

a nechat se osvěžit poklidnými zákraky, jaké umí jen hvězdy<sup>159)</sup> – a cena a délka trvání představení už neumožňuje do něj pouze nahlédnout, stále udržuje při životě možnost pohroužení, tak jak ji v 19. století zavedlo panoráma (a jak v ní dodnes pokračuje film), a možnost úniku z přítomnosti do jiného časoprostoru.

Přeložila Tereza Chocholová

Přeloženo z anglického originálu: Alison Griffiths, „A Moving Picture of the Heavens“: Immersion in the Planetarium Space Show. In: Alison Griffiths, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*. New York: Columbia University Press 2008, s. 114–153. Originál obsahuje ilustrace, které musely být v tomto překladu z technických důvodů vynechány.

© Columbia University Press

#### Citované filmy:

2001: *Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *Blízká setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), *Cesta na měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Divocí šimpanzi Jane Goodallové* (Jane Goodall's Wild Chimpanzees; David Lickley, 2002), *Rebel bez příčiny* (Rebel without a cause; Nicholas Ray, 1955), *Vikingové: Cesta do nových světů* (Vikings: Journey to New Worlds; Marc Fafard, 2004).

#### Poznámka o autorce:

Alison Griffithsová působí na Katedře komunikace Baruchovy fakulty na City University of New York v USA. Ve svém výzkumu se zaměřuje na řadu oblastí: od historie vizuality přes dokumentární filmy, ranou kinematografii a nová média až k etice pořizování obrazových záznamů. Její kniha *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn of the Century Visual Culture* (2002), zabývající se ranou etapou vzniku a vývoje vztahu antropologie a vizuálních technik včetně filmu na přelomu 19. a 20. století, získala řadu ocenění, mj. cenu Katherine Singer Kovács za nejlepší knihu roku 2003 v oblasti filmových a mediálních studií, především za precizní práci s archivními materiály Amerického přírodovědného muzea (AMNH). Ze stejných zdrojů čerpá i její nejnovější kniha *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View* (2008), z níž pochází přeložená kapitola. Proměnlivý vztah vědy a vizuality zde Griffithsová zkoumá na příkladu expozic přírodovědných muzeí, programů planetárií, IMAXových projekcí a dalších „imersivních“ představení, z jejichž prožitku divákům „běhá mráz po zádech“.

159) Charles F. Hagar – Alexander F. Morrison, A Look at Planetarium Philosophy and Community Relations, In: R. Mucke – H. Mucke (eds.), c. d., s. 47, SC-AMNH.

Články k tématu

## DOKUMENTÁRNÍ FILM

Robert A. Rosenstone

Co vlastně dokumentární film dokumentuje? To je otázka, kterou si kladu, a nejsem v tomto tázání sám. Dokument představuje pro všechny, kdo se v nedávné době pokoušeli jej definovat a uvažovat o něm v teoretické rovině, problematickou formu. Historický dokument je v tomto ohledu ještě horší. Na první pohled dokument odráží svět přímo, má to, co bylo nazváno „indexovým“ vztahem k realitě – znamená to, že nám ukazuje to, co jednou před kamerou bylo, a teoreticky i to, co by tam bylo, kdyby tam žádná kamera nebyla. To vše v protikladu k hranému filmu, který musí komplikovaně vytvářet a inscenovat svět, a ten je pak sehrán speciálně pro kameru. Na představě, že obrazy v dokumentárních filmech mají indexový vztah k realitě, je něco málo pravdy – i kdyby to mělo být jen na rovině konkrétního momentu nebo scény (podobně, jako je tomu u „faktury“ v psané historii): tento konkrétní prezident stál tehdy před davem a pronesl inaugurační projev; tito konkrétní vojáci opustili daný zákop a zaútočili přes otevřené pole proti střelbě ze samopalů; tito dělníci v této továrně demonstrovali a policie třímající obušky je skutečně rozehnala; toto je Adolf Hitler v Norimberku v roce 1935, jak jede v otevřeném voze kolem jásajících zástupů.

Část problému spočívá v samotném slovu „dokument“, které implikuje přímý vztah k realitě. Avšak ani často užívaná alternativa „nonfiktivní film“ nenabízí o mnoho uspokojivější označení a je neméně zpochybňovaná. Dokumentární film, stejně jako psaná historie, vytváří fakta tím, že vybírá určité stopy minulosti a spojuje je do vyprávění. Stejně jako psaná historie dokument ignoruje představu celistvé minulosti, kterou bylo možné beze zbytku odvyprávět jako příběh se začátkem, prostředkem a koncem. Dokumentární film je v určitém ohledu psané historii tak podobný, že se mnohem častěji než u filmu hraného nabízí otázka, jestli v sobě vůbec má potenciál nového způsobu přemýšlení o minulosti.

Podobnost či blízkost tradiční historie a historického dokumentu bezesporu vysvětluje fakt, že historici, novináři i laická veřejnost mnohem více důvěřují dokumentu než hranému filmu. Je to ovšem pomýlená forma důvěry. Dokument má totiž mnoho společného i s hraným filmem. Stejně jako on i dokument někdy pracuje s obrazy, které jsou spíše přibližnými než doslovnými skutečnostmi (současná krajina zastupuje krajinu určitého období v minulosti, ilustrační obrazy vojáků se užívají namísto konkrétních obrazů), příležitostně drammatizuje konkrétní scény a často strukturuje materiál podle konvencí dramatu – obsahuje příběh, který začíná určitými problémy, otázkami a/nebo postavami, v průběhu času je rozvíjí a komplikuje a na konci je vyřeší. K tomu ještě přidává jistý díl

skryté či zjevné mystifikace v představě, že to, co divák vidí na plátně, určitým způsobem přímo znázorňuje minulé události. V tomto smyslu je hraný film mnohem upřímnější právě proto, že jde o přiznaně fiktivní konstrukci. U hraného filmu víme, nebo bychom alespoň měli vědět, že sledujeme konstrukci minulosti.

Dokument tedy vždy dělal něco víc, než že by jednoduše odrážel skutečný svět, možná s výjimkou nejranějších let, kdy bratři Lumièrové a jejich najatí kameramani namířili kinematograf na pouliční život v různých částech světa, a i zde je pravděpodobné, že kamera a kameraman měli na natáčené osoby a věci značný vliv. Jisté je to v klasickém světě dokumentárního vyprávění, zastoupeném uznávaným průkopníkem Robertem Flahertym, v němž je představovaná skutečnost ve stejné míře inscenována jako „nalezená“. Při natáčení svého klasického díla *NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ*, pojednání o životě Eskymáků (tehdejší slovo pro Inuity), musel Flaherty své objekty naučit lovit tuleně harpunami, dovednost, kterou již dávno zapomněli. Stejně mohl režisér pro tentýž film získat intimní záběry domorodé rodiny v iglú pouze tak, že pro ně zkonstruoval speciální iglú s jednou stranou odřezanou; tou pak mohla kamera zaznamenat jejich „tradiční“ způsob života. Ve snaze přinést světu co možná nejpřesnější obraz jedné kultury prostřednictvím filmu ležícího na průsečíku historie a antropologie musel Flaherty realitu inscenovat – musel ve jménu pravdy vytvářet fikci. Pravdou v tomto případě byl drsný život primitivního národa.

Dokument tedy nikdy nebyl přímým odrazem světa takového, jaký je, vždy byl „tvůrčím uchopením skutečnosti“, jak jej nazval velký britský profesionál John Grierson. Obzvláště to platí pro dokumenty, které se zaměřují na historii. Tato díla mají totiž dodatečný problém: jejich „skutečnost“ již dávno zmizela.<sup>1)</sup> Zůstaly po ní však stopy a dokumentaristé musí tedy postupovat stejně jako historik – jejich úkolem je najít způsob, jak z těchto stop vytvořit historický diskurs. Výsledky jejich úsilí (tyto dokumenty se datují až do dvacátých let 20. století, kdy vzniklo dílo Esfir Šubové) však akademickou filmovou vědu zajímaly tak málo, že knihy o historii a teorii dokumentárního filmu zmiňují historické dokumenty jen okrajově. Osamocený pokus zabývat se tímto žánrem podnikla jedna dizertační práce na Univerzitě v Uppsale. V návaznosti na Griersona a novější myšlenky Carla Plantinga nazývá David Ludvigsson historický dokument filmem o minulosti zahrnujícím „tvůrčí uchopení, které utvrzuje víru, že dané předměty, situace a události se v zobrazeném skutečném světě opravdu odehrály či vyskytly“.<sup>2)</sup> Taková definice v sobě zahrnuje zároveň názor, že dokument odkazuje ke skutečnému světu minulosti a že zároveň vždy zaujímá nějaký postoj, je ideologický a zastupuje určitou názorovou skupinu. I když je celý složený z reálných záběrů (*actuality footage*) či jiných stop minulosti, nikdy není neutrální lekcí historie, ale rafinovaným dílem, které musí divák vykládat stejně opatrně jako hraný film.

Až do této chvíle jsem slovo dokument používal, jako kdyby odkazovalo k jedinému druhu vizuálního formátu, ve skutečnosti si však tyto filmy na plátně vytvářejí světy pomoci

- 1) Viz Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 10.  
2) David Ludvigsson, *The Historian Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius*. Uppsala: Uppsala University Press 2003, s. 65; kurzíva v originále.

ci různých modů reprezentace. Z šesti různých typů, které pojmenovává Bill Nichols ve svých textech věnovaných dokumentu (výkladový, pozorovací, interaktivní, reflexivní, poetický a performativní), dominoval historickému dokumentu po mnoho desetiletí typ první.<sup>3)</sup>

*Výkladový dokument* je zpravidla filmem kompilačním, využívá staré reálné záběry a vyprávění pomocí komentáře mimo obraz (takzvaného vševedoucího Božího hlasu), aby divákovi sdělil význam obrazů a obecnější tezi díla. K podtržení této teze se často používá dramatická hudba. Tato forma, která má svůj původ ve filmech Esfir Šubové (hlas komentáře v jejích filmech musel promlouvat prostřednictvím mezititulků), dosáhla určité apoteózy (alespoň ve Spojených státech) v padesátých a šedesátých letech v televizních sériích, například ve šestadvaceti dílné vysoce nacionalistické a patriotické kronice americké účasti v druhé světové válce *VÍTĚZSTVÍ NA MOŘI* (*VICTORY AT SEA*, 1952–1953).

*Výkladový dokument*, vzhledem k tomu, že vycházel z reálných záběrů, byl po dlouhou dobu omezen na nedávnou historii, jakmile ale filmaři přišli s technikami zvětšování a panoramování starých fotografií způsobem, díky němuž vypadaly jako „živé“, jeho obzory se rozšířily do devatenáctého století. Pomocí přesných a účelných pohybů kamery nad kresbami, plakáty, rytinami, malbami a jinými artefakty mohl historický dokument zachytit i ranější období. Krátce před druhou světovou válkou tak mohl švýcarský režisér Curt Oertel vytvořit snímek *MICHELANGELO, ŽIVOT TITÁNA* (*MICHELANGELO. DAS LEBEN EINES TITANEN*, 1938),<sup>4)</sup> Michelangelův životopis, v němž nevidíme žádné živé lidi, ale spíše italská náměstíčka, paláce, krajiny, sochy a jiná umělecká díla za doprovodu hudby a slov, které vyprávějí příběh renesančního mistra. Podobným způsobem využívá film *DOBYTÍ ANGLIE* (*LA CONQUÊTE DE L'ANGLETERRE*, 1955) Rogera Leenhardta výjevy na tapisérii z Bayeux a ukazuje invazi Viléma Dobyvatele na Britské ostrovy v 11. století.<sup>5)</sup> Nástup lehkých kamer a přenosného záznamového zařízení v šedesátých letech částečně podnítl posun dokumentu k formám nazývaným *pozorovací* a *interaktivní*. Nyní bylo mnohem jednodušší natáčet místa historických událostí, stejně jako posadit před kameru „mluvící hlavy“ a vést s nimi rozhovory, ať již se jednalo o pamětníky, kteří události zažili a před kamerou je popisovali, či odborníky, například historiky, kteří nejenže pomáhali vytvořit narativní linii, ale poskytovali též základní přehled a kontext vyprávěného příběhu. Mezi rané milníky tohoto nového žánru se řadí dvě díla z Francie: *LÍTOST A SOUCÍ* (*LE CHAGRIN ET LA PITIÉ*, 1970) Marcela Ophülsa, portrét Francie za nacistické okupace trvající čtyři hodiny dvacet minut, který vyprávějí převážně mluvící hlavy, známé, nechvalně proslulé i zcela neznámé; a *ŠOA* (1975) Clauda Lanzmanna, který obsahuje devět a půl hodiny interaktivních rozhovorů s lidmi, kteří přežili holocaust a které Lanzmann často před kamerou pobízí a dovádí až do silně emocionálních stavů; tyto roz-

3) Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, s. 32.

4) Rosenstone zde uvádí název „Titán“ – pod tímto titulem byla v roce 1949 vydána anglická verze Oertelova filmu, upravená Dickem Lyfordem a Robertem Flahertym (pozn. red.).

5) Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press 1933, s. 200–202.

hovory jsou prokládány záběry současných vlaků a nákladních vagonů, které mají jasně upomínat na čtyřicátá léta a které projíždějí polským venkovem a dovnitř a ven skrz osvětivskou bránu.

*Reflexivní a performativní* modus je možná mezi historickými dokumenty vzácný, nikoli však zcela neznámý. Oběma tendencemi se inspirují díla jako DALEKO OD POLSKA (FAR FROM POLAND, 1984) Jill Godmilowové, rámuující příběh hnutí Solidarity osobními, ideologickými a estetickými problémy, které režisérka zakoušela při vytváření filmu (mezi jiným nemohla získat víza na cestu do Polska), a vedle reálných záběrů pracuje také s hranými rekonstrukcemi rozhovorů z polských novin; či ČEKÁNÍ NA FIDELA (WAITING FOR FIDEL) Michaela Rubba z roku 1974, v němž kamera většinou zachycuje marné čekání kanadského filmaře a jeho štábu v Havaně na slíbený rozhovor s nepolapitelným kubánským vůdcem.

Nejzácnější formou historického dokumentu je asi *poetický film*, tento termín však velmi dobře odpovídá souboru filmů Pétera Forgáse, které jako celek vytvářejí soukromou historii evropských rodin od dvacátých do čtyřicátých let 20. století. Vycházejí z domácích filmů natáčených amatéry a pomocí zoomů, panorámování, tónování a kolorování, zastavených záběrů, titulků, lakonického komentáře a podmanivé hudby skladatele Tibora Szemzőho vytvářejí z původních materiálů poetickou vizi minulosti, která však může současným divákům i nahánět hrůzu – jak to, nutí nás přemýšlet, že si tito lidé tak lehkomyšlně hrají, jak si mohou tak užívat tento výlet, prázdniny či svatbu, když je Holocaust tak blízko? Proč okamžitě nezmizí, dokud je to možné?

Kromě filmů vycházejících z některé z šesti forem historického dokumentu vznikají také hybridní díla čerpající z několika tradic zároveň. Známý americký režisér Ken Burns například spojil staré fotografie se současnými obrazy bitevních polí, hlas vševědoucího vypravěče (Boha) s citacemi z dopisů a deníků vojáků, které čtou herci, a mluvícími hlavami odborníků, s hudbou plnou nostalgických melodií, a vytvořil velmi oblíbenou jedenáctihodinovou televizní sérii AMERICKÁ OBČANSKÁ VÁLKA (THE CIVIL WAR, 1990). Po obrovském úspěchu tohoto vzorce pokračoval Burns podobným způsobem i při zpracování jiných témat americké historie včetně baseballu (BASEBALL, 1994), Západu (THE WEST, 1996) a jazzu (JAZZ, 2001).

Všechny formy dokumentu obsahují velké množství informací o minulosti, některé však tihnout spíše k datům makrohistorickým, jiné k mikrohistorii. Všechny využívají dané informace k vytvoření určitého výkladu zobrazovaného tématu, i když ten je vždy přímější a jasnější (někdy dokonce těžkopádný) ve výkladovém dokumentu než, řekněme, v dokumentu reflexivním či poetickém. Ve filmu jako je VÍTĚZSTVÍ NA MOŘI nemají diváci nejmenší pochybnost o hrdinském a patriotistickém významu předvedených bitev, poselství snímku DALEKO OD POLSKA je dvojznačné a připouští dokonce i pochybnost o svém zobrazení Solidarity, téma filmu RODINA BARTOŠOVA (A BARTOS CSALÁD, 1988) Pétera Forgáse je jemné až na hranici neuchopitelnosti. Všechny historické dokumenty jsou zároveň vytvořeny tak, aby v publiku vyvolávaly silné pocity, aby poskytovaly to, co jeden akademik nazval „emocemi nabitým zážitkem“<sup>6)</sup>. Dosahují toho různými způsoby, pomo-

6) D. L u d v i g s s o n, c. d., s. 65.

ci obrazu i zvuku: nejen prostřednictvím použitých obrazů, ale i jejich rámováním, barvou, způsobem střihu, prostřednictvím zvukové stopy, hlasových vlastností vypravěčů i svědků, slov, zvukových efektů, převzaté i původní hudby, čímž násobí účinek samotných obrazů. Stejně jako hraný film i dokument chce, abyste události a postavy minulosti prožívali a souzněli s nimi.

\* \* \*

Ať si již historický dokument zvolí jakoukoli formu, nevyhnutelně se zařazuje do širšího historického diskursu, do konkrétního pole dat a debat, které obklopuje jeho téma. Abych objasnil, jakým způsobem se dokumenty mohou vztahovat k určitému poli, chci ukázat, jak několik z nich přistupuje k jednomu tématu pomocí různých forem a různého pojetí historie. Jako ideální téma pro tuto studii mi poslouží španělská občanská válka. Ideální pro mě, protože jsem o ní napsal knihu a podílel na dokumentu o ní. Ideální v širším kontextu, protože o ní vzniklo během více než půl století velké množství dokumentárních filmů. Ideální proto, že se v ní střetlo tolik politických stran a ideologických pozic, že ani v hodnocení jejích základních bodů nepanuje dodnes shoda.

Španělská občanská válka byla dlouhou dobu chápána jako generální zkouška na druhou světovou válku. Začala v červenci 1936 vojenským povstáním, které vedli čtyři generálové včetně Francisca Franka proti nedávno zvolené vládě Lidové fronty (koalici liberálů, socialistů, komunistů a anarchistů) tehdy pět let trvající republiky. Klasický státní převrat, o němž se vůdci povstání domnívali, že skončí během týdne, se změnil v dlouhý a vleklý konflikt, který ničil Pyrenejský poloostrov téměř tři roky a jemuž padlo za obětí téměř půl milionu lidí. Násilí bylo zčásti důsledkem krvavé povahy všech občanských válek, během nichž se často vyřizují staré účty, a zčásti důsledkem ostrého ideologického rozkolu mezi levicí a pravicí jak ve Španělsku, tak v celé Evropě. Válka se totiž rychle stala mezinárodní záležitostí. Nacistické Německo a fašistická Itálie výrazně intervenovaly na straně povstalců (takzvaných nacionalistů) a Sovětský svaz na straně republikánů. Hitler přispěl Legií Kondor, osmi tisíci muži vybavenými nejmodernějšími zbraněmi včetně nového bombardovacího letadla Štuka, těžkými Junkery a dalšími letadly Luftwaffe, s jejichž pomocí bylo zničeno staré baskické město Guernica; Mussolini vyslal přes sto tisíc vojáků, včetně obrněných divízií; Rusko vyslalo letadla a tanky, důstojníky a politické agenty a převzalo záštitu nad původně spontánní vlnou dobrovolníků z jiných zemí, kteří do Španělska přišli bojovat za Republiku poté, co ztratila při střetu s nacionalistickými generály většinu svých důstojníků a vycvičeného vojenského personálu. Celkem přibližně 45 tisíc cizinců, levičáků, odborářů a uprchlíků z fašistických zemí se spojilo pod vlajkou Mezinárodních brigád se sloganem „Madrid bude hrobem fašismu“.

Nebyl. Po dvou a půl letech zákopové války vstoupili v březnu 1939 nacionalisté do poslední bašty odboje, Madridu, a získali tak kontrolu nad celou zemí. V té době byla již Španělská falanga, původní fašistická strana, Francem odsunuta na okraj. Franco sice přijímal podporu od fašistických velmocí, sám však byl staromódní vojenský diktátor bez nejmenšího zájmu vytvářet jakýkoli korporativní stát. Vojenské boje španělské občanské

války skončily v roce 1939, boje o její historii však trvají dodnes. To ostatně platí o všech válkách, dokonce o všech historických tématech. To je také důvod, proč se stále ptáme a odpovídáme na stejné otázky: Bylo příčinou americké občanské války otroctví? Nebo to byly ekonomické rozdíly mezi Severem a Jihem? Byla válka, kterou americké kolonie vedly proti Anglii, revolucí, nebo válkou za nezávislost? Byla Francouzská revoluce příčinou, nebo důsledkem společenské změny? Byl Alexandr Veliký příliš expanzivní a ohrozil vpádem do Indie vlastní zájmy? Nad odpověďmi nikdy nepanuje shoda, vždy totiž zahrnují politické, ideologické a morální zřetele, které nelze definitivně vyřešit odvoláním se na data.

Spory mezi akademiky ohledně občanské války ve Španělsku jsou dodnes intenzivní. Není se čemu divit. V konfliktu byly zahrnuty tři velké protichůdné ideologie 20. století (fašismus, komunismus, demokracie) i některé menší (anarchismus a tradicionalismus), pro historiky je tedy záležitost jen stěží mrtvá. Neméně podstatné je, že režimy, které zmíněné ideologie podporovaly (jako bylo Frankovo Španělsko), již většinou zmizely z mapy světa. V samotném Španělsku je problematika války a období po jejím skončení – od odvetných opatření Frankova režimu proti poraženým po dlouhotrvající, téměř čtyřicetileté potlačování občanských a politických práv – natolik živá, že kromě lokálně omezených studií či dílčích otázek se žádný španělský akademik nepustil do obecné historie konfliktu. Tři nejdůležitější souborné historie vytvořili Brit, Američan a dvojice francouzských historiků, i tato díla se však v otázkách příčiny, průběhu i následků konfliktu rozcházejí.<sup>7)</sup> Ospravedlňoval rostoucí chaos ve společnosti během druhé španělské republiky vzpouru? Přinesla revoluce v republikánské zóně po začátku války pozitivní, nebo negativní vývoj? Která ze stran má na svědomí více násilí? Prohrála Republika válku kvůli Smlouvě o nevmešování, kterou podepsaly hlavní evropské země a řídily se jí i Spojené státy a která jí neumožnila nakoupit zbraně, na něž měla jako legální vláda nárok? Spočíval důvod porážky v pošetilosti, intervenci fašistických států, nebo v tom, že sovětské agenti vytvořili v republikánských řadách vládu teroru, která potlačila trockisty a anarchisty v řadách Lidové fronty a demoralizovala širší veřejnost?

Podobné otázky se vznášejí i nad dokumentárními filmy, které se válkou zabývají. Jediný z nich, natočený pro britskou televizi Granada, může díky své ojedinělé délce pěti hodin a dvanácti minut tyto složité problémy ve větším měřítku vůbec otevřít. ŠPANĚLSKÁ OBČANSKÁ VÁLKA (THE SPANISH CIVIL WAR, 1983) je minisérií rozdělenou do šesti kapitol. Každá se zabývá jedním významným aspektem konfliktu: 1. Historické kořeny války. 2. Revoluce, kontrarevoluce a teror. 3. Mezinárodní pomoc pravice i levice. 4. Růst nacionalistického státu. 5. Povaha republiky, její proměna a vnitřní konflikty. 6. Vítězství, porážka a následná historie za Frankova režimu. V rámci dané délky může jít dílo při zkoumání jednotlivých témat více do hloubky. Druhá kapitola například obsáhle dokumentuje obvinění i důkazy o páchání zvěrstev na obou stranách na makro- i mikroúrovni. Divák tak z rozhovorů s bývalými zahraničními novináři, ministry vlády, nacionalis-

7) Pierre B r o u e – Emil T e m i m e, *La révolution et la guerre d'Espagne*. Paris: Les éditions de minuit 1961; Hugh T h o m a s, *The Spanish Civil War*. New York: Harper and Brothers 1961; Gabriel J a c k - s o n, *The Spanish Republic and the Civil War, 1931–1939*. Princeton: Princeton University Press 1965.

tickými vědci a obyčejnými dělníky a rolníky získává rozmanitý, někdy i protichůdný pohled na daný problém. Podle některých svědků spočíval rozdíl v násilnostech v tom, že republikáni zabíjeli v zápalu boje, zatímco nacionalisté své nepřátele systematicky vyhlazovali – a vypadá to, že tok vyprávění s nimi soublesí. Jeden britský novinář však tento názor implicitně popírá, když říká, že Anarchistický a Komunistický výbor pro spravedlnost v Madridu navzájem soutěžily, kdo zabije více stoupenců nacionalismu. Tento příběh zní jako jedna z legend, které se staly faktem – vyprávění ale opět přitakává. Kromě toho, že uvádí celková čísla a dává prostor historikům, podle nichž přibližně polovina z půl milionu válečných obětí byla zaviněna vigilantismem a terorem, je film, podobně jako díla psané historie, schopen tyto statistiky promítnout na místní a individuální rovinu. Dělá tak prostřednictvím rozsáhlých, až pětiminutových shrnutí jednotlivých událostí, jako byl nacionalistický masakr republikánů v býčí aréně v Badajoz, systematické mizení pravicových vězňů z věznice v Madridu během jejich domnělého přesunu do bezpečí ve Valencii nebo záškodnické bombardování Guernicy německými letadly, z něhož se nacionalisté pokusili obvinít republikány. Jedna typická případová studie začíná obrazy z andaluské farmářské vesnice tehdy a nyní. Místní obyvatelé, kteří byli tehdy dětmi, popisují, jak zchudlí dělníci obsadili město, uvěznilí statkáře, zajali a zabili jejich bojovné býky a vychutnávali si poprvé po letech chuť masa. Když se k městu přiblížily nacionalistické jednotky ze Sevilly, všichni uvěznění byli narychlo zastřeleni – jména ve vězeňské knize, kterou vidíme, odpovídají jménům na náhrobcích, všech z roku 1936, v jedné části hřbitova, kterou kamera sleduje. Obsazení města nacionalisty dokládá několik fotografií, vzápětí zase vidíme vězeňskou knihu, nyní plnou jmen rolníků a místních dělníků a kamera najíždí na roh stejného hřbitova, na masový hrob, kde byl teprve nedávno (film vznikl po pádu Frankova režimu) postaven památník obětem masakru.

\*\*\*

Tento relativně nestranný ponor do historických otázek je nejspíš možný pouze v tomto typu dokumentární minisérie. Filmař, který má k dispozici obvyklou hodinu či dvě vysílacího času, postupuje podle obvyklejší strategie – vytvoří si (vědomě či podvědomě) na tyto otázky jasný názor a pak, v rámci celého díla, zdůrazňuje obrazy, rozhovory a vyprávění, které konkrétní interpretaci podporují. Znamená to, že velké množství dokumentů je stejně tak polemických jako historických. To je případ prvního a asi neznámějšího filmu o španělské občanské válce ZEMŘÍT V MADRIDU (MOURIR À MADRID, 1963) Frédérica Rossifa. Rossif pracuje s reálnými záběry z archivů v Paříži, Moskvě, Spojených států a Východního Berlína (včetně nesestříhaných záběrů legie Kondor, které nikdy dříve ve filmu použity nebyly) a rámuje příběh války obrazy „věčného Španělska“ (falešný titul, který filmu dal, aby dostal povolení natáčet ve Frankově říši) – dlouhou, poetickou sekvencí zachycující rolníky, jak vedou ovce za mlžného svítání přes kopce a údolími. Příběh války je vyprávěn velmi stylizovaným komentářem, který vysvětluje příčiny, průběh a následky konfliktu a je pravidelně prokládán poetickými úryvky z děl spisovatelů, umělců a historických osobností. Tyto úryvky čtou profesionální herci. Pomocí tohoto

materiálu předkládá ZEMŘÍT v MADRIDU závěr, který, přestože poskytuje důkazy z obou stran, jasně preferuje Republiku a její stoupence, ať již domácí či zahraniční, odsuzuje povstalce a jejich fašistické spojence v zahraničí a s hořkostí se vysmívá demokraciím podporujícím politiku nevměšování. Úvodní věty, nesoucí se nad obrazy holé krajiny, připravují půdu pro to, co bude následovat:

Španělsko, 1931. 503 061 km<sup>2</sup>, téměř stejně velké jako Francie. 24 milionů obyvatel... polovina populace, 12 milionů lidí, neumí číst ani psát. Osm milionů žije v chudobě. Miliony zemědělců nevlastní žádnou půdu. Dvacet tisíc lidí vlastní polovinu Španělska. Jednotlivým lidem patří celé provincie. Průměrný plat dělníka činí jedna až tři pesety za den. V zemi žije dvacet tisíc mnichů, třicet jeden tisíc kněží, šedesát tisíc jeptišek, je zde pět tisíc klášterů, patnáct tisíc vojenských důstojníků, z nichž je osm set generálů. Na každých šest vojáků připadá jeden důstojník, na každých sto jeden generál.<sup>8)</sup>

Tato slova – a jsou to právě slova, co nevyhnutelně řídí význam obrazů v dokumentárních filmech s vševědoucím vypravěčem i ve většině ostatních, a to do té míry, že je podobné filmy možné popsat jako v podstatě bohatě ilustrované přednášky – mají jasný cíl: zapůsobit na diváky, aby se postavili na stranu obránců Republiky a všeho pokrokového ve Španělsku. Film začíná zpravodajskými záběry (*newsreels*) abdikace krále Alfonsa XIII. v roce 1931 a okamžitého vyhlášení Republiky a ukazuje, že první, mírně levicová vláda začala napravovat některé z největších nespravedlností v zemi – oddělila církev od státu, zakládala školy a započala práce na pozemkové reformě. Tyto kroky vyvolají zděšení a odpor mezi konzervativními statkáři, členy armády a církevními hodnostáři, ti se začínají organizovat, aby svou zemi získali zpět. Občanské nepokoje, protesty dělníků a rolníků a anarchistické povstání v Asturii, brutálně potlačené armádou, vedou na začátku roku 1936 k volbám, v nichž zvítězí koalice Lidové fronty, sestávající z liberálů, socialistů, trockistů, komunistů a anarchistů. Toto vítězství následují další sociální nepokoje a násilí způsobené pouličními střety bojůvek jak levicových, tak pravicových stran. Vražda Calva Sotela, vůdce pravicové frakce parlamentu, v červenci 1936 se stává pro generály záminkou k povstání proti režimu. Armáda obsadí několik velkých oblastí v zemi, v hlavních městských centrech (Madrid, Barcelona, Valencia, Malaga) však levičáci a odboráři pomocí zbraní rozdělených místními vůdci vojenskou hrozbu odrazí. Několik málo dní po povstání je země rozdělena do dvou přibližně stejně velkých zón a začíná skutečná válka.

Zbytek filmu ZEMŘÍT v MADRIDU detailně mapuje vojenské akce následujících dvou a více let a zaměřuje se jak na ofenzivy a bitvy (Jarama, Brunete, Belchite, Teruel, Ebro), tak na intervence zahraničních mocností. V momentech, kdy jsou na plátně reálné záběry, je historie zprostředkovávána komentářem, který sice uvádí mnohá fakta (jako ve výše citované ukázce), začleňuje je ovšem do značně evokativního zpracování, jež ve výsledku předkládá obraz války jako svého druhu romantického dramatu, osudové prohry,

8) Madeleine Chapsal, *Mourir à Madrid*. Paris: Edition Seghers 1963, s. 7.

posledního pokusu zastavit fašistické mocnosti před tím, než zatáhnout Evropu do druhé světové války. Tento postoj umožňuje filmu vyhnout se zásadním momentům, které by odváděly pozornost od hlavního tématu. Necelých sto slov komentáře se zabývá složitými vnitřními rozpory Republiky, a to ještě na velmi obecné rovině:

Stran je mnoho a jsou nejednotné. POUM [Partido Obrero de Unificación Marxista] na straně extrémní levice chce vítězství i revoluci. Anarchisté z CNT [Confederación Nacional del Trabajo] a FAI [Federación Anarquista Ibérica], za nimiž stojí většina dělníků, chtějí vítězství bez disciplíny, národ, ale žádný stát. Socialisté a komunisté drží moc ve svých rukou – socialisté kvůli počtu svých poslanců, komunisté svým aktivismem a zbraněmi z Ruska. Vzájemné konflikty se řeší zbraněmi a pouličními demonstracemi.<sup>9)</sup>

Je to všechno pravda, je to však dosti vyhybavý způsob popisu drsného boje mezi politickými stranami, obzvlášť pokud jde o krvavé pouliční střety mezi anarchistickými a komunistickými milicemi v Barceloně v květnu 1937 (takzvaná válka uvnitř války), po nichž zastrásovací akce ze strany komunistů proti anarchistům a členům POUM (trockistům) zesílily a vyústily v uvěznění a smrt jak vedení, tak řadových bojovníků. Právě kvůli této akci opustil Španělsko britský spisovatel George Orwell, aby si zachránil život poté, co bojoval na straně jednotek POUM; tuto svou zkušenost pak podrobně popsal v knize *Hold Katalánsku*. A pokud jde o zásadní otázku (pokládanou tehdy i celou dobu poté), jestli právě tato akce oslabilu Republiku a dopomohla nacionalistům k vítězství, film si ji odmítá vůbec klást nebo se jakkoli zapojit do debaty. Proč? Zachycení krvavého vnitřního konfliktu by nepochybně zkalilo obraz heroické Republiky, který se režisér snaží vytvořit.

Pokud lze říci, že ZEMŘÍT v MADRIDU reprezentuje tradiční výkladový dokument, pak SPRÁVEDLIVÝ BOJ (THE GOOD FIGHT, 1984) zosobňuje interaktivní přístup. Tento film o praporu Abrahama Lincolna, americké vojenské jednotce, která bojovala v rámci Mezinárodních brigád, vytváří historii mísením reálných záběrů a vzpomínek jedenácti dobrovolníků, kteří před kamerou vyprávějí své příběhy. Na začátku režisérů Noel Buckner, Mary Doreová a Sam Sills doufali, že jako v podobných filmech bude možné i zde vyprávět příběh pouze prostřednictvím výpovědí historických účastníků. Rozhovory s nimi však neposkytovaly dostatečný historický přehled či dostatečně bohatý kontext, na jehož pozadí by se jednotlivé příběhy spleťaly a díky němuž by byla historie praporu obecně srozumitelná. Bylo tedy třeba dodat komentář (v zájmu odhalení celé pravdy dodávám, že jsem byl spoluautorem tohoto komentáře a zároveň jeden z odborných poradců celého projektu). Komentář je ze vznešených výšin snesen na zem žoviálním přístupem mluvčího, zvýrazněným jeho totožností – komentátor Studs Terkel byl v době vzniku filmu známý novinář, který proslul svými společensky angažovanými orálními historiemi. Díky jeho neformálnímu projevu se zdá, jako by vám o válce nevyprávěl Bůh, ale váš oblíbený strýček.

9) M. Chapsal, c. d., s. 94.

Historii praporu rámuje a ožívuje příběhy jedenácti dobrovolníků, jež symbolizují všech 3 200 Američanů, kteří se konfliktu účastnili: Dříve, než spatříme první obraz a plátno je ještě temné, uslyšíme zvuk kladiva a poté uvidíme vousatého muže středního věku, jak pracuje na stavbě. Komentář k tomu říká: „V roce 1937, když se rozhodl přihlásit se jako dobrovolník do Španělské občanské války, pracoval Abe Osheroff jako tesař.“ Následuje stříh na bělovlasou ženu popisující bojovou akci. Dozvídáme se, že je to Evelyn Hutchinsonová, která byla předtím, než odešla do Španělska řídit nákladní vůz, fotografkou. V krátkých záběrech se rychle seznámíme se všemi ostatními, doprovodný komentář přitom zdůrazňuje antifašistické pozadí jejich motivace – námořníci Bill Bailey a Bill McCarthy, zdravotní sestry Ruth Davidowová a Salaria Keyová (černoška), student Ed Balchowsky, nezaměstnaný Tom Page (rovněž černoch), odborář Steve Nelson, začínající umělec Milt Wolff a autor časopiseckých článků David Thompson. Jména a tváře navozují dojem rozmanitého zázemí „Lincolnů“, i když samotné složení praporu zkreslují. Nanejvýš třicet dobrovolníků bylo černé pleti (méně než jedno procento) a ještě méně bylo žen, minimálně polovina byla židovského původu (zde předpokládám, že dva z jedenácti, Davidowová a Wolff, jsou Židé). Úvodní sekvence však sděluje své poselství jasně (stejně jasně, jako to dělají hollywoodské filmy o druhé světové válce, v nichž se objevují podezřelá a nápadně pestrá jednotky) – Lincolnové zastupují Ameriku. Aby tento aspekt zdůraznil, říká David Thompson na pozadí končících úvodních titulků přímo: „Šla tam spousta lidí ze všech společenských vrstev.“

Téma války coby boje proti fašismu, které je nastoleno na samotném počátku, se prolíná celým filmem, stojí za jeho silnými i slabými momenty a je důvodem, proč byly některé aspekty konfliktu opominuty. Příběh vytvářejí dva střídající se druhy sekvencí. Události v Evropě, Španělsku a Spojených státech čili velká historie, do níž dobrovolníci vstupují, je zprostředkována pomocí reálných záběrů, filmových týdeníků a fotografií, a komentována vypravěčem; příběh Lincolnů se vyjevuje v osobních příbězích jedenácti svědků, kteří působivě vyprávějí o svých zkušenostech před Španělskem, během něj i po něm. Z první roviny se dozvídáme o růstu fašismu v Evropě a manévrování vlád na světovém jevišti, o armádách v poli, o bombách, které poprvé v dějinách padají na města, a o pomalu rostoucí podpoře Republikánů ze strany původně neutrální Ameriky. Z roviny druhé zase získáme přehled o chronologii praporu a lidské stránce války. Veteráni nám sdělují, proč šli do boje, co ve Španělsku dělali, vyjmenovávají jednotlivé bitvy, ve kterých bojovali – Jarama, Brunete, Belchite, Teruel a Ebro. Od nich se dozvídáme o náročném celonočním přechodu přes Pyreneje (Francie svou hranici uzavřela), o nedostačném výcviku, při němž místo zbraní používali dřevěné tyče, o hrůze, když šli do bitvy a viděli své kamarády rozstřílené na kousky, o drsném životě v poli, o kamarádství, které se vytvoří mezi lidmi tváří v tvář každodenní smrti, o rostoucí únavě, když se válka obracela proti Republice, zásoby docházely a každému bylo jasné, že porážka se blíží.

Stejně důležité je to, co se nedozvíme. Kromě zobecněného antifašismu ve SPRAVEDLIVÉM BOJI zcela chybí levicová politika. Nikdo nám nesdělí, že Mezinárodní brigády organizovala a řídila Kominternu a že většina funkcionářů byla z komunistické strany. Ani že minimálně 70% Američanů bylo buď členy strany nebo Komunistické ligy mladých (na konci 30. let mnohem uvolněnější organizace). Slovo komunista je v souvislosti s praporem několikrát vyřčeno, vždy ale nepřímě. Na jednom místě je Steve Nelson popsán jako

odborář pracující pro komunistickou stranu. Na jiném je nám řečeno, že komisaři, kteří byli přiděleni ke každé jednotce, aby zajišťovali kázeň a objasňovali politický kontext války, „se většinou řídili komunistickou stranickou linií“, nedozvíme se ale celou pravdu, že se jí řídili vždy. (Tu větu jsem napsal beze slova „většinou“, které dodali režiséři). Od Abe Osheroffa, nejkritičtějšího dobrovolníka s největší schopností sebereflexe, slyšíme, že tam bylo příliš mnoho nudných politických proslavů a že když někteří američtí komunističtí vůdci navštívili vojáky, tak říkali spousta „kravin“. To je ale tak všechno. Film se nikdy nezmiňuje o smrtícím rozkolu uvnitř Španělska, který rezonoval v řadách amerických vojáků, mezi nimiž se socialisté a liberálové mohli cítit v menšině. Nezmiňuje se ani o útlaku anarchistů a trockistů, který proniknul do Mezinárodních brigád a mohl mít dopad i na Američany. Zcela jistě o něm vojáci věděli, i když by ho možná pojmenovali jinak.<sup>10)</sup>

Důvody těchto prázdných míst jsou jasné. Vysvětluje je samotný název filmu: SPRAVEDLIVÝ BOJ představuje historii jako poctu, je to film, který má být pročitěným historickým příběhem odvahy a oddanosti, poučením pro současnou generaci. Pro případ, že by poselství nebylo dostatečně zřejmé, podtrhují jej sekvence pod závěrečnými titulky – pozorujeme zde stárnoucí „Lincolny“, jak nesou vlajku svého praporu na různé politické demonstrace následujících desetiletí, včetně protestů proti válce ve Vietnamu a současného (vzhledem k době natáčení) hnutí proti americké podpoře Contras v Nikaragui. Takové téma nepřipouští, alespoň podle názoru režisérů, žádné zpochybňování portrétovaného. Nová generace, která ví o hrůzách gulagu, by nemusela pochopit, že levicová hnutí včetně Komunistické strany měla v Americe třicátých let širokou podporu a že velká část americké veřejnosti tehdy nevnímala Sovětský svaz jako „říši zla“. Výsledkem je rozhodnutí bagatelizovat zásadní roli strany při organizaci a vedení Mezinárodních brigád. Z jedenácti dobrovolníků se pouze jeden, Osheroff, vysloví jakkoli negativně ohledně vedení – a to aniž kohokoli jmenuje. Bill Bailey či někdo z ostatních o sobě občas prohlásí, že byl před Španělskem „politický“, aniž prozradí, že jde o synonymum pro člena Komunistické strany. Veteráni, kteří se vrátili domů a prohlašovali, že mezi vojáky byla potlačována opozice a dokonce se zde objevovalo zastrašování (a nesporně jich bylo málo), ve filmu zcela chybí. Jejich přítomnost by totiž oslabilo pozitivní poselství, které chtějí režiséři ze zbytků minulosti vytvořit.

\*\*\*

Nejméně obvyklou formou historického dokumentu je nepochybně poetický film, přesně toto označení je však třeba užít pro EL PERRO NEGRO (2004) Pétera Forgácase. Jak jsem se již zmínil, tento maďarský režisér natočil v posledních dvaceti letech sérii filmů spadajících do této kategorie. Materiálem, z něhož vychází, jsou domácí filmy, obrazy natáčené filmaři-amatéry, jejichž cílem nebylo jako u zpravodajských kameramanů dokumentovat důležité veřejné události či události očividně historické, ale které zajímají spíše

10) Robert A. Rosenstone, *Crusade of the Left: the Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*. New York: Pegasus 1969, s. 373–375.

jejich rodiny a přátelé, svatby, narození, oslavy, sportovní události, prázdniny a jiné volnočasové aktivity spadající pod kolonku soukromé historie. Forgács není jediným filmařem, který pracuje s podobnými materiály. V Americe využívá domácí filmy mezi jinými Alan Berliner a v dílech jako je *RODINNÉ ALBUM (A FAMILY ALBUM, 1987)* z nich vytváří portréty generační zkušenosti. Nikdo však tuto formu nerozvíjel vytrvaleji než Forgács, nikdo se nepustil do tak velkých historických témat. Za posledních dvacet let vyprodukoval Forgács více než 30 titulů, z nichž velká část se zabývá evropskou zkušeností mezi dvacátými a čtyřicátými léty 20. století.

Obecné povědomí o rozmachu nacismu v meziválečných letech a především o hrůzách druhé světové války a holocaustu je tak obecně rozšířeno, že jejich trvalá a stísněující přítomnost v životech lidí v Maďarsku, Holandsku, Řecku či Německu v daném období umožňuje Forgáčsovi obejít se téměř bez vysvětlování, jak jsou soukromé osudy, které na plátně zobrazuje, ohrožovány či přímo zpečetěny širším politickým vývojem. Ve filmu *VÍR (THE MAELSTROM, 1997)* tak může ukazovat holandskou rodinu, jak žertuje a klidně si balí kufry večer před tím, než má být odvezena z Amsterdamu na východ, zatímco nás v publiku tíží vědomí osudu, který je čeká. V případě Španělské občanské války, tématu filmu *EL PERRO NEGRO*, však Forgács nemůže počítat s tím, že by s ním jeho publikum bylo nějak zvlášť obeznámené. Tento konflikt je v současných historických textech i obecném povědomí buď zapomenut nebo je většinou vnímán jako hořká předehra následující světové války. Nezbyvá o moc víc než několik hesel – Guernica, Franco, Mezinárodní brigády, La Pasionaria, toledský Alcázar. V tomto případě tedy Forgács musí vytvořit historický kontext, abychom rozuměli významu toho, co vidíme.

Většina záběrů v *EL PERRO NEGRO* pochází od dvou amatérských filmařů, kteří sami ve filmu vystupují a symbolizují širší kontext konfliktu. Delší dobu na plátně sledujeme Joana Salvanse, syna bohatého katalánského továrníka, jehož rodina má obrovské sídlo La Barata na kopci nedaleko Barcelony. Druhým filmařem je Noriega, student z Madridu, jehož původ zůstává po celou dobu nejasný. V rodinných filmech Joana Salvanse sledujeme okamžiky ze života vyšší třídy – svatby, narození, oslavy, taneční večery, vyjížďky do přírody, cesty do Paříže, od konce dvacátých let po konec června 1936, kdy jsou během druhého týdne války Joan a jeho otec zavražděni anarchistou Pedrem El Cruelem, který byl nejspíš zaměstnancem jedné z jejich textilek. V Noriegových filmech sledujeme záblesky revolučního chaosu v Madridu během prvních měsíců války, poté nahlédneme do vojenského života na obou stranách, neboť Noriega krátce slouží v Republikánské armádě a po svém zajetí musí následně vstoupit do vojska nacionalistů. Dožije se května 1939 a natočí vítězný pochod nacionalistů Madridem za jásotu davů, během něhož si Francisco Franco navlékne státní šerpu a letadla legie Kondor burácí nad pochodujícími vojáky.

V první půlhodině filmu jsou obrazy ze života Salvansovy rodiny kontrapunkticky spojovány s lakonickým vyprávěním, které měkkým hlasem čte samotný režisér a které popisuje rostoucí politické problémy – abdikaci krále, nástup a problémy Republiky, pouliční násilí mezi stranami pravice a levice, růst anarchismu (který má dopad na textilky Salvansů a kvůli kterému se Joanův otec rozhodne kandidovat za pravicovou stranu). Do světa Salvansů čas od času proniknou i jiné obrazy a hlasy. Na první pohled bohatý muž trestá několik zaměstnanců, z holých polí na nás upřeně hledí hladoví rolníci a něčí hla-

sy (nevíme čím) vysvětlují, jak nás tito bohatí vykořisťovali a jak moc se podobali ďáblům. (Hlasy patří hercům, kteří čtou úryvky z *Krve Španělska*, orální historie války sestavené Ronaldem Fraserem, běžný divák se to však nemá jak dozvědět). Dozvídáme se také o Pedru El Cruelovi, jednom ze stovek tisíc bezzemků, kteří přišli ze zbídačelé Andalusie a našli si práci v továrnách v Katalánii, anarchistovi, který strávil nějaký čas ve vězení a byl propuštěn během amnestie vyhlášené Republikou. Dokonce ho snad i zahlédneme, nebo ne? Je to ta postava v bílém kruhu mezi masou dělníků odcházejících z továrny? Film to naznačuje, ale nepotvrzuje. Zavraždění Salvanse otce a Joana označuje hlas Joanovy dcery, na pozadí obrazu cesty, možná té, na níž byli napadeni. A možná ne.

Určitá nejasnost je přítomna i v části věnované Noriegovi. Když válka vypukne, táboří zrovna se svou přítelkyní v horách poblíž hlavního města. Oba jsou zatčeni a drženi ve vězení, poté poslání do Madridu, kde je Noriega málem zastřelen. Jaký je důvod takového zacházení? Místním radikálům se nejspíš zdál konzervativní, měli dojem, že povstání podporuje, nic se o tom ale nedozvíme, stejně jako nejspíš nic neřekli ani jemu. Více než rok se Noriega schovává ve svém bytě a vyhýbá se vojenské službě, přesto však můžeme sledovat obrazy a zprávy o životě v Madridu, kde jste mohli být jenom kvůli vázance či brýlím zastřeleni jako příslušníci buržoazie. To nám alespoň říká hlas, který vypráví jeho příběh. Popisuje také rozdělenou rodinu – jeden bratr liberál, jeden konzervátec, jeden komunist, jeden falangista. Může to vůbec být pravda? Nebo je to jasná metafora? Možná je to jiný hlas, jiná rodina – těžko říct. Stejně otázky se vznášejí nad Noriegovou vojenskou službou. Poté, co se nějaký čas skrýval, je chycen a poslán na frontu v Estremaduře, kde ho zajmou nacionalisté a na tři měsíce ho zavřou do tábora. Pak dostane na výběr, jestli chce zemřít, nebo se připojit k některé z částí armády. Vybere si falangu, protože více platí, a zbytek války stráví v Estremaduře, přičemž se nezaplete do ničeho nepřátelštějšího, než že vystřelí do vzduchu. Na některých záběrech vidíme samotného Noriegu, v uniformě, s dalšími vojáky. Předal kameru kamarádovi. To samé udělá v den, kdy je z armády propuštěn. Sledujeme metaforický výjev, kdy je ke kameře zády a utíká směrem od ní po prázdné ulici v malé vesničce a v rukou má dva kufry. Vesele si vykračuje a pohupuje svými zavazadly. Všechno jako by říkalo: válka skončila a já žiju.

Podle popisu v posledních dvou odstavcích se *EL PERRO NEGRO* může zdát mnohem lineárnější a tradičnější, než je. Problém spočívá v tom, že užívám výkladových vět k objasnění fragmentárního, poetického a záhadného díla, jehož obrazy jsou často podtrhovány či naopak zpochybňovány střídou, evokativní hudbou skladatele Tibora Szemzőho nebo zneklidňujícími tóny flamenca a jiných tradičních španělských hudebních forem. Nejde jen o to, že příběhy Salvanse a Noriegy se ve střihové skladbě do jisté míry prolínají, ale také o průnik mnoha záběrů, které jsou nádherné a emotivní, nedají se však vysvětlit – okamžiky, které by mohly být metaforami, kdybychom se jen naučili je číst. Co si však počít s velkolepými pohyby koně cválajícího na dvoře, který se vzápětí otočí a zpomalí do majestátního klusu? Jiné obrazy vypadají jako jasná přirovnání, když například film prostřihává ze záběru na generála Millana Astraye, jednorukého a jednookého veterána španělské cizinecké legie, který nejvíce proslul svým výrokem „Viva la muerte“ („Ať žije smrt“), přímo na záběr prasete. To je docela jasné, co ovšem s násle-

dující sekvencí, v níž muž v přístřešku vyzvedává ze stáda jedno prase. hází jej přes zeď a záběr zamrzá přesně v okamžiku, kdy se mu prase vysmekne z rukou? Potká toto i *Astraye*? Celé Španělsko?

V poslední třetině se film neustále zrychluje a působí nejasně až chaoticky. Poté, co příběh *Salvance* a z větší části i příběh *Noriegy* končí, přebírá film některé rysy tradičního dokumentu, avšak v uspěchané a fragmentární podobě, která může být obtížně uchopitelná. Začíná zachycovat vojenské akce, zmiňuje se o bitvách u Belchite a na Ebru, pracuje s obrazy pořízenými z letadla legie *Kondor* při bombardování republikánských linií během ofenzivy u *Brunete*, nechává nás poslouchat slova jednoho z pilotů, který popisuje smrt nepřátel dole, do toho nastříhává zajaté členy mezinárodních brigád před popravou a nahé italské vojáky brodící se na koni ve Středozemním moři (toto se odehrává hned po ofenzivě na jaře 1938, která rozdělila Španělsko na dvě části, to se ovšem z filmu nedozvíme, ani to, že vojáci jsou Italové), sleduje útek španělských uprchlíků přes hranice s Francií, ukazuje nacionalistické vojáky na stejné hranici, jak zdraví fašistickým pozdravem francouzskou policii. Tato část filmu může na člověka, který o událostech nic neví, působit zmateně. Vypadá to téměř, jako by forma filmu začala zrcadlit rostoucí chaos Republiky, která v posledních měsících konfliktu směřuje ke zhroutilí.

Vzhledem k tomuto popisu by někdo mohl vznést otázku, proč bychom *EL PERRO NEGRO* měli vůbec pokládat za historický dokument a ne pouze za dílo vizuální poezie, které pracuje s obrazy ze španělské občanské války, aby evokovalo obecné pocity z války, destrukce a krutosti lidstva. Řečeno bez obalu – jak je možné považovat dílo tak abstraktní, poetické a narativně fragmentární za historii? Co nám vlastně o daném konfliktu sděluje? Tato otázka přímo poukazuje na otázku další, mnohem širší: než něco označíme za historii, co potřebujeme o minulosti vědět a z jakého důvodu to chceme vědět? Pokud je historie záležitostí shromažďování tradičních dat, pak *EL PERRO NEGRO* tento úkol nijak dobře neplní. Pokud je historie vytvářením určitého typu jasné teze o minulých událostech, pak *EL PERRO NEGRO* v tomto ohledu zaostává. Zcela jistě nepřináší ten druh přímočarého vyprávění, který člověk najde jak v *ZEMŘÍT V MADRIDU* tak ve *SPRAVEDLIVÉM BOJI*. Dokonce i *ŠPANĚLSKÁ OBČANSKÁ VÁLKA*, přes veškerou snahu o nestrannost, přináší určité implicitní morální tvrzení ve vztahu ke svému tématu. Její tvůrci totiž musí vědět, že když jednoduše zobrazí nacionalistický režim takový, jaký byl, s jeho fašistickými spojenci, typickým fašistickým pozdravem, oslavou tradičního Španělska církve, armády a diktátora v jejím čele, mohou se spolehnout (alespoň z velké části) na negativní hodnocení ze strany současného publika, které je pod vlivem demokratických hodnot.

Říct o *EL PERRO NEGRO*, že jde o historii, znamená tvrdit, že historie může zahrnovat formy přesahující diskurs, který se snaží pochopit dějiny, a že může zahrnovat pojetí historie jako místa setkání s vznešenem, jako něčeho, co může být zakoušeno v záblescích, ale nemůže být nikdy vysvětleno. Je to ovšem vznešeno, které vychází z konkrétního historického výjevu, jak dokládá komentář i celá řada obrazů. Toto je Španělsko v oněch třech válečných letech. Toto jsou obrazy lidí, kteří v té době žili. V jednom okamžiku tančili, rodili děti, účastnili se manifestací, stáli před hořícími kostely, utíkali před bombami padajícími z nebe, choulili se v zákopech a střelili ze zbraní ve válce, jejichž přičinám možná rozuměli, možná ne, možná jim věřili, možná ne, která je ale uvrhla do tohoto nebezpečného okamžiku v čase, jež nyní pozorujeme z povzdálí. *EL PERRO NEGRO*

nám přináší úryvky životů, mikropříběhy, fragmenty hlasů, děsivé obrazy, dokonce i okamžiky veselí a dobré nálady a říká nám, že všechny tyto různé světy existovaly současně a že i toto byla španělská občanská válka. V určitém smyslu vytváří tento film druh anti-historie a vyzývá diváka, aby těmto nesourodým prvkům dal smysl sám. Historie, kterou tento film předkládá, je možná esoterická, určená pro ty, kteří mají o občanské válce již nějaké povědomí. Ze všech dokumentů, které jsem na toto téma viděl, mě však tento, po letech studia, nejvíce překvapuje a provokuje – jako komentář ostatních filmů i všeho, co o občanské válce vím. Pokud je jedním z úkolů historie nahlédnout známé události jako nezvyklé, tedy donutit nás vidět je z nového úhlu, pak *EL PERRO NEGRO* do kategorie historie bezpochyby patří.

Filmy jako je *ŠPANĚLSKÁ OBČANSKÁ VÁLKA*, *ZEMŘÍT V MADRIDU* a *SPRAVEDLIVÝ BOJ* obsahují implicitní předpoklad, že právě ony zprostředkovávají *jedinou pravdivou* verzi příběhu o svém tématu. Moje kritika těchto děl, především posledních dvou zmíněných, nespočívá jen v tom, že žádný film či kniha nemůže vytvořit *jedinou* pravdivou verzi, neboť, jak všichni víme, důkazy z minulosti lze použít k vytvoření celé řady pravdivých příběhů podle toho, jak tyto důkazy interpretujeme, ale také v tom, že tyto konkrétní dokumenty neberou na vědomí důkazy, které jsou v rozporu s jejich tvrzením. Takový postup je podle mého názoru v historických dokumentech běžný. Dokumenty mají mnohem častěji než psaná díla (rozhodně akademické knihy) tendenci vynechávat nepohodlné momenty, události či myšlenky, spíše než je zkoumat. Narativní strategie a estetika *EL PERRO NEGRO* naopak podobné tvrzení neumožňuje. V tomto druhu historie se objevuje určitá skromnost a ochota nechat diváka, aby se sám rozhodl, jaké ponaučení si z mnoha zobrazených událostí vzít. Současný divák bude pravděpodobně více nakloněn republikánům než nacionalistům, schopným mezi sebe přijmout postavu jako je milovník smrti generál *Millan Astray*. Ten samý divák si ale bude muset lámat hlavu nad tím, co vlastně *Joan Salvans* a jeho otec udělali, že byli zabiti. Ospravedlňuje to, že vlastnili továrnu, jejich smrt? Personalizace historie v domácích filmech (toto není bohatý průmyslník, ale konkrétní muž a jeho rodina) vyvolává morální otázky, které ostatní filmy začleňují do abstraktních kategorií. (Jak jednoduše lze ve filmech nikoli říci, ale naznačit, že „bohatí průmyslníci“ vykořisťující dělníky si zaslouží být odstraněni.)

Vyslovit tuto kritiku neznamená tvrdit, že dokumentární film není schopen vytvořit historická díla, která nám sdělují něco cenného o minulosti, znamená to jen říct něco o mezích (a možná přednostech) této formy. Jinde jsem psal o *SPRAVEDLIVÉM BOJI* jako o historii-poetě. *ZEMŘÍT V MADRIDU* očividně patří do stejné kategorie.<sup>11)</sup> Což vlastně znamená pouze to, že historický dokument nám může říci mnoho o dějinách, jak to dělají oba zmíněné filmy, ale že při jeho sledování je nutné si uvědomovat, že ať tvrdí cokoli, mívá k určitému typu pravdy, pravdy, která dovede diváka k jistému názoru na některý aspekt minulosti. Ať je úmysl režiséra dokumentárního filmu jakkoli seriózní, pracuje s jiným souborem pravidel a očekávání než akademický historik. Nejlepší prohlášení ohledně záměrů a zvyklostí filmařů pochází od zkušeného dokumentaristy *Alana Rosenthala*:

11) R. A. Rosenstone, *The Good Fight: History, Memory, Documentary*. *Cineaste* 17, 1989, č. 1, s. 12–15.



Chci uvést diváky do kontaktu s historickou skutečností. Pomocí umění chci předávat lidem důležité myšlenky o věcech, o kterých moc nevědí. Chci je dovést k tomu, aby si po projekci kladli otázky. Chci vyprávět dobrý příběh, který zasáhne jak hlavu a rozum, tak srdce a emoce. Chci divákům zprostředkovat minulost způsobem, kterým to akademieci nedokáží. Chci jim pomoci udržovat vzpomínky živé. A chci jim připomenout zapomenuté dějiny nebo přehlížené historické momenty, které mi připadají důležité. Pochopitelně jim nemohu přinést skutečnost jako takovou, mohu jim ale přinést věrohodnou reprezentaci reality a říct jim o ní jisté věci, které mohou mít vliv na to, jací jsou a jak vnímají svět kolem sebe.<sup>12)</sup>

Není toto skutečným posláním historie? Zcela jistě je to poslání všech možných druhů historie na filmovém plátně.

Přeložila Veronika Klusáková

Přeloženo z anglického originálu: Robert Rosenstone, *Documentary*.  
In: Robert Rosenstone, *History on Film / Film on History*.  
Harlow: Pearson Longman 2006, s. 70–88.  
© Pearson Education Ltd.

#### Citované filmy:

*Americká občanská válka* (The Civil War; Ken Burns, 1990), *Baseball* (Ken Burns, 1994), *Čekání na Fidela* (Waiting for Fidel; Michael Rubb, 1974), *Daleko od Polska* (Far From Poland; Jill Godmilow, 1984), *Dobytí Anglie* (La conquête de l'Angleterre; Roger Leenhardt, 1955), *El Perro Negro* (Péter Forgács, 2004), *Jazz* (Ken Burns, 2001), *Lítost a soucit* (Le Chagrin et la pitié; Marcel Ophüls, 1970), *Michelangelo, život titána* (Michelangelo. Das Leben eines Titanen; Curt Oertel, 1938), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Rodina Bartošova* (A Bartos család; Péter Forgács, 1988), *Rodinné album* (A Family Album; Alan Berliner, 1987), *Spravedlivý boj* (The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War; Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, 1984), *Šoa* (Shoah; Claude Lanzmann, 1985), *Španělská občanská válka* (The Spanish Civil War; John Blake, 1983), *The West* (Ken Burns, 1996), *Vír* (The Mastrom; Péter Forgács, 1997), *Vítězství na moři* (Victory at Sea; M. Clay Adams, 1952–1953), *Zemřít v Madridu* (Mourir à Madrid; Frédéric Rossif, 1963).

12) Alan Rosenthal, *The Problems and Challenges of the History Documentary*. Z hlavního projevu předneseného na každoroční konferenci Film and Literature Conference, Florida State University (28. 1. 2005), věnované tématu „Transnárodní film a literatura: kulturní produkce a nároky historie“.

Články k tématu

## KINEMATOGRAF Z FYZIKÁLNÍHO ÚSTAVU

Československá společnost pro vědeckou kinematografii  
aneb *Popularizace vědy kinematografií a kinematografie vědou*

Lucie Česálková

Zabýváme-li se problematikou vztahů mezi kinematografií a vědou, nezbavíme se nutnosti chápat význam obou institucí jako provázaný – netázat se tedy pouze ve stylu studií zaměřených na populárně-vědeckou kinematografii po tom, jak kinematografie slouží vědě jako nástroj vizualizace jejích poznatků. Pro ranou etapu dějin kinematografie byla mnohem typičtějším projevem popularizace a současně legitimizace kinematografie vědou, čehož důkazem byla i situace v českém kontextu.

Předpokladem pro zrod kinematografie samotné byly výsledky a potřeby vědeckého výzkumu 19. století. V souvislosti s průmyslovou revolucí, mechanizací výroby a obecně zvýšeným společenským zájmem o vědu a techniku a její propojení s praktickými obory průmyslu i zemědělství byla intenzivněji než jindy podporována činnost výzkumných ústavů, které by za pomoci adekvátního technického vybavení analyzovaly nejrůznější aspekty fyzické reality a jejichž teoretické poznatky by byly bezprostředně převáděny do průmyslové praxe.

Technickou genezi kinematografu je tedy do značné míry možné vnímat jako součást procesu nutného dovybavování laboratoře vědce druhé poloviny 19. století, jehož aktuálním problémem byla především potřeba „zaznamenat fyzickou realitu v její dynamičnosti pro potřeby analýzy, výzkumu, a tedy i detailnějšího pochopení“.<sup>1)</sup> Vedle mikroskopů a nejrůznějších měřících pomůcek se tak mezi běžné nástroje vědce zařadily také reprezentační technologie typu fotografie a později i sériové fotografie a kinematografu. Kinematografie chápána jako užitá věda ve smyslu aplikované optiky, fotochemie či fyziologie si přitom své specifické místo v rámci vědeckého diskurzu udržovala i poté, co začala být definována primárně jako veřejná podívaná předváděná před platícím publikem. Vědecká kinematografie si svou pozici již od svého raného období formovala jakožto svébytná, paralelně fungující odnož kinematografického průmyslu, jež se svou komerční „sestrou“ navazuje účelová spojení, ať už produkční, distribuční či prezentační, specifická vždy pro konkrétní projekt. Vzájemný vztah mezi komerční (profesionální) ki-

1) Virgilio Tosi, *Cinema Before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*. London: BUFVC 2005, s. xi.

3  
2008

**ILUMINACE**

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU  
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,  
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 20 2008 Číslo / No. 3 (71)

TÉMA:

POPULÁRNĚ-VĚDECKÝ FILM JAKO ŽÁNŘ  
MEZI VĚDOU A UMĚNÍM

hostující editorka čísla: Veronika Klusáková