 20. století, prostřednictvím několika generací školy Annales.) Nová filmová historie se zkraje vymezovala především vůči klasické filmové historii (Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Toeplitz a další), jejím estetickým (částečně kunsthistorickým) principům, a postupně přicházela s opravdu novými zásadními tématy a metodami.* Na druhou stranu, tento způsob historie, tedy její (sebe)definování „paradigmatem přísně vědeckých", exaktních postupů, se zdá být poněkud nepřiměřeným – vzhledem k postmoderní „krizi identity", jež byla historiografii v posledních desetiletích diagnostikována filozofy a teoretiky. Ještě že si (ti) „filmoví vědci" (kteří „čistým" historikům rádi vytýkají „nevědeckost", metodologickou zaostalost a naivitu) neméně zakládají na teoretických východiscích.

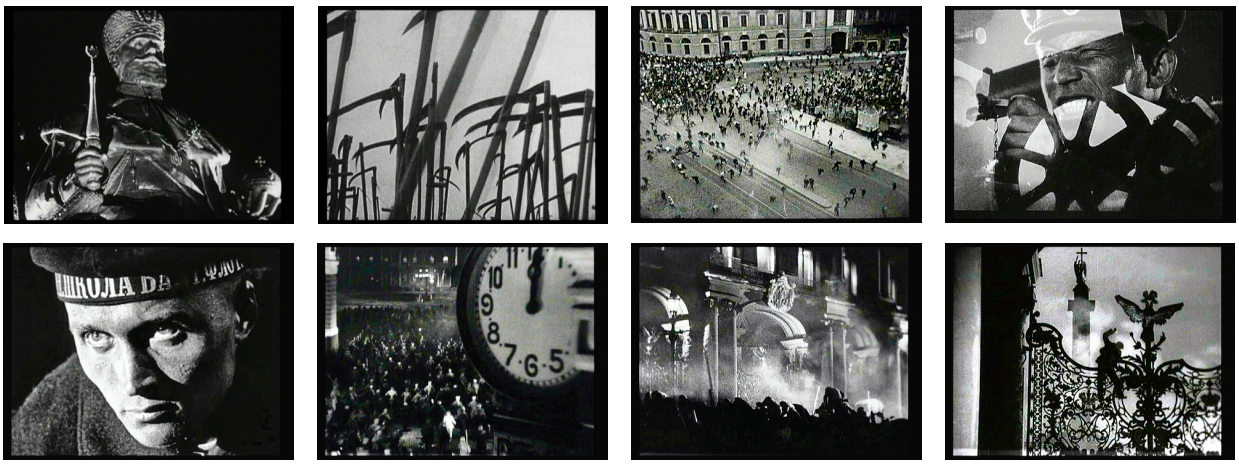
* Viz SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Herrmann a synové, Praha 2004; TÝŽ: Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: tamtéž, s. 9–41 (citace s. 10).

Nutno ovšem říci, že neméně podstatnou, ba rozhodující roli tehdy hrála i některá individuální přispění. (Tak je tomu ostatně vždy, bez ohledu na to, jestli či jak funguje celková organizace.) K průkopnickým a dnes již klasickým dílům patří kniha *Cinéma et Histoire* (1977) francouzského historika Marca Ferra[3] a také o dva roky mladší práce Richarda Taylora *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*[4]. Ferro byl jedním z prvních historiků, kteří se začali filmem intenzivně zabývat. Soustředil se na

Teubner, Leipzig 1929; TÝŽ: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert I–III*. Anton Hiersemann, Stuttgart 1954–1956. Srov. THIMME, David: *Percy Ernst Schramm und das Mittelalter. Wandlungen eines Geschichtsbildes*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006; BAK, János: Percy Ernst Schramm. In: DAMICO, Helen – ZAVADIL, Joseph B. (eds.): *Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline 1. History*. Garland Publishing, New York 1995, s. 247–262; CANTOR, Norman F.: *Inventing the Middle Ages. The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. Quill William Morrow, New York 1991, s. 79–117.

2 Srov. LEVIN, Thomas Y.: Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory. *Yale Journal of Criticism*, 1996, roč. 9, č. 1, s. 27–55.

3 FERRO, Marc: *Cinéma et Histoire*. Denoël et Gonthier, Paris 1977 (doplněné vydání Gallimard, Paris 1993). Anglický překlad: TÝŽ: *Cinema and History*. Wayne State University Press, Detroit 1988.



Deset dní, které otřásly světem (režie Sergej Ejzenštejn – Grigorij Alexandrov, 1927) Foto: archiv autora

výzkum „paralelních dějin“, tedy „dějin psaných filmem“, konstruovaných výhradně s pomocí audiovizuálních materiálů (a s kritikou odpovídající pramenné základně – propagandě).[5] Jeho analýza snímku *Čapajev* (režie Sergej a Georgij Vasiljevové, 1934) je asi nejznámějším a nejzdařilejším příkladem filmové sémiotiky.[6]

Podle M. Ferra paradoxně pouze historické filmy, „historické rekonstrukce“, neobsahují žádnou významnou informaci o zobrazené době a společnosti. V daném smyslu pokládá Ferro za „exemplární“ Ejzenštejnova *Alexandra Něvského* (Alexandr Něvskij, 1938) a Tarkovského *Andreje Rubleva* (Andrej Rubljov, 1966, premiéra 1971). *Minulost, kterou tyto filmy rekonstruují, je zprostředkovanou minulostí*: […] *Sovětský svaz v roce 1938, jak jej chtěli vidět jeho vládcové, a v roce 1970, jak jej prožívali jejich odpůrci*. Na druhou stranu ovšem *už není možné pochopit a představit si středověké Rusko, aniž by nám neustále přicházely na mysl Ejzenštejnovy a Tarkovského obrazy*.[7]

Taylorova kniha staví na srovnání filmové propagandy sovětského Ruska a nacistického Německa, přičemž se detailně věnuje vybraným titulům. Těmi sovětskými jsou: *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr, režie Sergej Ejzenštejn – Grigorij Alexandrov, 1927),[8] *Tři písně o Leninovi* (Tri pesni o Lenine, režie Dziga Vertov, 1934), *Alexandr Něvský* a *Pád Berlína* (Padenije Berlina, režie Michail Čiaureli, 1949). Německé: *Triumf vůle* (Triumph des Willens, režie Leni Riefenstahlová, 1934),[9] *Věčný Žid* (Der ewige Jude, režie Fritz Hippler, 1940), *Ohm Krüger* (režie Hans Steinhoff, 1941) a *Kolberg* (režie Veit Harlan, 1945). Na obou stranách tedy nechybí formálně pozoruhodný „dokument“ ani výpravná historická dramata.

Stalinův i Hitlerův oficiální „kult osobnosti“ zahrnoval „veliké předchůdce“, historické předobrazy, jimž zároveň odpovídaly příslušné velkofilmy (např. *Alexandr Něvský*, *Ivan Hrozný*, *Velký král* atd.). Kromě dalších shodných či podobných rysů, kterými se oba diktátoři vyznačovali,[10] nelze rozhodně pominout (již zmíněnou) posedlost filmem.

Stalin byl vůbec horlivý cinefil, účastník „pravidelných filmových seancí“, přitom však zdaleka ne jen jako

4 TAYLOR, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. Croom Helm Ltd., London 1979. Téměř o dvacet let později (1998) autor knihu aktualizoval, doplnil a vydal znovu. Tato druhá verze by se nyní měla dostat i k českému čtenáři (v překladu Petrušky Šustrové).

5 K Ferrově práci s filmem viz FERENČUHOVÁ, Mária: *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Slovenský filmový ústav – Vysoká škola múzických umení, Bratislava 2009, s. 82–98.

6 FERRO, Marc: Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu – Čapajev (1934). *Iluminace*, 1990, roč. 2, č. 1, s. 47–64.

7 TÝŽ: *Cinema and History*, s. 47, 84.

8 Taylor vynechal *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Poťomkin, režie Sergej Ejzenštějn, 1925) s odůvodněním, že o tomto díle se toho již napsalo dost. Raději proto zařadil jiné dva Ejzenštejnovy filmy. Ne že by se o *Deseti dnech* napsalo málo: právě ve druhé polovině 70. let vyprodukovali francouzští historici Pierre Sorlin, Michèle Lagnyová a další monumentální (třísvazkovou) sémiotickou analýzu. Sám Taylor se vzápětí k *Potěmkinovi* vrátil – viz TAYLOR, Richard: *Battleship Potemkin*. I. B. Tauris, London 2000.

9 Správně *Vítězství vůle*. Pod tímto názvem byl film na začátku okupace (1940) promítán v protektorátních kinech (ačkoli řada publikací chybně tvrdí, že k jeho uvedení u nás nikdy nedošlo). Srov. JAROŠ, Jan: Film ve službách hnědé i rudé totality. In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Casablanca – ÚSTR, Praha 2009, s. 71–72.

10 Viz BULLOCK, Alan: *Hitler a Stalin. Paralelní životopisy*. Mustang, Plzeň 1995.

pouhý pasivní divák, ale i producent/režisér a samozřejmě cenzor.[11] Jeho nejoblíbenějším filmem byl *Čapajev*; viděl ho údajně 38krát.[12] Co vlastně tento snímek představoval? Jakousi bolševickou „mši". „Evangelizaci" Čapajeva rudým komisařem Furmanovem, „knězem" a „věrozvěstem" marxismu-leninismu.

A Hitler…? Vzpomeňme na Tarantinovu kontrafaktuální popkulturní hříčku *Hanebný pancharti* (Inglourious Basterds, 2009), kde Führer, spolu s dalšími hlavními figurami třetí říše, má v Paříži zhlédnout nejnovější Goebbelsův propagandistický film (nazvaný *Stolz der Nation*, Pýcha národa). Což samozřejmě přitáhne pozornost Spojenců, kteří vyšlou vskutku speciální komando (včetně britského důstojníka, v civilu filmového historika specializujícího se na německou kinematografii), aby jednou ranou (akcí) ukončilo válku. Pohádka? Jistě. Jediným z nejvyšších nacistických pohlavárů, kterého se před rokem 1945 podařilo takto zabít, byl Reinhard Heydrich (nikoli v Paříži, ale v Praze). Tarantino nicméně svou fikci, své „paralelní dějiny", konstruuje na základě faktu, že Hitler a Goebbels přisuzovali filmu opravdu velký význam. Ve skutečnosti přímo magickou, zázračnou moc. Jak jinak pohlížet na okolnosti vzniku historického velkofilmu *Kolberg* (1945), ve srovnání s nimiž bledne jakákoli hollywoodská fantazie? V situaci, kdy Rudá armáda stála na hranicích Německa (a během natáčení už pronikala do Východního Pruska), byly na Hitlerův rozkaz staženy z fronty tisíce vojáků do komparsu (majícího zajistit autenticitu a velkolepost bojových scén) a vynaloženy závratné prostředky (film přišel na více než osm milionů marek a stal se tak nejdražším projektem nacistické kinematografie), aby německý národ skrze monumentální historickou paralelu znovu nalezl svou sílu, nebo spíše jednotu, v níž je právě jeho síla a díky níž „překoná každého nepřítele".

Koncem 90. let, kdy Taylorova kniha vyšla podruhé, nebyla již problematika filmové propagandy zdaleka polem neoraným. Na toto téma vznikla celá řada prací a objevovaly se stále další. Kupříkladu sovětskou kinematografií leninské a stalinské éry se (od 80. let) zabývá americký historik Peter Kenez.[13]

Zmiňme také, že v roce 1985 byl na světovém kongresu historiků ve Stuttgartu vyčleněn zvláštní blok pro

Historici a film

Marc Ferro (1924) patří ke „třetí generaci" školy Annales (Georges Guby, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Philippe Ariès, François Furet a další). Zastávané posty: ředitel výzkumu na Vysoké škole sociálních studií (EHESS) v Paříži, jeden z šéfredaktorů revue *Annales*. Průkopník disciplíny „film a historie", autor klasického díla *Cinéma et Histoire*, vydaného v roce 1977.

Na počátku 90. let došlo k zásadnímu posunu: Ferro změnil mediální platformu, přenesl svůj výzkum do televize. Stal se autorem a moderátorem relace *Paralelní dějiny* (1990–1992), jejímž prostřednictvím chtěl demonstrovat možnosti audiovizuálních materiálů pro historický výzkum, jakož i případnou jedinečnost těchto pramenů. Hned v prvním dílu svého pořadu (vysílaném v únoru 1990) vzbudil pozornost prohlášením, že Stalin se na válku připravoval ještě před Hitlerovým útokem. K tomuto závěru se podle svých slov dopracoval právě na základě studia dobových týdeníků. Ze strany historiků se „televizní objev" dočkal zásadně rozdílných reakcí. *Paralelní dějiny* spolu s několika dokumentárními snímky svědčí o tom, že ve vztahu k filmovým reprezentacím dějin není Ferro jen (pasivním, byť poučeným) recipientem, ale také režisérem a scenáristou. Ačkoli i v jeho případě platí, že historikovo nejvlastnější médium je spis.

Bez ohledu na způsob reprezentace jsou Ferrovými hlavními tématy dějiny Ruska, Sovětského svazu a východní Evropy. Velkou práci navíc věnoval historii kolonialismu. V českých překladech dosud vyšly jeho knihy *Dějiny Francie* (2006), *Dějiny kolonizací. Od dobývání po nezávislost: 13.–20. století* (2007), *Sedm mužů ve válce: paralelní dějiny* (2009) a *Tabu dějin* (2010). Rozsáhlý rozhovor s M. Ferrem uveřejnil časopis *Dějiny a současnost* (č. 1 z roku 2007).

Richard Taylor (1946), autor knihy *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (1979/1998), je profesorem na univerzitě ve Swansea (Wales), kde se zabývá ruskými, německými a evropskými dějinami 20. století a „historickou rolí" politické propagandy – zvláště té filmové. Z dalších publikací: *The Politics of the Soviet Cinema* (1979/2008), *Battleship Potemkin* (2000), *October* (2002).

Robert A. Rosenstone (1936), od 90. let přední (ne-li vůbec největší) odborník na vztah historie a vizuálního vyprávění, na problematiku filmových reprezentací dějin – „dějin psaných filmem" – jakož i filmové propagandy. Profesor historie na California Institute of Technology (Caltech) v Los Angeles. Je tedy podobně jako M. Ferro (R. Taylor, K. Fledelius, P. Kenez a další) historikem zkoumajícím film, resp. bádajícím na poli historie a filmu. (Jen zdánlivá samozřejmost: za historika, a nikoli za filmologa čili „filmového vědce" se také stále považuje.) Z publikací: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (1995), *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of a New Past* (1995), *History on Film/Film on History* (2006, 2. vyd. 2012). Jeho biografie Johna Reeda (*Romantic Revolutionary*, 1975) se stala předlohou pro oscarový snímek Warrena Beattyho *Rudí* (Reds, 1981), na němž Rosenstone pracoval jako odborný poradce. (J. Reed byl americký levicový novinář, básník, aktivista. Proslavil se knihou *Deset dní, které otřásly světem*, pojednávající o bolševickém převratu v Rusku.)

11 ADAMEC, Jan: „Na co se budeme dnes dívat?" – mikrosonda do sovětského filmu 30. let. In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny 2*, s. 117–135.

12 Tamtéž, s. 121.

13 KENEZ, Peter: *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*. Cambridge University Press, Cambridge – New York 1985; TÝŽ: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. I. B. Tauris, London – New York 2001; TÝŽ: Sovětský film za Stalina (1928–1953). In: FEIGELSON, Kristian – KOPAL, Petr (eds.): *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Casablanca – ÚSTR, Praha 2012, s. 25–40.

Leni Riefenstahlová při natáčení propagandistického dokumentu Triumf vůle (1934) Foto: ČTK/ullstein-author/ullstein bild – SZ Photo

film.[14] Téma vztahu psaných a filmových reprezentací dějin se poté na nějakou dobu stalo módní. Bylo mu věnováno např. jedno číslo časopisu *The American Historical Review*, do něhož zásadními eseji přispěli Hayden White nebo Robert A. Rosenstone.[15] V Čechách na konci 80. (od roku 1988) a počátku 90. let publikovali sérii článků Ivan Klimeš a Jiří Rak.[16]

Někteří historici nepochybně pohlížejí na filmové reprezentace dějin s nedůvěrou, podezřením, ne-li opovržením. Film je zato předmětem zájmu široké veřejnosti, jakož i novinářů a masmédií. Z akademické „slonovinové věže" se tak i filmová propaganda může jevit jako téma spíše „laické", „politické", „nevědecké" (tj. málo esoterické, zasvěcenecké, výlučné).

Na druhou stranu, vztah filmu a historie je širokým polem a jeho (relativní) zúžení na otázku propagandy (je třeba se předně ptát, co jí skutečně je, resp. není, nehledě k tomu, že není propaganda jako propaganda) může vést ke zkresleným výsledkům. Z hlediska „paměťových" dějin neboli kultury „vzpomínání", „lidových dějin" (Michela Foucaulta), „paralelní historie" (Marca Ferra) či „historiofotie" (Haydena Whitea) nejsou filmy nějakým doplňkem historického bádání, nýbrž svébytným pramenem, navíc atraktivním a vlivným protějškem tradiční, na slovo a písmo fixované historie.[17] Podle

14 Zásadní úlohu sehrál tehdejší vedoucí IAMHIST, dánský historik Karsten Fledelius. Srov. KLIMEŠ, Ivan – ZEMAN, Pavel: *Film a historická věda. Rozhovor se Stephanem Doležalem*, s. 91.

15 ROSENSTONE, Robert A.: History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*, 1988, roč. 93, č. 5, s. 1173–1185; WHITE, Hayden: Historiography and Historiophoty. Tamtéž, s. 1193–1199.

16 Tím, kdo tehdy u nás téma otevřel, byl ovšem filmový historik a publicista J. Jaroš – viz JAROŠ, Jan: K zobrazení historie ve filmu. *Film a doba*, 1987, roč. 33, č. 6, s. 333–338.

17 Viz výše, pozn. 15.

nejnovějších výzkumů se právě filmy výraznou měrou podílejí na utváření kolektivní historické paměti, našich představ o minulosti.[18] (Téměř jedním dechem by se tak dalo hovořit nejen o paměti „historické“ nebo „kulturní“, ale i „filmové“.) Skeptikům a konzervativcům, kteří si „vědeckost“ nedovedou představit bez psaného slova, vzkazuje přitom americký historik H. White následující: *Každá psaná historie je produktem přesně týchž postupů zestručnění, nahrazení, znázornění a uzpůsobení, jaké se používají v produkci filmové reprezentace.*[19] Filmologové i historici tradičně vnímali (hraný) historický film především jako výpověď o době, ve které byl vyroben. Zejména v poslední době však sílí tendence chápat ho jako zobrazení minulosti. Filmaři se stávají historiky.[20]

Patrně nejsystematičtěji a nejpřínosněji se dnes bádání o „filmových dějinách“ (v přímé souvislosti s proměnami interpretací historiografie) věnuje americký historik R. A. Rosenstone, který tvrdí, že *film může psát historii po svém, pomocí vlastních kódů a konvencí, které jsou jiné než kódy a konvence klasické historie*. Ve své knize *History on Film/Film on History* kupříkladu zbavuje film *Deset dní, které otřásly světem* nálepky „propaganda“ – tím, že ho zasazuje do tematicky odpovídajícího historiografického kontextu. V rozhovoru pro časopis *Iluminace* stručně poznamenává: *Na tom, že západní kritici označili v průběhu studené války film za propagandistický, není nic překvapivého. Navíc ten film zaplatila sovětská vláda, což je další důkaz. Moje myšlenka zasadit film do širšího kontextu historického diskurzu by se dala použít i na jiné ideologické či propagandistické filmy. Je to stará známá otázka – může být propaganda pravdivá? A možná bychom ji měli otočit a ptát se, do jaké míry je historie, kterou píšeme, na podvědomé rovině propagandou hodnotových systémů, k nimž se hlásíme, a národů, ve kterých žijeme.*[21]

Otázek spojených s problematikou filmové propagandy, ale jdoucích za rámec běžných úvah (i za rámec přehledových prací) je samozřejmě více. Předně: v čem spočívala ona těsná blízkost filmu a totality (totalitního politického systému)? Po první světové (Velké) válce, kdy byla přinejmenším otřesena idea/iluze pozvolného, leč nezastavitelného pokroku, se východiskem z krize měl stát návrat k síle a čistotě mýtu jako univerzálního principu, jako vzoru a normy pro celý svět (svět coby komunitu, resp.

Český výzkum (Film a dějiny)

Na počátku, na přelomu 80. a 90. let, byly studie Jana Jaroše, Ivana Klimeše a Jiřího Raka (ve *Filmu a době*, *Iluminaci* a *Filmovém sborníku historickém*). „Husitskými“ filmy se zabýval medievista Petr Čornej. Náhlý vážný zájem o (historický) film projevili tehdy i někteří další historici. Vlna (móda) však zase rychle opadla. Po roce 1993 zanikl *Filmový sborník historický*.

Pozornost pak zasluhuje monotematické číslo filmologické *Iluminace* (č. 1 z roku 2004), věnované historiografii a filmu (s vynikajícími původními příspěvky Márie Ferenčuhové a Zdeňka Hudce a s překlady studií Roberta A. Rosenstonea a Michèle Lagnyové), a publikace SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury* (včetně editorova cenného a rozsáhlého úvodu) z téhož roku. Aplikací je potom Szczepanikova kniha *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* (2009). Také loňské souborné vydání časopiseckých textů Ivana Klimeše (*Kinematograf! Věnec studií o raném filmu*) se přihlašuje ke starému (tradičnímu) tématu nové filmové historie, jímž jsou specifika rané kinematografie.

Projekt *Film a dějiny*, jehož počátky sahají k roku 2001/2002, byl jako festival-seminář (odehrávající se jednou ročně, zpravidla poslední srpnový týden, na hradě Orlíku u Humpolce) pokusem o vytvoření co nejširší platformy pro danou problematiku. (Zakladatelé – historici Jaroslav Pinkas a autor tohoto přehledu – zvolili nicméně alternativní, až poněkud „undergroundové“ pojetí projektu i v důsledku tehdejšího mizivého zájmu oficiálních historických institucí o vztah psaných a filmových reprezentací dějin či o téma historické paměti.) Daný projekt je dnes realizován v Ústavu pro studium totalitních režimů (garant: autor). Dosavadními hlavními výstupy jsou čtyři kolektivní publikace *Film a dějiny*. Před dokončením je (samozřejmě historická) tematická monografie.

Zvláštní pozornost je v ÚSTR věnována výuce soudobých dějin prostřednictvím filmu, metodou krátkých filmových ukázek (klipů). V roce 2009 zde vznikla Skupina vzdělávání jako samostatná organizační složka, jejíž (pra)původ lze nalézt v někdejší osvětové, didaktické ambici festivalu-semináře *Film a dějiny* (J. Pinkas). Aktuálně Skupina vydala metodologickou publikaci o využití filmu při výuce (ČINÁTL, Kamil – PINKAS, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*. ÚSTR, Praha 2014)

18 ERLL, Astrid – WODIANKA, Stephanie (eds.): *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*. Walter de Gruyter, Berlin 2008; WELZER, Harald – MOLLEROVÁ, Sabine – TSCHUGGNALLOVÁ, Karoline: *Můj děda nebyl nácek. Nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Argo, Praha 2010.

19 WHITE, Hayden: *Historiography and Historiophoty*, s. 1194.

20 ROSENSTONE, Robert A.: Budoucnost minulosti. Film a počátky postmoderní historie. *Iluminace*, 2004, roč. 16, č. 1, s. 43–59; FALBE-HANSEN, Rasmus: The Filmmaker as Historian. *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, (December) 2003, č. 16 – viz http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc12A.html (citováno k 15. 2. 2015); KOPAL, Petr: Film jako historie: filmař jako historik. In: TÝŽ (ed.): *Film a dějiny 2*, s. 13–23 (zde i další literatura).

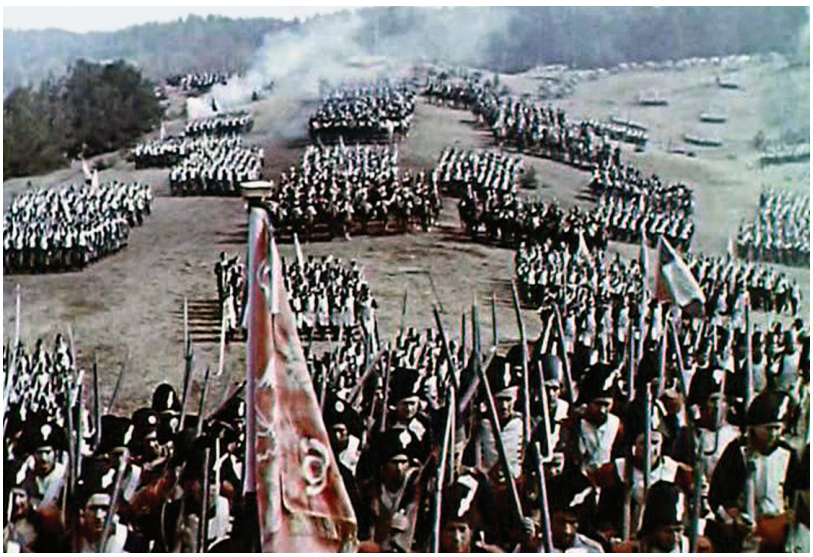
21 ROSENSTONE, Robert A.: *History on Film/Film on History*. Pearson, New York 2006, s. 14–15, 22–23, 50–69; KLUSÁKOVÁ, Veronika: Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením. Rozhovor s Robertem Rosenstonem. *Iluminace*, 2008, roč. 20, č. 3, s. 150, 152–153.

22 VOEGELIN, Eric: *Die politischen Religionen*. Wilhelm Fink Verlag, München 2007; TÝŽ: *Der Gottesmord. Zur Genese und Gestalt der mo-*

obráceně). Zatímco religiózní povahu a přitažlivost totalitních ideologií vystihuje označení „politická náboženství“ (Eric Voegelin),[22] film se ukazuje být (znovu)vynalezením mytického, náboženského způsobu vyprávění.[23] A zde se ke slovu opět dostávají medievisté, kteří (jak víme) stáli již na samém počátku výzkumu filmové propagandy.

Autorovi tohoto letmého přehledu je známo, že se chystá české vydání Taylorovy knihy. Ta představuje fundovaný a srozumitelný (čtivý) úvod do problematiky. A lze jen doufat, že brzy budou následovat nejen další překlady významných zahraničních monografií (Ferrovy, Rosenstoneovy), ale i srovnatelné práce českých autorů.[24]

Petr Kopal



Bitevní scéna z filmu Kolberg (režie Veit Harlan, 1945) Foto: archiv autora

dernen politischen Gnosis. Kösel Verlag, München 1999; TÝŽ: *The New Science of Politics*. University of Chicago Press, Chicago 1987; TÝŽ: *Order and History. Vol. 4. The Ecumenic Age*. Louisiana State University Press, Baton Rouge 1974; TÝŽ: *Wissenschaft, Politik und Gnosis*. W. Kösel Verlag, München 1959; dále viz např. BÄRSCH, Claus-Ekkehard: *Die politische Religionen des Nationalsozialismus*. Wilhelm Fink Verlag, München 1998. V češtině VOEGELIN, Eric: *Nová věda o politice*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2000; TÝŽ: *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti. Výbor z textů*. Mladá fronta, Praha 2000; viz také MAIER, Hans: *Politická náboženství: totalitární režimy a křesťanství*. CDK, Brno 1999; GENTILE, Emilio: *Politická náboženství: mezi demokracií a totalitarismem*. CDK, Brno 2008. V rámci obsáhlé a pronikavé analýzy moderny se „voegelinskému“ fenoménu „moderního gnosticismu“ věnuje VOJVODÍK, Josef: Kultura a totalita: mezi utopií, terorem a fantaziemi sebezničení. In: KLIMEŠ, Ivan – WIENDL, Jan (eds.): *Kultura a totalita. Národ*. FF UK, Praha 2013, s. 24–48. Vynikající práce je přitom úvodní studií sborníku, který se programově (téměř „gnosticky“) vymezuje vůči údajně zprofanovanému termínu „totalita“ jako *hovorovému označení* pro totalitní politický systém, snaží se ono slovo vyvázat z dnes tolik frekventovaného (tj. historicko-politologického) chápání a vrátit mu *původní význam a formy jeho užívaní pro pojmenování rozmanitých kulturněhistorických a společenských jevů*. KLIMEŠ, Ivan – WIENDL, Jan: Úvodem… Tamtéž, s. 9. Problém (nedorozumění) vyplývá z toho, že sborník rezignuje na přesnější formulaci definic (předně toho, vůči čemu se chce vyhranit). Zkoumání moderního totalitarismu se totiž samozřejmě týká i vztahu politiky a kultury, čímž se tento výzkum zároveň otevírá široké interdisciplinaritě. Vojvodíkova studie se tak zcela přirozeně odvolává na práce amerického politologa rakouského původu E. Voegelina (1901–1985), zakladatele „nové vědy o politice“. Mytologický rozbor ideologií komunismu a nacismu provedl rumunský religionista Mircea Eliade (1907–1986). Z hlediska milénaristické, apokalyptické náboženské imaginace se marxismem a národním socialismem zabýval britský historik Norman Cohn (1915–2007). Vlivné (dnes již klasické) dílo COHN, Norman: *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. Oxford University Press, Oxford 1970. Srov. např. McKNIGHT, Stephan A. – PRICE, Geoffrey L. (eds.): *International Interdisciplinary Perspectives on Eric Voegelin*. University of Missouri Press, Columbia 1997; BUDIL, Ivo: Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska. In: ŠÁMAL, Petr (ed.): *Literatura za socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění*. ÚČL AV ČR, Praha 2009, s. 9–17; KOPAL, Petr: Imaginace (stalinské) totality. Filmová propaganda jako historický problém. In: FEIGELSON, Kristian – KOPAL, Petr (eds.): *Film a dějiny 3*, s. 227–265 (zde také další základní literatura).

23 Viz některé teze Waltera Benjamina, Jeana Epsteina, Andrého Bazina či Roberta Bathese, dále pak Giorgia Agambena a Georgese Didi-Hubermana. Vynikající práce české kunsthistoričky a medievistky Mileny Bartlové *se zabývá středověkým obrazem jako vizuální komunikací a performativní skutečností v rámci studia paměti, komunikačních médií a vztahu mezi obrazem a realitou*. Viz BARTLOVÁ, Milena: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Argo, Praha 2012.

24 Je již na co navazovat. Knihu o normalizační televizi napsala americká historička s českými kořeny BREN, Paulina: *The Greengrocer and His TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Cornell University Press, Ithaca – London 2010. Český překlad: TÁŽ: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Academia, Praha 2013. O genezi stěžejního díla angažované dramatické tvorby ČST v 70. letech pojednává RŮŽIČKA, Daniel: *Major Zeman – propaganda nebo krimi? Zákulisí vzniku seriálu*. Práh, Praha 2005; fungování „továrny“ na výrobu propagandy zkoumají HULÍK, Štěpán: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Academia, Praha 2011 a SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960*. Academia, Praha 2012.