

Články

**HISTORICI A FILM,
FILMÁRI A HISTÓRIA**

Hranice a prieniky dvoch disciplín

Mária Ferenčuhová

Napriek postupnému uvoľňovaniu hraníc svojej donedávna dosť prísne stráženej disciplíny i napriek čoraz intenzívnejšiemu otváraníu sa novým témam a metódam sa najmä slovenská, no čiastočne i česká historiografia stavajú k možnostiam práce s filmovým médiom (či už na úrovni používania archívnych materiálov alebo skúmania dejín reprezentácií) stále veľmi zdržanlivo. S rovnakou zdržanlivosťou sledujú niekedy historici dokonca aj prácu filmárov-dokumentaristov, ktorí k dejinám ako k téme i k histórii ako k spoločenskovednej disciplíne pristupujú oveľa slobodnejšie, keďže ich cieľom obvykle nie je „korektný“, teda profesionálny a inovatívny historiografický výskum, ale skôr úsilie sprostredkovať jeho výsledky vo forme audiovizuálnej re-rezentácie minulých udalostí.

Dôvody odmietania alebo upozad'ovania filmu historikmi sú však pochopiteľné a je ich možné vystopovať aj v iných kontextoch, kde je tento problém navyše uchopovaný a reflektovaný v oveľa väčšej miere než u nás. Nasledujúca štúdia sa opiera prevažne o francúzske historické i filmové prostredie, ktoré však vykazuje viaceré spoločné body so situáciou, akú môžeme pozorovať i u nás, preto si myslíme, že jeho prezentácia môže byť pre domácu filmovú históriu i historiografiu prínosnou.

Historici vo filmových archívoch

Vzťah profesionálnych (teda inštitucionalizovaných) historikov k filmu bol vlažný a nejednoznačný nielen do roku 1955, teda kým sa hraný i dokumentárny filmový záznam nestal historickým prameňom, rovnocenným alebo prinajmenšom porovnateľným s textom.¹⁾ Aj potom totiž, či už pre historikov alebo pre historikov filmu, predstavovala masa

1) Nemožno zabúdať, že genealógia filmu ako potenciálneho historického prameňa zasahuje už prvopočiatky kinematografie. Jedným z prvých takýchto obhajcov filmu sa tak javí byť už poľský kameraman bratov Lumièrovcov Boleslas Matuszewski. Ako zdôrazňuje nemecký historik Stephan Doležel, významným posunom vpred bol i okamih, keď na začiatku tridsiatych rokov Medzinárodný výbor historických vied (Comité International pour les Sciences historiques) uznal za historický prameň fotografiu. V tom istom

nakrúteného filmového materiálu neprehľadnú zmeň, ktorá navyiac, na rozdiel od písaných dokumentov, nebola uložená v archívoch vybavených prehľadnými katalógmi. Medzi začiatkami kinematografie až po vznik prvých kinematék archivujúcich aspoň vyselektované materiály totiž často stojí viac ako štyridsať rokov, počas ktorých nie je možné hovoriť o inštitúcii filmového archívu v takom zmysle, v akom ho chápeme dnes. Navyše, filmové kópie „uchovávali“ predovšetkým produkčné spoločnosti. Ich činnosť a existencia nebola nepretržitá; obvykle vznikali, zanikali a zlučovali sa podľa diktátu trhu, súdobej politicko-ekonomickej situácie alebo viac či menej úspešných obchodníckych stratégií. A to sme ešte ani nezobrali do úvahy fakt, že nitrocelulóзовý materiál zo začiatku storočia podliehal už pri teplote 41 °C samovznieteniu. Ak máme veriť zdrojom, z ktorých čerpali Pierre Sorlin a François Garçon v článku *Historik a filmové archívy*²⁾, tak vinou týchto faktorov je možné pokladať až 60–70 % francúzskej nemej produkcie za nenávratne stratených. Podobná situácia je aj v Nemecku: Filmarchiv v Koblenzi údajne vlastní len 3 % z pôvodného množstva filmov nemeckej nemej produkcie.

V čase, keď Sorlin s Garçonom písali svoj príspevok, boli už filmové archívy pochopiteľne na celkom inej úrovni ako náhodné zbierky produkčných spoločností aj ako neskoršie „múzejné“ kinematéky z polovice 20. storočia. Nové filmové archívy sa podľa nich programovo usilovali zhromažďovať predovšetkým negatívy, a už menej rekonštruované kópie a ich rôzne verzie. Starosť o „pravé“, teda pôvodné dokumenty sa zdá byť primárnou, takže Sorlin a Garçon definujú archív takmer v opozícii s filmotékou alebo videotékou – teda nie ako polovirtuálnu zbierku disponibilných kópií, ale predovšetkým ako súbor „originálov“. Nejde o nič zarážajúce, keďže starosť o pôvodnosť materiálov je pre archívnictvo typická, vďaka čomu sa archív vymedzuje voči knižnici, poskytujúcej aj inde dostupné kópie materiálov. Historik – pripomínajú Sorlin s Garçonom – teda k takémuto, hoci často neoveriteľnému filmovému „originálu“ môže v princípe pristupovať rovnako ako k písomnému dokumentu, nájsť si ho podľa menného, predmetového alebo dátumového registra v katalógu, pozrieť si jeho kópiu atď.

Problém pre historika, usilujúceho sa o prácu s archívnymi filmovými materiálmi, však obvykle nastáva už na úrovni katalógu a dokumentácie: neustále sa množiace filmové a televízne materiály nielenže unikajú sčítaniu a klasifikácii, ale aj tie archivované sa často vzpierajú registrovateľným kategóriám žánru, témy a v prípade aktualít alebo ich

časе bola totiž vytvorená i subkomisia pre prácu s filmovými prameňmi, hoci ich štatút bol neustále problematizovaný. V Nemecku, ktoré bolo v oblasti prepájania histórie s filmom v porovnaní s inými krajinami pomerne progresívne, sa historický výskum filmu, najmä pokiaľ išlo o historicko-náučné a vedecké dokumentárne filmy, začal praktizovať už v období po druhej svetovej vojne (Kraucaureova práca *Od Caligariho k Hitlerovi* vyšla už v roku 1949) a najmä v päťdesiatych rokoch, odkedy je možné hovoriť o tzv. göttingenskej škole historicko-vedeckej filmovej analýzy. Göttingen so svojím Ústavom pre vedecký film bol aj miestom, kde sa konala vôbec prvá vedecká konferencia venovaná téme filmu a histórie. Zvláštnosťou pritom je, že na počiatku göttingenskej vedeckej tradície stál medievalista Percy Ernst Schramm, jeden z členov subkomisie pre prácu s filmovými prameňmi. Medievalisti sa ostatne ukázali ako horliví obhajcovia filmových prameňov, čo súvisí s najväčšou pravdepodobnosťou s ich vlastnou prácou s ikonickým materiálom ako textu rovnocenným prameňom. Pozri Ivan Klimeš – Pavel Zeman, *Film a historická veda. Rozhovor se Stephanem Doleželem*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 4, s. 88.

2) Pierre Sorlin – François Garçon, *L'historien et les archives filmiques*. „Revue d'histoire moderne et contemporaine“ 1981, č. 28 (apríl – jún), s. 346.

fragmentov i autora, datácie alebo pôvodnosti montáže.³⁾ Francúzsky teoretik dokumentárneho filmu François Niny upozorňuje, že žiadna z bežných klasifikácií sa v konečnom dôsledku nejaví ako skutočne determinujúca alebo relevantná; je rovnako dobre možné postupovať tematicky alebo žánrovo, no napriek tomu dospejeme len k vyjadreniu akejsi štandardizovanej formy, ktorá zostáva výrazne ambivalentnou (patrí dokumentárny film o Juhoafrickej republike v období apartheidu do histórie, politiky či geografie?). Podobne aj priradenie podžánru (reportáž, priemyselno-reklamný film, naučný film či filmová esej) môže, no nemusí byť podstatné, presne tak ako aj definícia predpokladaného diváka (široké publikum, odborné, rodinné, detské) či popis podmienok výroby⁴⁾. Odhliadnuc od problému klasifikácie a registrov archivovaných materiálov, majú historici (ale aj nezávislí autori dokumentárnych filmov) dodnes sťažené podmienky prístupu k týmto archívom, hoci vedia, že materiály, ktoré by pre nich mohli byť zaujímavé alebo užitočné, existujú a vedia aj to, kde sa nachádzajú. Nemôžu si však z finančných dôvodov objednať vyhotovenie kópie. Sorlin a Garçon kladú vo svojom článku najväčší dôraz práve na tento ekonomický rozmer, limitujúci historický výskum audiovizuálnych archívnych materiálov; a práve v pomalosti a najmä v nákladnosti vyhotovovania kópií, ale i v nemožnosti priamej komparácie materiálov archivovaných v rôznych krajinách a absolútnej nedostupnosti materiálov spoza železnej opony, vidia dôvod, prečo bol, napríklad vo Francúzsku na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov minulého storočia, tento druh výskumu, až na pár výnimiek, prakticky v nulovom bode.⁵⁾ Vstup do archívov totiž zostával prednostne rezervovaný televíziám, využívajúcim archívy pri príprave náučných produkcií orientovaných na široké publikum, s akými sa v prípade dokumentárnych filmov dodnes stretávame najčastejšie.

Vplyv televíznej produkcie na historiografiu

Vo Francúzsku, ale i inde v Európe však práve prepojenie televízie a histórie, hoci išlo viac-menej o hrubú popularizáciu dejín i toho, čo sa z nich podarilo na prvý pohľad tak verne zachytiť filmovými kamerami, neskôr podnietilo záujem historikov o toto médium. François Garçon v článku *O dávnom zväzku*⁶⁾ hodnotí tento televíznymi produkciami iniciovaný vzťah historikov k filmovému médiu paradoxne ako „laický“, konštatujúc, že historiografia si ešte stále iba vo výnimočných prípadoch vypomáha napríklad výsledkami,

-
- 3) Aktuality predstavujú z tohto hľadiska obzvlášť veľký problém, pretože jednotlivé šoty bývali zmontované v čase, keď bol týždenník vysielaný, no vzápätí opäť rozmontované kvôli potenciálnej recyklácii určitých ilustračných materiálov. Rekonštruovať pôvodnú montáž takéhoto filmu bolo možné v prípade, že existoval písomný popis sledu záberov, ani vtedy však nebolo možné zistiť, či mali jednotlivé zábery pôvodnú dĺžku, alebo boli skrátené. Pozri I. Klimeš – P. Zeman, c. d., s. 92 – 94.
- 4) Pozri François Niny, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université, Bruxelles 2000, s. 254.
- 5) Z dnešného hľadiska je teda možné uvažovať o tom, nakoľko a či vôbec sa prístup historikov k filmu zmení po tom, keď bude väčšina filmových archívov dostupná na menej nákladných digitálnych nosičoch.
- 6) François Garçon, *Des nocés anciennes*. „CinémAction“ 4, 1992, č. 65 (*Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*), s. 9 – 19.

ku ktorým medzičasom dospela filmová teória. Ich spôsob komentovania filmového obrazu totiž zostáva na úrovni jeho doslovného vnímania a dokonca jeho chápania ako neutrálneho dokumentu. Ku Garçonovmu názoru sa pridáva aj historička filmu Michèle Lagnyová. Tá „čistým“ historikom vyčíta sklon vnímať filmový materiál – a predovšetkým dokumentárny – ako transparentný objekt, ktorý akoby doslova *bol* tým, čo ukazuje a o čom vypovedá. Podľa Lagnyovej historici priveľmi často zabúdajú na to, že spôsoby produkcie zmyslu vo filme ako i v texte podliehajú množstvu obmedzení spôsobečných (filmovou) rečou a pristupujú k dokumentom, akoby boli schopné priamo vyjadrovať realitu.⁷⁾

Jedným z prvých „profesionálnych“ historikov, čo sa nielen dlhodobo zaoberali filmovými materiálmi, ale sami pomerne skoro prešli k filmárskej praxi, bol Francúz Marc Ferro. Ten od roku 1967 na parížskej École Pratiques des Hautes Études viedol seminár venovaný historickej analýze sovietskych aktualít z obdobia druhej svetovej vojny a postupne sa čoraz viac nadchýnal predstavou realizácie a následnej prezentácie historického výskumu priamo v audiovizuálnom médiu. Nešlo mu však len o produkciu náučných strihových dokumentov recyklujúcich a obvykle navyiac reduktujúcich odborníkom už dávno známe informácie, ale o vymalenie historiografie spod zvrchovanej vlády písaného textu a jej presunutie na nové územie, povedzme v podobe záznamu hovoreného slova. Ferro pritom tejto „inej“ histórii neprisuduje rovnaký štatút, ako má tá inštitucionalizovaná, no práve v tom vidí jej očividný prínos: „Ako dokument sa film už presadil,“ píše v predslove k súboru svojich štúdií *Film a história*, „aj keď viac azda v antropológii než v histórii, a viac v anglosaských krajinách než vo Francúzsku, Taliansku alebo Rusku. Najnovším fenoménom je používanie videa na dokumentárne účely, teda jeho používanie ako nástroja na písanie dejín našej vlastnej doby: za všetky spomeňme aspoň filmové ankety zývajúce pamäť alebo orálne svedectvá. Film takto pomáha vytvárať akúsi neoficiálnu kontra-históriu, sčasti oslobodenú od písomných archívov, ktoré sú často len zakonzervovanou pamäťou našich inštitúcií. Film tak zohráva aktívnu úlohu ako protiklad oficiálnej histórie, stáva sa agentom dejín a rovnako prispieva aj k tomu, aby sme si ich uvedomovali.“⁸⁾ V štúdiu *Film, kontra-analýza spoločnosti?* (1971) zase filmu vymedzuje miesto na pomedzí reálneho a imaginárneho; definuje ho na jednej strane ako nevedomé vynáranie toho, čo spoločnosť zo svojej aktuality potláčala (teda ako symptóm), a na druhej ako vedomú a želanú reprezentáciu skutočnosti, nutne zaťaženu ideologicky či politicky, ktorá v žiadnom prípade nemôže byť pokladaná za neutrálne či

7) Pozri Michèle Lagny, *Querelle: histoire ou cinéma?* „Hors cadre“ 1989, č. 7, s. 131 – 150; alebo aj *Après la conquête, comment défricher?* „CinémAction“ 4, 1992, č. 65 (*Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*), s. 29 – 36. Na druhej strane však napríklad historici združení v Medzinárodnej asociácii pre médiá a históriu (IAMHIST) dokazujú svojimi prácami pravý opak: práve oni od konca sedemdesiatych rokov vypracúvajú metodologické základy tnařania s archívnymi materiálmi či rekonštrukcie filmov a ich analýzy (napríklad dobových týždenníkov či propagandistických filmov). Všimajú si tak uhly kamery, strih, použitie hudby, svetla či typológiu komparzistov, ako aj to, v akom vzťahu boli autori filmov povedzme k politickým inštitúciám alebo k predstaviteľom moci. Ako príklad takejto práce uvádzame v českom preklade dostupnú štúdiu: Stephan Doležel – Martin Loiperdinger, *Adolf Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdenících*. „Iluminace“ 11, 1999, č. 4, s. 23 – 36.

8) Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*. Gallimard, Paris 1993, s. 13.

objektívne svedectvo – dokonca ani v prípade, že išlo o napohľad nemotivované zábery, nezostrihané do nevyhnutne propagandisticky ladenej aktuality či do dokumentu očividne determinovaného stanoviskom jeho autora alebo inštitúcie, ktorá ho vyprodukovala. K filmu teda treba pristupovať zakaždým rovnako: ako ku skonštruovanému materiálu s tak manifestným ako i latentným obsahom, charakterizujúcim dobovú spoločnosť omnoho viac než by sa na prvý pohľad mohlo zdať, čo platí tak pre prípad hranej fikcie, náučného dokumentárneho filmu, ako i spravodajského šotu.

Ferro sa na jednej strane síce usiloval prebudiť citlivosť historikov voči kinematografii a stlmiť tak ich obavy pred mäťúcim filmovým obrazom, ktorého „pravdu“ môže tak ľahko pohltnúť filmová fikcia, sám sa však niekedy stával obeťou vlastnej viery vo film a v jeho schopnosť byť občas jedinečným a nenahraditeľným zdrojom informácií, schopným komunikovať niečo, o čom niekedy nevyzradila ani tlač, ani iné písomné pramene.⁹⁾ Niekoľko takýchto príkladov precenenia filmových dokumentov prináša aj jeho televízna relácia *Paralelná história (L'histoire parallèle)* zameraná na analýzu a komentovanie nemeckých a sovietskych, ale i amerických, anglických či japonských filmových týždenníkov z obdobia druhej svetovej vojny, ktorú francúzska televízia La Sept vysielala týždenne od roku 1990 do roku 1992, teda kým sa nezmenila na dnešné Arte. Hneď v prvej relácii, vysielanej začiatkom februára 1990 a venovanej francúzskemu a nemeckému filmovému týždenníku z 30. januára 1940, formuluje totiž Ferro závažnú informáciu týkajúcu sa Stalinovej prípravy na vojnu ešte pred Hitlerovým útokom, ku ktorej ho podľa vlastných slov doviedlo práve sledovanie týchto aktualít. Ferrovi teda filmové archívy slúžia na jednej strane ako impulz k výskumu, no zároveň aj ako presvedčivá a pôsobivá ilustrácia toho, čo hovorí. Na logickú námietku filmového kritika Hectora Yankelevicha¹⁰⁾, že filmové obrazy umožňujú nadinterpretáciu reálneho (a dodajme, že aj interpretáciu manipulovaného, no označeného ako reálne), neskôr Ferro odpovedá, že obrazy slúžia predovšetkým na to, aby sa z nich vychádzalo. Vzápätí je – pochopiteľne – nutné tieto reprezentácie overovať prostredníctvom iných prameňov. Vďaka obrazom však, podľa Ferra, argumentácia historika získava kredibilitu i čitateľnosť, čo hneď dokladá pomerne kurióznym príkladom: ak sa štatistická informácia, že Rusi mali k dispozícii dva alebo trikrát viac tankov, diel a transportérov ako Nemci, zdá byť neuveriteľnou a odkazujúcou viac ku chybe vo výpočte než ku skutočnosti, stačí si, podľa Ferra, na potvrdenie pozrieť actualitu so zábermi z rusko-nemeckého frontu. Ak sa v jedinom zábere,

9) Takýmto unikátnym materiálom je podľa Ferra napríklad sekvencia nakrútená 18. novembra 1918 v Berlíne, zachytávajúca návrat nemeckých vojakov z frontu, a integrovaná ako súčasť dielu *1914 – 1918. Svetová vojna* do strihového filmu *Tridsať rokov histórie*, ktorého kópia sa nachádza v koblenzkom filmovom archíve. Civilné obyvateľstvo víta vojakov v berlínskych uliciach s kvetmi a jasaním, pripomínajúcim vlastneckú veselosť z júla 1914, kedy nemeckí vojaci odchádzali do boja. „Skutočnosť je však taká,“ hovorí Ferro, „že obyvateľstvo intoxikované dobovou civilnou i vojenskou propagandou nechápało pravý význam prímeria, nechápało, že Nemecko vojnu prehralo. Nemecké územie zostalo neporušené, Nemci sa necítili porazení – ich radosť bola radosťou z konca vojny.“ Písomné pramene a historické texty však poukazujú až na nasledujúcu etapu nemeckých dejín – na povojnovú dezilúziu. Pozri M. F e r r o, „Critique des actualités“. In: *Cinéma et histoire*, s. 116.

10) Pozri M. F e r r o, „À propos d'„Histoire parallèle“. Entretien réalisé par Vivi Perraki, Claude Rabant et Hector Yankelevich“. In: *Cinéma et histoire*, s. 120.

zachytávajúcom osemsto metrov z tohto frontu objaví na ruskej strane šesť diel a na nemeckej len polovica, a ak uvážime, že frontové územie bolo dlhé tritisíc kilometrov, dospejeme k obdobnému údaju ako štatistická správa – s tým rozdielom, že to navyiac vidíme na vlastné oči. A opačne – zobrazené môže historika stimulovať k formulácii pracovnej hypotézy, ktorú si následne na to testuje prostredníctvom iných dokumentov. Táto dedukcia informácie na základe filmovej aktuality, nech by aj bolo vzápätí potvrdené inými prameňmi, je však natoľko odvážna, až hraničí s absurdnosťou: údaj (navyše z hľadiska autenticity neoveriteľný) z jediného filmového záberu v nijakom prípade nemožno považovať za *pars pro toto* a nemožno ho zovšeobecniť. A hoci Ferro hovorí, že mu poslúžil len ako impulz, inšpirácia, čím svoj postup v podstate legitimizuje, takýto archívny materiál nemôžeme použiť ani ako argument, ani ako dôkaz, čím sa jeho hodnota výrazne znižuje.

Podobne aj Michèle Lagnyová upozorňuje na to, že Ferrov „televízny objav“ prípravy Stalina na vojnu nebol vo svojej podstate založený na filmovom obraze a nebol ním ani nesený, a to z jednoduchého dôvodu: neumožňoval podľa nej samostatnú, plnohodnotnú argumentáciu. Bol teda viac plodom Ferrových znalostí danej problematiky a výsledkom jeho dlhodobej predbežnej práce než samotných „dejín vpísaných do filmu“. Objav sa síce zdanlivo „odohral“ priamo v televíznom štúdiu a zdanlivo k nemu viedli práve filmové obrazy, avšak podľa Lagnyovej tento obraz, od ktorého sa celá analýza odvinula, zostal napokon celkom osihotene stáť vedľa iných prameňov a dokumentov ako prvotný impulz a ilustrácia v jednom, pričom samotná historická práca sa opäť robila klasickým spôsobom a prostredníctvom klasických, teda písomných dokumentov.¹¹⁾

Na druhej strane je však fakt, že obraz motivoval historikovu prácu a umožnil kladenie nových otázok, veľmi podstatný, a to nielen ako potvrdenie toho, že film jednoznačne patrí medzi historické pramene, ale práve kvôli svojmu, už zmieňovanému, dvojitému štatútu impulzu a ilustrácie. Kritika Michèle Lagnyovej však nie je v princípe zameraná na Ferrove pracovné postupy, ani na nedostatočnosť filmu ako historického prameňa; skôr sa snaží poukázať na určité problémy vznikajúce spojením, ba dokonca fúziou dvoch v podstate oddelených polí – filmu a histórie. Každý z nich má totiž natoľko odlišný temporálny režim vypovedania, že pri tejto fúzii môže poľahky dôjsť k spájaniu nespojitelného napríklad na základe čiste vizuálnej, ikonografickej podobnosti dvoch alebo viacerých z historického hľadiska nesúmerateľných obrazov.

Paralelné afektívne dejiny

Hlavným problémom, plynúcim z prepojenia filmu a histórie, je však podľa Lagnyovej výrazne afektívny rozmer filmových obrazov, ktorý z nich nerobí len „dokumenty“ svojej doby, ale vďaka ich *trvaníu* aj stále živú „spomienku“, schopnú implantovať sa do pamäte

11) Tento diel relácie sme bohužiaľ nemali možnosť vidieť, preto neposkytujeme jej detailný popis ani analýzu a len sprostredkujeme konfrontácie medzi Ferrom a historikmi či filmológmi ako Michèle Lagnyová, ktorej kritika tohto dielu relácie vyšla v 9. čísle revue *Hors cadre* venovanom téme „Film/Pamäť“, pozri Michèle L a g n y, *L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire*. „Hors cadre“ 1991, č. 9, s. 63 – 77.

divákov bez ohľadu na to, či títo so zachytenou „udalosťou“ mali alebo nemali priamu skúsenosť; i bez ohľadu na to, či sú obrazy tejto udalosti autentické alebo manipulované. Takúto fúziu písaný text, no ani fotografia nespôsobujú, pretože si zachovávajú štatút dokumentu (ako indície určitého diania), kdežto film – a z dnešného hľadiska predovšetkým televízia – v sebe toto dianie zdanlivo celé obsahujú a nabádajú tak diváka, aby sa na nich emotívne a afektívne podieľal, akoby bol ich priamym svedkom.¹²⁾

Lenže práve afektívna podstata filmových obrazov môže poľahky viesť k narušeniu historického kontextu a k vrstveniu rôznorodých udalostí v zdanlivo jedinom, skoro až mýtickom čase pamäte, čo naznačoval pri uvádzaní prvého dielu Ferrovej relácie aj dokumentarista a historik André Harris. Harris vo februári 1990, v čase revolúcií vo východoeurópskych krajinách (a predovšetkým vo Francúzsku veľmi intenzívne vnímanej rumunskej revolúcie) nástoľivo upozorňoval na „neuveriteľný tajný pakt pamäte, vnucujúci nám prepojenie toho, čo sa dnes deje vo východnej Európe, s dianím, zachyteným týmito týždenníkmi starými päťdesiat rokov“. Rovnako aj Michèle Lagnyová upozorňuje na to, že film umožňuje približovať vzdialené, ak nie rovno nesúmerateľné, len na základe živosti svojich obrazov, že umožňuje zhlukovanie pôvodne historického času do kruhového, mýtického bezčasia.

Takáto pamäť s večne živými spomienkami je však väzením – práve preto, že neumožňuje pamäťový obsah premeniť na históriu, keďže táto premena spočíva vo vytvorení si odstupu od udalosti (jej *mise à distance*), v reflektovaní a organizovaní informácií, v neuspokojení sa len s ich sprostredkovaním, ako to robí film. Z tohto hľadiska sú klasické dokumenty zoskupené v archívoch už poznamenané „historickým“ odstupom, kým film a jeho trvanie, jeho permanentný prítomný čas, sa nastoleniu tohto odstupu bráni. Lagnyová ako filmová historička prirodzene nebrojí proti historiografii praktizovanej filmom – snaží sa akurát upriamiť pozornosť na nevyhnutnú odlišnosť takejto historiografie v porovnaní s klasickými historickými textami.

V podobnom duchu sa ostatne nesie aj výrok Thomasa Elsaessera o možnej rozpornosti spojenia filmu a histórie: „Historický význam kinematografie spočíva predsa práve v tom, že potláča tradičné formy dejín a predstavy o nich. Veď história vlastne znamená to, že niečo, čo tu už nie je, rekonštruujeme v inom médiu. Ide teda o to, že na základe stôp, ktoré zanechala určitá udalosť, túto udalosť *v inom médiu* nanovo konštituueme, fixujeme a podávame predovšetkým prostredníctvom naratívnych foriem. Na druhej strane je história tým, čo sa mení, či už náhle, alebo v rámci dlhších časových období. A na filme je pozoruhodná jeho vysoká ikonocita, ktorá stále znovu fascinuje teóriu filmu a často ju taktiež aj paralyzovala. [...] Film má iný štatút než väčšina dokumentov, s pomocou ktorých je možné rekonštruovať dejiny. Film ako objekt (pokiaľ sa zachoval) sa na základe mechanickej reprodukovateľnosti objavuje presne v tej podobe, v akej sa objavil pôvodne. [...] Z toho by mohlo vyplývať, že historickosť filmu spočíva práve vo fakte, že sa snaží históriu potlačiť...“¹³⁾

12) Lagnyová upozorňuje na to, že televízia v priamom prenose okamžite zamenia spomienky za obrazy-spomienky (pravda, v inom než deleuzovskom význame), čím konštruuje takmer univerzálnu audiovizuálnu pamäť, ktorá ľahko ašpiruje na to, aby sa hneď stala históriou.

13) Pozri Christa Blumlingerovú, *Filmy kina archivy výzkumy. Rozhovor s Thomasem Elsaesserem*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 2, s. 105.

Filmári a história

Táto „negácia“ histórie filmom sa však zdá byť práve základným princípom väčšiny dokumentárnych filmov o dejinách, ktorých cieľom nie je ani didaktizmus, ani „výskum“, ale predovšetkým dialóg s pamäťou, viac alebo menej nástojčivá práca s ňou, či už založená na pokuse o zvečnenie jej obsahov alebo naopak na ich modifikácii a reaktualizácii.¹⁴⁾ Natíska sa však otázka, nakoľko sú tieto „historické“ dokumentárne filmy¹⁵⁾ vlastne historické, ak ich nevnímame ako súčasť istého empirického materiálu pri výskume doby, ale zameriame sa na to, o čom vypovedajú, čo ukazujú, či akú skúsenosť nám chcú sprostredkovať za asistencie svojich z hľadiska štatútu i temporality rôznorodých obrazov a za výraznej pomoci komentára či svedeckých výpovedí.

To je aj prípad filmu Marcela Ophülsa *BOLEŠŤ A EÚTOŠŤ* (1969), ktorý francúzsku verejnosť v čase svojho uvedenia doslova ochromil a svojím spôsobom sa stal i udalosťou, čo prudko zasiahla do historiografických výskumov. *BOLEŠŤ A EÚTOŠŤ* sa totiž vzťahuje k situácii vo Francúzsku počas nemeckej okupácie, teda v čase od júna 1940 až do oslobodenia v auguste 1944.

Toto obdobie bolo dlhý čas pre francúzsku historiografiu ak nie rovno tabuizované, tak veľmi ochotne odsúvané do úzadia ako materiál, na ktorého spracovanie ešte nedozrel čas. Okupačná realita totiž konotovala dva protikladné termíny, z ktorých jeden sa stal súčasťou kolektívnej pamäte ako želaný a všeobecne prospešný symbol tohto obdobia, kým ten druhý bol takmer úplne vyhnaný do hĺbky spoločenského nevedomia. Týmito dvoma pojmami sú odboj a kolaborácia.

Francúzsky protifašistický odboj sa tak stal prvoradým obsahom kolektívnej pamäte, pretože umožňoval negovať rozmery pasívneho prijímania okupácie, hoci táto „pasívna kolaborácia“ s Nemcami bola už i tak výrazne zatlačená do úzadia tou „aktívnou“, vyriešenou hneď po vojne procesmi a odsúdením vinníkov. K rozbujneniu „vytúženej“ predstavy Francúzska zjednoteného v boji proti spoločnému nepriateľovi (či už otvorene, alebo celkom potichu) nemalo prispieť i kinematografia – nech už išlo o hrané filmy ako

14) V tejto súvislosti si dovoľíme navrhnuť síce hrubé, avšak operatívne rozdelenie týchto filmov na tie, ktorých diskurz, dikcia a rétorika smerujú k neutrálnej „objektívite“ a k historickej „pravde“ – ako nám to najčastejšie predvádzajú televízne dokumenty pre masové publikum; a na tie, ktoré vypovedajú o pamäti (individuálnej alebo kolektívnej) vstupujúcej do interakcií s historiografiou. Oba typy majú v podstate veľmi podobnú štruktúru (pracujú s rovnakými typmi materiálov, používajú podobné postupy), avšak líšia sa spôsobom vypovedania, t.j. najmä pozíciou i statusom vypovedajúceho. K opozícii pojmov pamäť a história pozri napr. Pierre Nora, *Mezi pamětí a historií*. In: Alban Bens a (ed.), *Politika paměti. Cahiers du CEFRES 13*. Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, Praha 1998, s. 7 – 32.

15) Čo je napríklad žánrová nálepka, ktorá je permanentne spájaná s produkciou francúzskych dokumentaristov Marcela Ophülsa alebo Clauda Lanzmanna. V prípade oboch je takéto označenie pomerne zarážajúce, keďže hlavný dôraz je v ich filmoch kladený na svedecké výpovede pamätníkov určitých udalostí. Naopak Alain Resnais býva obvykle titulovaný ako režisér „pamäte“ a prakticky nikdy nie histórie, čoho dôvod je však možné vidieť v Resnaisovej hranej produkcii typu *HIROŠIMA, MOJA LÁSKA* (1959) alebo *VLANI v MARIENBADE* (1961). Zdá sa, že „čistí“ dokumentaristi akoby teda mali, podľa akéhosi všeobecne rozšíreného predsudku, bližšie k dejinám, než tí, ktorí minulosť uchopujú prostredníctvom fikcie, figúr, prostredníctvom voľnejšieho spodobňovania, a nie „faktov“ sa pridriavajúceho referovania.

BITKA O KOLAJNICE Reného Clémenta (1946), nakrútená ako pseudodokument s kolektívnym hrdinom a bez zmienok o príbehoch jednotlivcov, alebo o dokumentárne snímky odbojárov z radov filmárov, ktorých hlavnou odbojovou aktivitou bola príprava na nakrúcanie oslobodenia.

Francúzska historička Catherine Nicaultová navyše spája nechotu domácich historikov venovať sa vichystickému i okupovanému Francúzsku aj s tým, že historiografické spracúvanie problematiky holocaustu bolo v tejto krajine dlhodobo výrazne pozadu za medzinárodnými výskumami, vedenými predovšetkým v Izraeli a USA. No aj pre zahraničných historikov predstavoval výskum francúzskeho kontextu pomerne veľký problém – už len z toho dôvodu, že Francúzsko bolo v období od júna 1940 až do novembra 1942 rozdelené na „autonómu“ južnú časť, riadenú maršalom Philippom Pétainom vo funkcii prezidenta a na severnú časť pod správou Nemecka, s tým, že obe tieto časti pristupovali k riešeniu židovskej otázky samostatne a odlišne. A práve vichystická časť Francúzska ostávala z historiografického hľadiska veľmi dlho nespracovaná.¹⁶⁾ Až v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch sa množia výskumy tak problematiky holocaustu ako i samotnej okupovanej krajiny. K bagatelizovaniu genocídy Židov vo Francúzsku (ale aj k tomu, že práve tu sa vynorili obzvlášť výrazné osobnosti popieračov holocaustu) pritom výrazne prispelo to, že na rozdiel hoci od krajín strednej a východnej Európy je vo Francúzsku zaznamenaný relatívne nízky počet obetí: z približne 330 000 francúzskych Židov ich zahynulo 75 721, teda okolo 23 %, čo sú výrazne nižšie straty ako v krajinách strednej a východnej Európy alebo v Škandinávii. Podľa Nicaultovej však počet francúzskych obetí svedčí nielen o tom, že Francúzsko bolo až druhoradým dejiskom holocaustu, ale i o úspešnosti záchranných akcií.¹⁷⁾ Lenže práve vďaka tomu mohol byť holocaust vo Francúzsku všeobecne vnímaný ako záležitosť predovšetkým strednej Európy, s tým, že po vojnové Francúzsko sa mohlo sústrediť na už spomínaný a všeobecne živý dobrý duch jednotného protifašistického odboja: pochopiteľne, nie na úrovni historického výskumu, ale najmä na úrovni generovania obsahov kolektívnej pamäte.

Napriek striedaniu vlád ľavicových (Blumova vláda z roku 1946), pravicových (de Gaullov Rassemblement du Peuple Français v rokoch 1947 až 1953) i radikálne socialistických (vláda Mendès-Francea v rokoch 1954 a 1955) a neskôr opäť pravicových (po nástupe de Gaulla do prezidentského kresla v roku 1959) sa táto jednotná predstava doslova ideálneho odboja prakticky nemenila a šírila vieru v to, že pravicové i ľavicové sily, ateisti i kresťania, robotníci i intelektuáli boli schopní zjednotiť sa v boji proti nepriateľovi a zabudnúť v mene vyššieho dobra na ideologické roztržky.

Až v roku 1971 sa vo francúzskej distribúcii objavil film, ktorý Francúzom túto ideálnu reprezentáciu minulej reality rozložil. BOLEŠŤ A EÚTOSŤ totiž vstúpila do „vákua“ spôsobenej neexistenciou odborných či popularizačných prác o období okupácie. Z dnešného

16) Catherine Nicaultová uvádza ako medzník až prácu Roberta Paxtona *Vichy France. Old Guard and New Order 1940 – 1944*, vydanú v roku 1972. Pozri C. N i c a u l t, *Šoa ve Francii*. In: *Stín Šoa nad Evropou*. Židovské muzeum, Praha 2001, s. 121 – 141.

17) Pozri C. N i c a u l t, c. d., s. 121. Na druhej strane dnes už nie je neznámym faktom, že tieto záchranné akcie sa týkali prednostne Židov s občianstvom, kým množstvo židovských emigrantov z Poľska, Maďarska či Španielska, zdržiavajúcich sa v okupovanej zóne, skončilo hneď v prvých transportoch mieriacich od marca 1942 do východnej Európy.

hľadiska sa však zdá, že divácke prostredie nemohla nezasiahnuť úplne nepripravené. Nie je totiž náhoda, že Ophülsov film vznikol práve na prelome rokov 1968 a 1969, po májových udalostiach a tesne pred demisiou prezidenta de Gaulla a do kín prišiel až s viac ako ročným odstupom, teda už po de Gaullovej smrti, kedy väčšina intelektuálov prehodnotila svoje ideologické postoje a pravdepodobne bola pripravená pozrieť sa aj na dovtedy mytologizovanú minulosť.

Kronika a pamäť

Ophülsov štvorhodinový film je rozdelený na dve časti, tematicky nazvané „Zrútenie“ a „Výber“ a nesie podtitul *Kronika jedného francúzskeho mesta počas okupácie*. Vzhľadom na to, že film je vyskladaný predovšetkým zo svedeckých výpovedí, tento podtitul veľa prezrádza o štruktúre filmu i o jeho paradoxnej temporalite: keďže ide o „kroniku“, čas udalostí by mal byť prakticky totožný s časom ich zaznamenávania: kronikou je denník, sú ňou i noviny a filmové aktuality. BOLEŠŤ A ÚTOSŤ nás však stavia pred svedecké výpovede zaznamenané v rokoch 1968 a 1969, teda pred aktuálne svedectvá o minulosti. Ide teda fúziu dvoch temporalít do jediného času pamäte. Ophüls akoby načrtával mapu spomienok obyvateľov Clermond-Ferrandu, mesta len niekoľko desiatok kilometrov vzdialeného od Vichy, a ľudí, ktorí boli s týmto mestom v čase medzi rokmi 1940 až 1944 nejako spätí. Zbierku Ophülsových svedectiev vytvárajú výpovede tak niekdajších vládnych predstaviteľov, generálov, lídrov odbojového hnutia, aktuálnych politických osobností, prostých roľníkov, učiteľov, ale aj nemeckých vojakov poverených kontrolou poriadku a dodržiavania norimberských zákonov. Svedkovia sú rovnako heterogénni ako obsah toho, čo hovoria. Protirečenia, obvinenia, zapierania, nezmyselné vysvetlenia i tisíckrát počuté slová tak vytvárajú až zarážajúco zneisťujúci a premenlivý obraz minulých udalostí. Ophüls napohľad demokratický a neutrálny prístup a takmer až televízne nezainterosovaný štýl sa mení zakaždým, keď sa vo výpovedi svedka objaví nekoherentnosť či očividný rozpor s oficiálne prijímanou predstavou. Vtedy režisér, ktorý inak necháva svedkov voľne rozprávať o tom, z čoho pozostávajú ich spomienky na minulosť, vstupuje do výpovede, začína klásť otázky, hoci možno ešte ani sám nevie, k akému obsahu sa prostredníctvom odpovede svedka dopracuje. Tým sa vytvára pre celý film typické napätie z práve sa rodiaceho problému a čerstvo sformulovaných informácií. Spočiatku paradoxná temporalita diachrónne nahliadanej kroniky, sa tak mení na skutočnú kroniku *súčasných*, aktuálnych spomienok na udalosti z minulosti, ktoré sa môžu výrazne líšiť od predchádzajúcich predstáv či reprezentácií, charakterizujúcich v podstate tie isté udalosti. Ophüls tým pádom upozorňuje, že žitá skúsenosť nie je nutne totožná so spomienkou na túto skúsenosť, a zároveň, že aj táto spomienka podlieha premenám, úpravám, stieraniu pôvodných obrysov.

Ak Marcela Ophülsa niečo skutočne zaujíma, nie je to ani tak samotný problém odboja a okupácie ako to, čo sa z neho postupne stáva v pamäti. Avšak tým, že poukazuje na premenlivosť pamäte, na jej doslova fabulačnú schopnosť korigovať nedostatky, zároveň problematizuje aj inštanciu svedka ako pamätníka udalosti a garanta pravdivosti jej (nielen) verbálnej reprezentácie. Zo zachytávania aktuálneho stavu spomienok, a ich

neskoršieho stávania¹⁸⁾, teda z pokusu o uchopenie práce pamäte, sa tak vytvára napohľad vedľajší, no v skutočnosti hlavný produkt Ophülsovej dokumentaristickej práce. Ophüls však prízvukuje, že jeho cieľom nie je zistiť, či svedkovia hovoria pravdu alebo nie – jeho cieľom je počúvať ich, vnímať spôsob, akým to robia, akým sa sami pre seba, ale aj pre tých, čo ich budú počúvať, vysporiadajú so svojou pamäťou, pretože dôležité je už to, že sa vôbec hovoria.¹⁹⁾

Svedectvá však nie sú jediným materiálom, ktorý Marcel Ophüls používa. Svedecké výpovede stavia do zvláštneho protikladu k archívnemu materiálu pozostávajúcemu predovšetkým z filmových aktualít, ale i hraných filmov. Takto sa napríklad v prvej časti *BOLESTI A LÚTOSTI* ocitá relatívne dlhá sekvencia zo *ŽIDA SÜSSA* režiséra Veita Harlana, veľkolepého propagandistického filmu z roku 1940, a vstupuje tak do vzťahu so slovami jedného zo svedkov: „taká bola doba“. Aký je však hlavný cieľ týchto, od výpovedí svedkov viac-menej odtrhnutých ukážok dobovej produkcie? Úryvky aktualít, podobne ako i fragmenty fikcií nie sú obvykle len krátkym flashom prerušujúcim sled aktuálnych svedectiev, a nie sú ani ich prostou ilustráciou, ani ich popieraním.

Ophüls sám tvrdí, že archívne materiály do svojich filmov vkladá na jednej strane kvôli „duchu doby“ a jej „atmosfére“, no predovšetkým nimi poukazuje na spôsob, akým sa v čase, o ktorom je reč, prezentovali isté veci, akými sa doslova „spracúvalo“ publikum. Archívne materiály Ophüls obvykle neprestriháva, ale zachováva pôvodnú montáž, a to aj v prípade, keby mala byť vybraná ukážka voči ostatným neúmerne dlhá. Chráni sa tak zasiahnuť do tónu alebo vyznenia týchto ukážok, keďže je presvedčený, že ich prostredníctvom môže informovať o jednej z tvárí, alebo skôr masiek minulosti, tak ako jej ich vnútila vtedajšia spoločnosť.²⁰⁾

18) Marcel Ophüls sa vo svojich filmoch na rôzne témy, no viažuce sa vždy k obdobiu druhej svetovej vojny vo Francúzsku, často stretáva s tými istými svedkami, ktorým kladie veľmi podobné otázky a potom ich svedectvá vzdialené v čase nazývajú konfrontuje.

19) V jednom z rozhovorov Ophüls priznáva, že ho nezaujímalo, či tá alebo iná osoba v skutočnosti udala alebo neudala nejakých ľudí gestapu, ale spôsob, akým to popierala. Podobne ho a nezaujímala ho ani miera fikcie vo výpovediach amerických špiónov, poverených angažovať začiatkom päťdesiatych rokov bývalých vysokopostavených nacistov do boja proti červenému nepriateľovi, ale spôsob, akým túto fikciu predostierali vo svojich sebavedomých výpovediach. V tomto filme režisér priznáva každému jeho protagonistovi právo na „jeho vlastnú pravdu“, bez toho, aby ju kto overoval, čo však uňho nevedie k relativizácii dejinnej pravdy, ale len k multiplicité „možných verzií“, spomedzi ktorých si však sám Ophüls, židovský intelektuál, syn režiséra Maxa Ophülsa, ktorý ušiel pred fašizmom do zahraničia, veľmi presne vyberá.

20) François Niney preberá z knihy rozhovorov s Ophülsom práve jednu z relevantných pasáží o povahe archívneho materiálu a o jeho uplatnení v dokumentárnom filme ophülsovského typu: „Dokumenty sú tam skoro vždy preto, aby podali obraz o duchu a atmosfére doby, aby sprítnomnili to, čo svedkovia môžu len opísať slovami. Preto vždy najradšej používam dokument v jeho pôvodnej strihovej podobe, s dobovým komentárom a dobovou hudbou. [...] Veľmi rýchlo som prišiel na to, že registre archívov umožňujú získať len veľmi približnú a často dokonca falošnú predstavu o skutočnom obsahu filmového dokumentu, a hlavne o jeho dosahu. Tieto dokumenty sú totiž prirodzene postavené viac na emocionálnych a intuitívnych faktoroch než na ich zjavnom obsahu. [...] Bohužiaľ ľudia, ktorí majú na starosti strihové dokumenty, sú viac novinári ako filmári. Takže ak použijú dokument ukazujúci Hitlera v Paríži, urobia to preto, aby hovorili o tejto udalosti, a nie preto, aby sa sústredili na atmosféru, ktorú zachytáva a ešte menej na spôsob, akým je snímaná.“ Pozri F. N i n e y, *L'épreuve du réel à l'écran*, s. 284.

Takto vlastne stavia archívne materiály na úroveň verbálnym výpovediam svedkov – ide o rovnocennú, no minulú a neaktuálnu reprezentáciu, nesúcu obsah, ktorý svedkovia už prakticky nemajú možnosť postihnúť, no ktorý nám odhaľuje spôsob, akým sa oficiálne o jednotlivých udalostiach vypovedalo, alebo ktoré vôbec stáli za zmienku.²¹⁾ Zdôrazňuje to navyše tým, že tieto v čase nakrúcania filmu viac ako dvadsaťpäťročné, čiernobiele a dodatočne ozvučované materiály, definované ako minulé (oficiálne) svedectvá, neodlišuje od tých aktuálnych, ale necháva ich splývať v jednoliatej farebnosti vytvorenej širokou škálou šedej ako dôkaz uvedomenia si rovnocennosti pamäťových reprezentácií svedkov a reprezentácií, ktoré kedysi pretláčala oficiálna moc.

Vo francúzskych kinosálach pôsobila táto chromatická jednoliatosť pomerne zarážajúcim dojmom, pričom v konečnom dôsledku len zvýrazňovala to, čo na prvý pohľad stierala: rozdiel medzi oficiálnou verziou dejín a osobnými svedectvami; vzájomné rozdiely medzi jednotlivými svedeckými výpoveďami vzťahujúcimi sa k na prvý pohľad tomu istému pojmu a problému; rozdiel medzi činmi a názormi; ale aj rozdiel medzi tým, čím svedkovia boli predtým, čím sa medzitým stali a čo sú o tom aktuálne schopní vypovedať.

Na rozdiel od oficiálnej verzie dejín, mysliacej na všeobecné dobro a usilujúcej sa byť všeobecne akceptovanou, hrajú v Ophülsom filme svedkovia predovšetkým za seba. Každá výpoveď je tak svojím spôsobom formou obhajoby, kde sa svedkovia chcú prezentovať v tom najlepšom svetle, poprípade chcú byť loajálni k niekomu, ku komu majú blízko, alebo komu sa môžu zodpovedať. Z hľadiska problému genocídy Židov teda vidíme, ako osobná zodpovednosť nesúladí s tou kolektívnou, pričom sa opäť na chvíľu dostáva do popredia „všeobecný záujem“ – odboj. Nežidovskí svedkovia napríklad tvrdia, že o transportoch Židov nevedeli, alebo že nevnímali, čo sa deje, lebo mali iné problémy. Odboj, ktorý sa týkal všetkých, tak opäť raz prekryl to, čo zasahovalo len určité, malé percento obyvateľstva. No aj pomoc Židom sa dala nahliadať z čisto odbojového hľadiska, a to nielen preto, že množstvo francúzskych Židov, ktorí sa vyhli deportáciám, sa angažovalo v rôznych záchranných organizáciách, ilegálnych aj tých oficiálnych, často na pokraji kolaborácie. Hranica medzi neposlušnosťou voči zákonu a odbojovým jednaním je totiž natoľko krehká, že za určitých podmienok umožňuje interpretovať akýkoľvek priestupok proti Nemcami alebo vichystickým režimom ustanovenému poriadku ako organizovaný odpor. Takto mohla byť aj relatívne bežná, hoci riskantná „susedská pomoc“, poskytnutie potravín, prístrešia či iných vecí (často za finančnú odmenu zo strany Židov), interpretovaná ako odbojová činnosť.

Marcel Ophüls, ktorý takto poňatú definíciu odboja vo svojich filmoch prakticky vôbec nehodnotí, tým pádom môže pôsobiť dojmom, že necháva protagonistom svojich filmov plnú slobodu slova – dokonca aj tým, o ktorých je divák presvedčený, že očividne klamú. Netreba však zabúdať, že ani jeho metóda voľného priebehu, chytania sa problému, až keď nadíde, nie je nevinná. Slobodná mozaika prejavov má svoj presný cieľ, zaistený autorským konceptom, ktorý sa mohol zjaviť – a byť prijatý – len v určitom období, takže

21) Na tomto mieste je prirodzene možné pýtať sa, nakoľko je zbierka Ophülsom vybraných archívnych materiálov reprezentatívna. To je však problém aj výberu svedkov, o ktorých menej informovaný divák nebude schopný povedať, prečo sa vlastne vo filme ocitli. Napriek Ophülsovej vôli nezasahovať do týchto materiálov teda musíme povedať, že nimi manipuluje už len tým, že vykonáva ich predbežnú selekciu.

nie je náhoda, že Ophüls nakrútil *BOLEŠŤ A EÚTOSŤ* bezprostredne po udalostiach mája 68 a že sa tento film v kinosálach objavil až po smrti Charlesa de Gaulla, ktorý dal v roku 1964 presunúť do Panthéonu telesné pozostatky Jeana Moulina – mýtickej a martýrskej figúry francúzskeho národného odboja, mučeného a popraveného Nemcami v roku 1943. Nie je ostatne nezaujímavé sledovať, ako sa práve v čase, keď si Francúzi pripomínajú šesťdesiate výročie tragickej smrti tohto ich národného hrdinu, opäť zdvíha vôľa prezentovať francúzsky odboj ako hnutie, v ktorom bok po boku kráčali takmer všetci vtedajší Francúzi – alebo s ním aspoň nenápadne súzneli. V júni 2003 pripravila televízia Arte programový blok na tému „odboj a história“ (*Résistance face à l'histoire*), kde sa objavil dokumentárny film toho najkласickejšieho formátu, s komentárom, svedectvami, dobovými dokumentami a názvom *LA RÉSTANCE À L'ÉPREUVE DU TEMPS* (ČASOM SKÚŠANÝ ODBOJ; Pierre Beuchot, 2003), ktorý nie je síce doslovnou renesanciou väčšiny bývalých predstáv, ale mnohé z nich sa pokúša rehabilitovať, pričom je zarážajúce, že jeho autorom je skúsený dokumentarista, zvyknutý pracovať s historickým materiálom a nepodiehať pritom spoločensko-kultúrnym predsudkom. Beuchotov nový film však označuje Ophülsovu snímku za nespravodlivú a nie celkom správnu vzhľadom k dejinám vojnového Francúzska, práve z toho dôvodu, že bola až príliš dekonštruktívna, a na obhajobu dávneho mýtu jednotného odboja uvádza potrebu **živej** kolektívnej pamäte. Nemáme v úmysle posudzovať tieto mytologizujúce či legendarizujúce praktiky; chceme len poukázať na to, že ich zjavovanie nie je oddeliteľné od skutočnosti, že v súčasnosti sú už pamätníci, schopní svedčiť, upravovať, vysvetľovať predstavy a fakty o francúzskom odbojovom hnutí, obhajovať jedny a popierať iné verzie, čoraz väčšou raritou, ako to bolo vidieť v zmienenom dokumentárnom filme, kde skupinka veľmi starých ľudí rozprávala z diaľky svojho veku dnešným gymnazistom o tom, čo znamená odboj. Jednotný príbeh odboja sa tak, podobne ako v prípade holocaustu a postupne vymierajúcich pamätníkov táborov smrti, zveruje do právomoci morálnej, prospešnej a výchovnej – historickej fikcie.

Zdanlivá opozícia dvoch disciplín

Prípád Ophülsovho filmu, ktorý do povedomia verejnosti vstúpil v čase, keď aj historiografia postupne začínala prehodnocovať dejiny okupovaného a vichystického Francúzska,²²⁾ a ktorému sa dokonca podarilo tieto výskumy svojím spôsobom anticipovať a túto tému verejne otvoriť, určite nie je v dejinách ojedinelý. Dokumentárne filmy tohto typu pochopiteľne nestoja voči historickým prácam v konkurencii a ani zďaleka nevyčerpávajú ich možnosti. V súlade s Ferrovým tvrdením ich možno označiť za akúsi paralelnú históriu, ponúkajúcu prinajmenšom množstvo neznámych orálnych svedectiev. Aj keby Ophüls svojím filmom neprinášal nové fakty o udalostiach z obdobia počas okupácie, zostáva jeho pohľad, zaostrujúci sa predovšetkým na skúsenosť, spomienky a predstavy minulej skutočnosti (či už korešpondujúce alebo nekorešpondujúce s vtedy platným kánonom), významným podkladom prinajmenšom pre skúmanie jedného mýtu.

22) Pripomeňme, že Nicaultovou zmieňovaný historiografický „medzník“, ktorou bola práca Roberta Paxtona, vyšla v roku 1972, čiže je veľmi pravdepodobné, že v čase, keď sa Ophüls venoval práci na svojom filme, mal svoj projekt rozbehnutý aj Paxton.

Avšak autorské dokumentárne filmy, medzi ktoré Ophülsov film nepochybne patrí, sa predsa len od produkcií „vedeckého“ či náučného typu, využívajúcich množstvo archívnych materiálov, významne líšia – predovšetkým tým, že ich obsahy sú veľmi často ukotvené v prítomnosti. Dimenzia historického sa v nich totiž spája s dimenziou estetickou a navyše aj s dimenziou akejsi morálnej nástojčivosti, keďže autorský koncept sa utvára v závislosti od spoločenskej klímy, stavu historického poznania a ideologických determinácií, ako aj v závislosti od pohnútok a predstáv autora. Takáto koncepcia na minulosť nasmerovaného dokumentárneho filmu ako umeleckého diela s morálnym rozmerom nás teda nevyhnutne odkazuje na jeho skúmanie doslova z antropologického hľadiska a sekundárne i z hľadiska estetického²³⁾, no rovnako aj na jeho skúmanie z hľadiska zámeru (prečo film vznikol, prečo autor cítil potrebu venovať sa práve tejto problematike atď.). No práve pátranie po autorskom zámere a interpretácia potreby hovorí o určitých veciach práve teraz a práve takýmto spôsobom nás nevyhnutne nasmeruje od minulosti k prítomnosti, kde sa „minulá realita“ javí ako aktuálny (spoločenský) problém, nebrániaci sa afektívnemu prezentovaniu a vnímaniu. Nie je preto ničím prekvapivým, ak profesionálni historici takéto reprezentácie síce akceptujú, ale ak sa nevenujú špeciálne orálnej histórii týkajúcej sa toho-ktorého obdobia, v konečnom dôsledku pre ne nemajú vlastné upotrebenie. Bolo by zaiste naivné chcieť, aby filmári a historici vytvorili akúsi tvorivú koalíciu, no na druhej strane vidieť ich produkcie ako navzájom nezlučiteľné, je rovnako prehnané. Omnoho produktívnejšie je vnímať ich paralelnú existenciu ako istú polyfóniu – a to nielen na úrovni žánrov, ale aj pokiaľ ide o samotné reprezentácie minulosti, pričom táto polyfónia nemusí nevyhnutne viesť k relativizácii minulosti, ako sa historici často obávajú.

Mgr. Mária Ferenčuhová, PhD. (1975)

Autorka pracuje na katedre filmovej vedy Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave. Venuje sa vzťahom medzi filmom a históriou a problematike reprezentácií minulosti v dokumentárnych filmoch.

(Adresa: Katedra filmovej vedy, FTF VŠMU, Svoradova 2, Bratislava)

Citované filmy:

Bitka o koľajnice (La Bataille du rail; René Clément, 1946), *Bolesť a ľútosť* (Le chagrin et la pitié; Marcel Ophüls, 1969), *Hirošima, moja láska* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) *La Résistance à l'épreuve du temps* (Pierre Beuchot, 2003), *Vlani v Marienbade* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961) *Žid Süss* (Jud Süss; Veit Harlan, 1940).

23) Extrémnym prípadom umelecko-historického filmu sú HISTOIRE(S) DU CINÉMA Jeana-Luca Godarda, ktorý prepojil umeleckú produkciu (filmovú, výtvarnú, literárnu a hudobnú) s dokumentárnou, aby tak podľa vlastných slov vytvoril obraz dejín dvadsiateho storočia, ktorého metaforou je práve kinematografia, s jej priemyselným, dokumentárnym i imaginatívnym vytváraním reprezentácií, pričom spája obrazy a zvuky často podľa ich ikonografických či motívických príbuzností, nebráni sa anachronizmom, hoci rešpektuje prinajmenšom základné termíny charakterizujúce ním „skúmané“ historické obdobie.

SUMMARY

HISTORIANS AND THE FILM,
FILMMAKERS AND HISTORY*Where Two Disciplines Meet and Overlap*

Mária Ferenčuhová

Right from the birth of cinematography, the space in which the two fields of history and the film medium encountered each other had rather unstable boundaries. The initial enthusiasm of film audiences at the fact that film is able to capture life around us and to present it to us again at any time was soon succeeded by the scepticism of historians who saw film as a nebulous and untrustworthy medium, which might eventually present fiction as reality.

After 1945 historians practically throughout the world began to devote attention to the film medium. For example, they analysed propaganda films and newsreels from the inter-war period and from during the Second World War. And soon after the film medium had established itself in the academic world as a legitimate subject for study, historians found themselves faced with further obstacles – from the disorganized way films were catalogued in the archives to the time and expense involved in making copies for consultation – with the result that even today film archives are open primarily for television companies producing edited documentary films.

However, television has had a positive influence on the extension of the common ground shared by the film medium and history. The French historian Marc Ferro, who first led a seminar on the analysis of newsreels at the Ecole Pratique des Hautes Etudes in Paris, and later was involved in making a number of documentary films, may be regarded as the pioneer of what was known as „parallel history“, captured on film or presented in an audio-visual medium. This “parallel history” (which was also the title of Ferro’s television programme) does not have equal status with classic, textual historiography, but may complement it or even stimulate it. Ferro’s programme gave rise to a considerable amount of polemics among historians, film theoreticians and documentary makers, the result of which may be summed up in the statement of the film historian Michèle Lagny, that the film medium, in the way it permanently captures things and in its affective character, is linked more closely to memory than to history.

An example of this sort of “memory” documentary film is Marcel Ophüls’s *THE SORROW AND THE PITY*, in which the “history” of France during the occupation and the Vichy era are portrayed through the memories of former members of the French government, generals, leaders of the resistance movement, current political personalities, farmers, teachers, and even German soldiers. Ophüls presents these memories as unstable, changing as a result of various factors. In addition, he contrasts them with what is found in the collective memory, which also indirectly influences the state of historical research into the period in question.

In examining the examples of Marc Ferro and Marcel Ophüls we have not of course exhausted the issues relating to the connections between history and the film medium, but through them we have tried to show some of the reasons for the reserves that historians have with regard to the film medium – reserves that still characterize Slovak, and to some extent Czech, historiography today.

Translated by Linda Paukertová