

II. 9. Film jako historický pramen

Petr Koura

Jeden z významných pramenů pro moderní a soudobé dějiny představuje film. Jeho zkoumáním se zabývá speciální společenskovědní disciplína, nazývaná filmová věda či filmová teorie, která se u nás síce přednáslela již od šedesátých let, jako samostatný obor se ale etablovala až v devadesátých letech. V současné době se v České republice vyučuje na třech univerzitních pracovištích – na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (Katedra filmových studií), na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (Ústav filmu a audiovizuální kultury) a na Filozofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci (Katedra divadelních, filmových a mediálních studií). Filmová vědci zkoumají především dějiny filmu, jeho estetiku a výrazové prostředky. Filmem se ovšem zabývají i „klasici“ historikové – a to nejen proto, že filmové médium hrálo klíčovou úlohu v propagandistických kampaních diktátorských režimů 20. století. Film měl (a stále má) velký význam při vytváření kolektivní paměti. Zatímco nedemokratické režimy se pokoušely formou *zdanlivě dokumentárních (ve skutečnosti inscenovaných) filmů* indoktrinovat společnost svými myšlenkami, hrané filmy vytvářely a upevňovaly nejrůznější národní myty a stereotypy. Zkoumáním dokumentárních, ale i hraných filmů tak mnohé vypovídá o povaze systému, pod jehož patronací konkrétní filmová díla vznikala.

Prameny a literatura

Nejvýznamnější prameny k historii českého filmu jsou momentálně uchovávány v Národním filmovém archivu. Jedná se nejen

o samotné filmy či materiály související s jejich výrobou a distribucí jako fotografie z natáčení či plakáty, ale jsou zde uloženy též archivní dokumenty filmových institucí nebo pozůstalostní fondy českých tvůrců. Důležitým pramenem jsou také filmové časopisy, které v českých zemích vycházely již od dob Rakouska-Uherska. Nejdále vydávané české filmové periodikum (od roku 1949; od února 2013 vychází pouze elektronicky), jež přináší základní taktografii k filmům promítaným na našem území, představuje časopis *Filmový přehled*.

Odbornou literaturu k tématu film jako historický pramen lze rozdělit do čtyř základních skupin. První z nich tvoří práce filmových vědců o teorii filmu, jeho sémantice či způsobu čtení, jejichž studium je důležité pro celkové porozumění tomuto médiu a filmové estetice. Nejvýznamnější prací tohoto druhu, přístupnou českému čtenáři, je objemná syntéza amerického filmového teoretika Jamese Monaca *Jak číst film*. Další oblast odborné literatury představují encyklopedické příručky k historii světové a české kinematografie (*Lexikon světového filmu*) nebo zatím šestidílný katalog *Český hraný film*, vydávaný Národním filmovým archivem, jenž přináší základní údaje ke všem českým hraným filmům včetně informací o archivních pramenech a obsáhlé článkové bibliografii k jednotlivým snímkům. Zajímavým zdrojem jsou v tomto ohledu i biografické příručky a encyklopedie českých světových filmových tvůrců.

Třetí oblast reprezentují dílčí a syntetické práce k historii kinematografie. Nejnovějšími publikacemi tohoto typu přeloženými do češtiny jsou rozsáhlá syntéza Kristin Thompsonové a Davida Bordwella *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie* a dále publikace *Dějiny filmu 1895–2005* polského filmového kritika Jerzyho Piażewského. Českou kinematografii popisuje publikace *Panorama českého filmu*, sepsaná kolektivem autorů pod vedením filmového historika Luboše Ptáčka, poválečnému českému a slovenskému filmu se věnuje syntéza Jana Lukeše *Diagnózy času*.

Poslední tematickou oblast odborné literatury tvoří práce „klasických“ historiků, věnované zkoumání filmu. Tyto studie nejsou psány z perspektivy filmových teoretiků, a proto využívají poněkud jinou pramenovou základnu a jiné metodické přístupy nežli

výše uvedené publikace. V českém prostředí je v prvé řadě nutné zmínit čtyři sborníky uspořádané medievalistou a filmovým historikem Petrem Kopalem a vydané pod názvem *Film a dějiny*.

Dokumentární film

Dokumentární film představuje pro dějiny 20. století zcela klíčovou a nenahraditelný pramen, neboť zachycuje řadu významných historických událostí. Přestože jsou s dokumentárním filmem spjaty samotné počátky světové kinematografie (první filmy bratří Lumièreů jako *Přijezd vlaků* či *Východ dělníků z továrny* se pokoušely o zachycení neinscenované reality), nelze tento druh filmu ztotožnit jednoznačně s prostým „záznamem faktů“. Již samotné faktory, jako je umístění kamery, volba objektivu nebo osvětlení, významným způsobem umožňují zachytit určitou událost selektivním či zkráceným způsobem, což lze posléze ještě umocnit sugestivní hudbou, zaujatým komentářem a samozřejmě filmovým střihem. S tímto vědomím je nutné přistupovat i ke zdánlivě autentickým dokumentárním záběrům.

Inscenované dokumentární postupy lze najít již v dobových filmových obrazech první světové války. Za autentické lze považovat především záběry, jež zachycují bojiště jako celek. Naproti tomu u detailních záznamů válečných vojáků je třeba počítat s jistou mírou stylizace a režie, neboť při tehdejší technice by si vytvoření takto autentických sekvencí uprostřed válečné vířavy nepochybně vyžádalo vedle zničení kamery i životy filmařů. Inszenované záběry vznikaly v této době na obou válkách stranách, a to z propagandistických důvodů, neboť politické jejich prostřednictvím chtěli udržovat ve společnosti vědomí o nevyhnutelnosti válečného konfliktu a nutnosti přinášet oběti.

Manipulativní možnosti filmu si záhy po skončení první světové války uvědomili evropští diktátoři a jejich ideologové. Citovaná bývá v tomto ohledu výrok V. I. Lenina, že „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film“, který zaznamenal lidový komisař osvěty Anatolij Lunáčarskij. V souladu s touto premisou podporoval Lenin rozvoj sovětské kinematografie, která se vedle umělecky ceněných hraných snímků zaměřila i na filmy dokumentární.

V nich byl především oslavován nový režim a jím propagované hodnoty jako kolektivní práce či rovnostářství. Nejvýznamnějším filmem tohoto druhu se stal „hraný dokument“ režiséra Dzigu Vertova *Symfonie Donbasu* (1930), jenž byl zároveň jedním z prvních sovětských zvukových filmů.

Obdobně přistupovali k filmu nacisté, když se pomocí tohoto média pokoušeli získávat svému hnutí nové stoupence. Nejdůležitějším z těchto „mobilizačních“ filmů se stal snímek režiséřky Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935). Ačkoliv byl ve své době prezentován jako pravdivé zachycení sjezdu NSDAP, konaného v září 1934 v Norimberku, ve skutečnosti šlo o inscenovaný dokument. Riefenstahlová se přímo podílela na aranžování slavnostních průvodů a dalších nacistických rituálů, které posléze snímala kamerou. „Ze skutečného života lidí byla vystavěna zfalšovaná realita, vydávaná za realitu pravou,“ napsal o *Triumfu vůle* německý sociolog a filmový kritik Siegfried Kraeauer [73: REICHEL, 120]. Zatímco tento film oslavoval především německou „národní pospolitost“ a jejího „vůdce“ Adolfa Hitlera, pozdější německé inscenované dokumenty útočily na hlavní objekt nacistické represivní a propagandistické politiky – Židy. Snímek *Věčný Žid* (1940, režie Fritz Hippler) tak za pomoci záběrů natočených v ghettech na území okupovaného Polska zobrazoval Židy jako odpudivé a necivilizované bytosti a operoval s konstrukcím židovského spiknutí. Film vyvolal pro svoji expresivitu u diváků spíše odmítavé reakce. Další obdobně zaměřený snímek *Theaterstadt* (s podtitulem *Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*) se již k divákům vůbec nedostal – byl natočen v roce 1944, dokončen na jaře 1945 a snažil se prezentovat terézní ghetto jako idylické místo, v němž je se Židy zacházeno zcela humánně (film bývá také nepřesně nazýván *Hitler daroval Židům město*). Nacisté tak vytvořili filmy, jež jsou dnes považovány za vrchol ideologické mystifikace v dějinách kinematografie a patří k nejznámějším případům zneužití dokumentárního filmu k ospravedlňování zločinů proti lidskosti.

Politické elity meziválečného Československa se na rozdíl od německých a sovětských politiků o film zpočátku příliš nezajímaly. Význam filmového média si jako jeden z prvních státních

představitelů uvědomil překvapivě sám prezident T. G. Masaryk, který se nebránil vystupování ve filmech o vzniku republiky, jež byly natáčeny těsně po skončení první světové války a v nichž byla využita technika kombinace hraných a dokumentárních záběrů. Jelikož filmaři neměli k dispozici mnoho autentických záběrů Masaryka z doby jeho působení v exilu, dotočili je nyní přímo s prezidentem a zakomponovali do dokumentárních sekvencí. Stalo se tak v dnes nezveřejněném filmu *Na pomoc Doháně* (1918, režie Gabriel Hart) a ve snímku *Za svobodu národa* (1920, režie Václav Binovec), kde sami sebe „zahráli“ též Václav Klofáč nebo Karel Kramář. Vystoupení T. G. Masaryka na shromáždění československých dobrovolníků v Chicagu na podzim 1918, zachycené ve filmu *Za svobodu národa*, bylo ve skutečnosti natočeno až v červnu 1920 v Královské zahradě na Hradčanech. Scéna byla doplněna skutečnými dokumentárními záběry této události a výsledek „filmového kouzelnictví“ byl natolik přesvědčivý, že tyto záběry filmoví historikové nedávno omylem označili za „autentické“. Tento příklad názorně ukazuje, že i při zkoumání nenných dokumentárních filmových záběrů, jež na první pohled zobrazují historické události, je třeba aplikovat zásady kritiky historického pramene a pečlivě analyzovat okolnosti jejich vzniku.

Princip „dotáčení“ hraných scén do dokumentárního filmu byl českými filmaři využíván i po druhé světové válce. Ve sříňovém dokumentu Otakara Vávry *Cesta k barikádám* (1946), který měl mapovat historii českého domácího i zahraničního odboje, byly vedle protektorátních filmových týdeníků použity i záběry natočené různými filmovými tvůrci v průběhu Pražského povstání. Jelikož se nikomu z nich nepodařilo zaznamenat postup německých tankových jednotek proti povstalecké Praze, byly tyto záběry dotočeny po válce s využitím zabavené německé vojenské techniky. Zajímavou součástí filmu představuje komentář, jenž je typickým ideovým produktem tzv. třetí republiky. Film se snaží ospravedlnovat tehdy probíhající odsun sudetoněmeckého obyvatelstva a vychvaluje Edvarda Beneše, jež označuje za jediného evropského státníka, který se postavil proti mnichovské dohodě. Není bez zajímavosti, že některé ze záběrů, jež se objevily v *Cestě k barikádám*, byly použity již o několik měsíců dříve v propagan-

distickém snímku *Kolsa dějin* (1945, režie Miloš Cettl), ovšem se zcela opačným komentářem. Tento jediný český propagandistický film z období protektorátu měl divákům vnutit myšlenku, že zachrana českého národa spočívá jediné ve spolupráci s nacistickým Německem. Film byl sice na jaře 1945 dokončen, jeho uvedení v protektorátních kinech se však již nestihlo.

Inscenovány byly i další filmové záběry z osvobození Prahy v květnu 1945, jež jsou dnes všeobecně považovány za autentické. Dokazují to tzv. denní práce (tedy kompletní nesestíhaný materiál v té době, jak vyšel přímo z kamery), které se výjimečně dochovaly. Jak upozornil ve sborníku *Film a dějiny* dokumentarista Miloslav Kučera, záběry Pražanů mávajících sovětským osvoboditelům, rozblížení nacistických symbolů, tanec rudoarmějců či oplakávání padlého hrdiny nejsou ve skutečnosti spontánní události zachycené náhodně kamerou, ale aranžované výstupy. Na denních pracích je tak zaznamenáno, jak lidé radostně mávají, ničí Hitlerovu bustu, tančí či naopak truchlí právě na pokyn filmařů. Kučera dále uvádí, že tyto záběry se opakovaným používáním v dalších dokumentárních filmech o Pražském povstání vlastně „autentizovaly“ a dodává, že „dělicí čára mezi realitou a fikcí neprobíhá na hraně dokumentárního a hraného žánru, ale spíše v daleko subtilnější a vnější znaky těžko postizitelné oblasti, které se říká autorská serióznost a etika“ [49: KOPAL, 320–322].

K rozeznání této hranice může významným způsobem přispět právě analýza zmíněných denních prací. Problém ovšem spočívá v tom, že ty se ne vždy dochovaly. Právě v této formě byl nalezen například záznam soudního přelíčení s Mladou Horákovou a spol. z přelomu května a června 1950, jenž patří k významným pramenům k dějinám politických procesů a ve středoevropském měřítku nemá obdoby. Materiál, který byl ukryván po celá desetiletí v Národním filmovém archivu, sice nezaznamenává celý průběh procesu a není vždy synchronní (někdy je zaznamenán pouze obraz, někdy zase zvuk), není ovšem upraven stříhem, a nabízí tak autentický pohled do soudní síně během největšího politického procesu padesátých let. Tato autentická však nebyla v žádném případě záměrem organizátorů, kteří si naopak přáli, aby „nevyznikala lidská stránka obžalovaných“, jak stojí přímo

v jednom dokumentu z přípravy soudního přelíčení. Z tohoto důvodu nebyl záznam procesu do roku 1989 nikdy promítán, pouze několik záběrů bylo použito do filmového týdeníku.

Jak se nedávno podařilo z archivních dokumentů zjistit, proces s Miladou Horákovou a spol. zaznamenával filmový štáb pod vedením Přemysla Freimana (1921–1984). Tento režisér se ve stejné době podílel též na vzniku propagandistického snímku *Béata Tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, jenž měl uvádět na pravou míru okolnosti tzv. Čihošského zázraku. Pohyb křížku na oltáři kostela ve východočeské vesničce, jenž se udál 11. prosince 1949, je zde interpretován jako úskočný podvod zkonstruovaný faštem Josefem Toufarem na příkaz Vatikánu. Podle původního plánu ministerstva vnitra, jež si film objednalo, měl křížek pohybující se prostřednictvím pečlivě instalovaného drátku předvádět ve filmu sám Toufar. Ten však pro zhoršený zdravotní stav, způsobený brutálními vyšetřovacími metodami Státní bezpečnosti, nebyl schopen natáčení. Fašče Toufara tak ve filmu ztvárnil dosud neidentifikovaný herec či příslušník tajné policie, čihošské občany zase komparzisté dovezení z Prahy. Freimanův film vstoupil do československých kin 10. března 1950 v rekordním počtu 376 filmových kopií. Toto masivní nasazení, které dosud nebylo v české kinematografii překonáno, mělo jasný důvod – ospravedlnit represe chystané komunistickým režimem proti katolické církvi, a to především plánovanou internací příslušníků mužských rehočních řádů (známou jako „akci K“), jež se uskutečnila měsíc po premiéře filmu. Snímek měl být promítán i pro školní mládež, jakožto „námet pro výklad o politice Vatikánu a angloamerického imperialismu nešťichtlo se zneužití kostela a kráče k oklamání prostých věřících“. Film ovšem v některých případech vyvolal protichůdné reakce. Některé pasáže jako animovaná sekvence zobrazující „imperialistického“ pavouka, která z Wall Streetu pohybuje křížkem v Čihošti či výrocky typu „O Kristu káže – a Kristus je pro ně pím-prdové divadlo“ vyvolávaly u diváků spíše úsměv. Jeden z komunistických funkcionářů dokonce označil film *Béata Tomu, skrze něhož přichází pohoršení* za záměrnou sabotáž vládní politiky. Film je dnes považován za jeden z nejvýznamnějších případů filmové manipulace v dějinách české kinematografie.

Obdobné propagandistické filmy vznikaly i v pozdějších letech komunistické diktatury, a to zejména po roce 1969. Byly vyráběny již nikoliv pro filmové plátno, ale pro televizní vysílání. Prvním z těchto televizních ideologických dokumentů byl snímek *Noc plná radosti a násilí*, který z pohledu nastupujícího normalizačního režimu dezinterpretoval události následující po vítězství československých hokejistů nad mužstvem Sovětského svazu v březnu 1969. Další produkt toho typu představovalo *Svěděctví od Sinyj*, odvysílané Československou televizí 21. dubna 1970, jež se pokoušelo diskreditovat spisovatele a scenáristu Jana Procházku, významného představitele reformního procesu z roku 1968. Ve filmu byly použity záznamy odposlechů, pořízené Státní bezpečností v bytě literárního kritika Václava Černého, které byly účelově sestřihány a doplněny vulgárními výrazy. „V té době ještě nebyli diváci zvyklí na tak rafinované zneužití techniky a většina z nich uvěřila, že to, co na obrazovce vidí, a to, co k tomu slyší, patří dohromady, že je to pravdivá informace a že ten mluvený spisovatel je ve skutečnosti bezectný lotr, který ve volném čase lítá do Paříže a pomlouvá tam,“ napsala o snímku *Svěděctví od Sinyj* Procházkova dcera Lenka. Obdobné diskreditáční televizní filmy protipředstavitelům opozice vznikaly po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Uvedme například snímek *Alemtí na kulturu* (1977) zaměřený proti hudebním skupinám Plastic People of the Universe a DG 307 a ústřední osobnosti undergroundu Ivanovi Marštinu Jitrousovi. Ideologické televizní filmy byly trvalou součástí režimní propagandy a takto je většina společnosti i vnímala.

V osmdesátých letech se v západní kinematografii v oblasti filmů s historickou tematikou začal prosazovat specifický žánr pojmenovaný „dokumentární drama“, zkráceně „dokudrama“. Jeho základní charakteristikou je snaha o rekonstrukci konkrétní historické události prostřednictvím hraných sekvencí. Autoři do-kuďnamat se často opírají o závěry historiků, autentické prameny či svědectví pamětníků a mají snahu svá díla prezentovat jako „rekonstrukci historické skutečnosti“. Fakticky jde o pokus o inscenování historie prostřednictvím postupů stojících na pomezí hraného a dokumentárního filmu a takto je třeba k nim přistupovat. V dokudramatech bývají často využívány dobové doku-

mentární záběry nebo komentáře historiků a pamětníků. Britský režisér Leslie Woodhead natočil tímto způsobem mimo jiné film *Invaze* (1980), který se pokoušel rekonstruovat 21. srpen 1968 očima vrcholných představitelů pražského jara.

O několik let dříve se o podobně inscenovanou historii v českém prostředí pokoušel Otakar Vávra svou válečnou trilogií *Dny ztráty* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1975). Tyto filmy dezintegroující válečné události z pohledu normalizačního režimu byly tehdy prezentovány jako „historická reportáž“ a jejich autoři hovořili o tom, že divákovi je na filmovém plátně předkládána pravdivá rekonstrukce historických událostí. Tento postoj byl umocňován pečlivou snahou tvůrců o fyzickou podobnost herců s postavami, jež znázorňovali, a představováním těchto historických postav formou „dokumentaristického“ titulku. Vávrovy velkoformy však nelze považovat za dokudramata – ta většínou vznikají v televizní produkci, a ačkoliv je z velké části tvoří hrané sekvence, jsou řazeny do kategorie dokumentárních filmů. V českém prostředí se tímto žánru asi nejvíce přiblížila dokumentární série Petra Hvizďe *Stínoví vojáci* (1996) pojednávající o československých parašutistech vysazených v období druhé světové války na území protektorátu. Prvky dokudramatu vykazuje též autorský projekt Pavla Kosatíka a Roberta Sedláčka *České století* (2013–2014).

Hraný film

Významný historický pramen pro zkoumání českých moderních dějin představuje rovněž hraný film. Obecně lze říci, že kinematografie hrála v druhé polovině 20. století v českých dějinách významnou úlohu, zejména v šedesátých letech měla v celkovém procesu liberalizace komunistického režimu klíčový význam.

Při analýze hraných filmů jsou pro historika důležité tři hlavní elementy: tvůrce, výsledný produkt a recepce diváka. U všech těchto elementů je nutné si klást řadu otázek a postupně zjišťovat možnosti a podmínky, za jakých zkoumané dílo vznikalo, dále jeho vlastní genezi a ve finále též jeho přijetí divákem a skupinou, tedy diváky. Pokud jde o tvůrce filmu, je nejprve nutné určit zadavatele a výrobce filmu (producenta). V období první republiky jej před-

stavují různé soukromé subjekty, neboť stát tehdy v roli producenta vystupoval zcela výjimečně. Je proto třeba se zamýšlet nad motivy jednotlivých soukromých producentů, což kupříkladu u filmů s vlasteneckým akcentem (legionářské filmy) může být poměrně důležitým prvkem ovlivňujícím celkové vyznění díla. V období protektorátu pak do výroby hraných filmů zásadním způsobem zasahovaly okupační orgány, respektive filmový referát Úřadu říšského protektora. Ačkoliv za protektorátu i nadále působily dvě české produkční společnosti (Lucernafilm a Natohnalfilm), výroba filmů byla kontrolována nacisty.

Po zeslátnění československé kinematografie, jež bylo uskutečněno na základě dekretu prezidenta Edvarda Beneše z 11. srpna 1945, převzal úlohu producenta na následujících čtyřicet pět let stát. V žádném případě však nelze toto období z hlediska filmové výroby vnímat jako homogenní – je třeba diferencovat jednotlivé etapy státem řízené dramaturgie, jež nezdíka korespondovaly s tehdejšími politickými vývojem. Při analýze filmů natočených v tomto období je důležité rozlišovat různé strategie a motivace jednotlivých aktérů v rámci procesu výroby konkrétního filmu, jako byly například v šedesátých letech konflikty vedoucích představitelů „progresivních“ dramaturgických skupin s „konzervativními“ funkcionáři státní kinematografie nad filmy tvůrců tzv. nové vlny.

Vedle producenta (či jeho reprezentantů) je nutné dále zkoumat osobnosti vlastních tvůrců filmu – autora námětu, scenáristu a v neposlední řadě též režiséra. V tomto ohledu je důležité sledovat nejen celkový kontext uměleckého působení těchto tvůrců, ale i jejich ostatní veřejné aktivity ve stejném období. Kupříkladu filmy realizované v šedesátých letech podle námětu a scénáře spisovatele Jana Procházky je třeba vnímat v souvislosti s jeho tehdejšími politickými působením i faktem, že Procházka byl oblibencem prezidenta Antonína Novotného, a tudíž se k jeho filmu přistupovalo s větší benevolencí. Na druhou stranu zase některá díla českých filmařů z následujícího desetiletí nelze hodnotit bez znalosti jejich politické angažovanosti v „krizových“ letech 1968–1969. V případě, kdy je zkoumaný film adaptací literárního či dramatického díla, je nezbytnou součástí analýzy porovnání

jeho výsledné podoby s předlohou. Například Haasova filmová adaptace *Bílé nemoci* z roku 1937 má jiný závěr nežli Čapkova divadelní hra, kterou Hugo Haas v téže době režíroval v Národním divadle.

Další pole zkoumání představuje vlastní film a jeho geneze. Výsledný produkt, prezentovaný divákům v kinech či na televizní obrazovce, se zdaleka nemusí shodovat s původními představnými scenáristy či režiséra. V tomto ohledu si zaslouží pozornost nejprve různé verze scénáře, které lze zkoumat v Národním filmovém archivu. Tak studiem dochovaných scénářů k politické satirě na pražské jaro scenáristy a režiséra Karla Steklého *Hroch*, natočené v roce 1973 a považované dnes za jeden z nejhorsších českých filmů, zjistíme, že původně byl autor k představitelům „reformního procesu“ ještě kritičtější. Dalším prvkem, jež je třeba v této souvislosti podrobit zkoumání, jsou cenzurní zásahy. To platí nejen o filmech z období nacistické okupace a komunistické diktatury, ale i o snímcích prvorepublikových. K mnoha českým hraným filmům jsou zachovány tzv. cenzurní spisy nebo cenzurní karty, v nichž je možné nalézt připomínky státních orgánů. Cenzurní spisy jsou uloženy v Národním archivu ve fondu Ministerstvo informací, cenzurní karty pak v Archivu bezpečnostních složek ve fondu Hlavní správa tiskového dohledu ministerstva vnitra (signatury těchto dokumentů lze nalézt v katalogu *Český hraný film*). Zajímavé jsou především zásahy do již hotových filmů, které byly provedeny na základě připomínek při cenzurních projekcích. Tímto způsobem byla kupříkladu na popud místo-předsedy vlády Václava Kopeckého změněna jedna ze scén filmu Jiřího Weisse *Romeo, Julie a tma* (1959) nebo upraven závěr filmu Jana Procházky a Karla Kachyňa *Kočár do Vídně* (1966). Další součástí vlastní historie konkrétního filmu pak může představovat následný zákaz jeho promítání či uložení do trezoru, přičemž je důležité i zdůvodnění tohoto opatření.

Třetím aspektem, který při historické analýze filmu nelze opomenout, je divácký ohlas. Zde se nabízí například otázka, zda přijetí filmu diváky korespondovalo s představnými výrobcí či producenta. Zejména v období komunistické diktatury tomu tak často nebylo (například normalizační filmy dezinterpretující

pražské jaro v duchu Poučení z krizového vývoje větší divácký zájem nezaznamenaly). Prameny k divácké recepci jednotlivých českých filmů z období komunistické diktatury jsou ovšem dosti problematické. Existují sice oficiální statistiky divácké návštěvnosti, ty však mohou být u ideologických filmů zfalšované či uměle navyšované zařazováním těchto filmů do povinného programu školních tříd, pionýrských či svazáckých kolektivů nebo společenských organizací. Samotný počet návštěvníků nemusí navíc vůbec vypovídat o celkové působnosti toho kterého filmu. Příkladem jsou třeba filmy Jana Němce, které sice ve své době neměly nikterak vysokou návštěvnost, patřily ale k nejvlivnějším filmovým produktům šedesátých let a významným způsobem ovlivnily mladou generaci intelektuálů.

Prostřednictvím analýzy hraných filmů lze získat řadu zajímavých informací o době, v níž vznikaly. Z detektivních a kriminálních filmů je kupříkladu možné vyčíst, jakým způsobem byly společností prezentovány postavy strážců zákona či naopak, které společenské skupiny byly kriminalizovány jako pachatelé. Pro historika jsou zajímavé zejména filmy situované do minulosti, jejichž prostřednictvím se výrobci či tvůrci filmů pokoušeli interpretovat historické události. Je ovšem třeba rozlišovat mezi historickými filmy, umístěnými do vzdálené minulosti (například husitská trilogie Otakara Vávry z padesátých let) a filmy zobrazujícími události nedávné. U těch totiž hrozí nebezpečí, že někteří diváci jako přímí účastníci oněch historických událostí snahu filmařů o manipulaci rozpoznají a jimi nabízenou interpretaci odmítnou.

Filmy o nedávných dějinách byly v meziválečném období ve střední Evropě velice oblíbené. Produkovaly je jednotlivé národní kinematografy a nezřídka v nich zobrazovaly příslušníky nepřátelských národů jako zbabělce a zákeřně padouchy. V sovětském filmu *Капитан* (1934, režie Sergej a Georgij Vasiljevovi) tak vidíme československé legionáře prchat před bojiškovými jednotkami. Obdobné obrazy najdeme i v o několik let starším československém filmu *Plukovník Švec* (1929, režie Svatopluk Imman), ovšem v obráceném gardu – před legionáři zde zbaběle utíkají naopak bolševici. Historické filmy tak zároveň představují

médium, jehož prostřednictvím bylo možné vytvářet či utužovat nejrůznější stereotypy či národní mýty. Méně často se stávalo, aby hrané filmy tyto stereotypy narušovaly a zpochybňovaly. Jedním z mála příkladů takových snůmků představují filmy natáčené v šedesátých letech režisérem Karlem Kachyňou podle scénářů Jana Procházky. V těchto dílech jsou otevřena některá do té doby tabuizovaná témata, jako kolaborace Čechů s nacisty (*At žije republika*, 1965), násilnosti na Němcích v závěru války (*Kočár do Vídně*, 1966), nucená kolektivizace vesnice (*Noc nevěsty*, 1967), politické procesy padesátých let (*Směšný pán*, 1969) či prakticky Státní bezpečnosti (*Ucho*, 1970). Kinematografie se tak začala některými historickými tématy zabývat dříve, než se jim začala věnovat historiografie.

Prakticky ke každé etapě českých moderních a soudobých dějin najdeme její obraz ve filmové či televizní tvorbě. Interpretace těchto obrazů představuje pro historika zajímavé badatelské téma. A zdá se, že tomu bude i nadále, neboť zájem o historická témata mezi filmaři v Čechách ani ve světě nepolevuje. Jak uvádí Petr Kopal, zatímco historici se v převratném audiovizuálním světě a v éře elektronických médií stále více a metodičtěji zajímají o filmové reprezentace, filmaři se pro změnu „stávají historiky“ a pokoušejí se natáčet „věrné“ rekonstrukce historických událostí.

Výběrová bibliografie:

1. Milian BARTA, *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1966*, *Securitas imperii* 10, 2003, s. 5–57.
2. Luboš BARTOŠEK, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, Praha 1985.
3. Šárka BARTOŠKOVÁ – Luboš BARTOŠEK, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Praha 1986.
4. Petr BEDNÁŘÍK, *Arizace české kinematografie*, Praha 2003.
5. Jan BERNARD – Pavla FRÝDLOVÁ, *Malý labyrint filmu*, Praha 1988.
6. Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*, Praha 1996.
7. *Český hraný film I. 1896–1930*, Praha 1995.
8. *Český hraný film II. 1930–1945*, Praha 1998.

9. *Český hraný film III. 1945–1960*, Praha 2001.
10. *Český hraný film IV. 1961–1970*, Praha 2004.
11. *Český hraný film V. 1971–1980*, Praha 2007.
12. *Český hraný film VI. 1981–1993*, Praha 2010.
13. Petr CORNEJ, *Hustiská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny*, *Iluminace* 7, 1995, č. 3, s. 13–43; *Iluminace* 7, 1995, č. 4, s. 43–75.
14. Gilles DELBUZE, *Film 1. Obraz – pohyb*, Praha 2000.
15. Gilles DELBUZE, *Film 2. Obraz – čas*, Praha 2006.
16. Jiří DOLEŽAL, *Česká kultura za protektorátu. Školstvo – pisemnictví – kinematografie*, Praha 1996.
17. Tereza DVOŘÁKOVÁ, *Prag-Film (1941–1945). V průniku říšské a protektorátní kinematografie. Diplomová práce*, FF UK, Praha 2002.
18. Miloš FIKELZ, *Český film. Herci a herečky. I. díl. A–K*, Praha 2006.
19. Miloš FIKELZ, *Český film. Herci a herečky. II. díl. L–Ř*, Praha 2007.
20. Miloš FIKELZ, *Český film. Herci a herečky. III. díl. S–Ž*, Praha 2008.
21. *Film a doba. Crottenník pro filmovou a televizní kulturu*. (vychází od roku 1955)
22. *Filmový přehled*. (vychází od roku 1949)
23. *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Kontexty*, Praha 21. – 22. března 1991, Praha 1993.
24. Peter HAMES, *Československá nová vlna*, Praha 2008.
25. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. Zvukové období 1929–1934*, Praha 1935.
26. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. 1. díl. 1898–1945*, Praha 1958.
27. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. 2. díl. 1945–1957*, Praha 1958.
28. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. 3. díl. Dokumentární a animovaný film 1922–1957*, Praha 1959.
29. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. 4. díl. Filmová pracovníci*, Praha 1959.
30. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. 1951–1955*, Praha 1972.
31. Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. 1956–1960*, Praha 1973.
32. Jiří HAVELKA, *Film v číslech a událostech. K 20 letům čs. filmu*, Praha 1965.
33. Petr HOFMAN, *K historii jednoho filmového projektu. Příprava filmu Zborov v dokumentech*, *Iluminace* 7, 1995, č. 2, s. 141–152.
34. Jiří HOPPE, *Sovětský dokument o nové vlně*, *Iluminace* 13, 2001, č. 1, s. 117–139.
35. Jindra KARASOVÁ, *Tvůrčí dokumentárního filmu. Kdo je kdo v dokumentárním filmu*, Praha 1965.
36. Lukáš KAŠPAR, *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda – kolaborace – rezistence*, Praha 2007.
37. Ivan KLIMEŠ (ed.), *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*, Praha 1988.

38. Ivan KLIMEŠ (ed.), *Filmový sborník historický 3*, Praha 1992.
39. Ivan KLIMEŠ – Jiří RAK (edd.), *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje československé kinematografie – příspěvky z konference*, Praha 1991.
40. Ivan KLIMEŠ – Jiří RAK, *Film a historie I. Fikce a realita*, Film a doba 34, 1988, č. 3, s. 140–145.
41. Ivan KLIMEŠ – Jiří RAK, *Film a historie II. Žánry historického filmu*, Film a doba 34, 1988, č. 6, s. 330–335.
42. Ivan KLIMEŠ – Jiří RAK, *Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu*, Film a doba 34, 1988, č. 9, s. 516–521.
43. Ivan KLIMEŠ – Jiří RAK, *Idea národního historického filmu v české mizině: ležné společnosti*, Illuminace 1, 1989, č. 2, s. 23–37.
44. Ivan KLIMEŠ, *Národní obranné tendence v hraném filmu za protektorátu*, Illuminace 1, 1989, č. 1, s. 53–77.
45. Jiří KNAPÍK, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953. Biografický slovník stranických a souzových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*, Praha 2002.
46. Jiří KNAPÍK, *Únor a kultura. Sovětzace české kultury*, Praha 2004.
47. Jiří KNAPÍK, *V zájehť moci. Kulturní politika, její systém a akčtři 1948–1956*, Praha 2006.
48. Jan Stanislav KOLÁR – Myrtil FRÍDA, *Československý něný film 1898–1930*, Praha 1957.
49. Petr KOPAL (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005.
50. Petr KOPAL (ed.), *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy žlá*, Praha 2009.
51. Petr KOPAL (ed.), *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*, Praha 2012.
52. Petr KOPAL (ed.), *Film a dějiny 4. Normalizace*, Praha 2014.
53. Petr KOURA, *Filmový smích a zapomnění. Obrz „pražského jara“ v českém hraném filmu z období „normalizace“*, Soudobé dějiny 15, 2008, č. 3–4, s. 575–606.
54. Petr KOURA, *Historický film jako nástroj konstrukce historické paměti. in Místa paměti česko-německého soužití. Sborník příspěvků z konferen- ce pracovní skupiny Česko-německého diskusního fóra Místa paměti v Chebu 5. 6. 2010*, Praha 2011, s. 116–128.
55. Siegfried KRACAUER, *Dějiny německého filmu. Od Caligario k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu*, Praha 1958.
56. Otomar KREJČA ml., *Nelidskost a umění. Poučení z Žida Süsser*, Illuminace 5, 1993, č. 3, s. 99–110.
57. Helena KREJČOVÁ, *„Jsem nevinnou“. Süs, Harlan, Čáp a jiní*, Illuminace 5, 1993, č. 3, s. 65–97.
58. Helena KREJČOVÁ, *Theresienstadt – film o vzorném ghettu*, Illuminace 4, 1992, č. 1, s. 37–55.
59. Robert KVAČEK, *„Kříže“ proti krizi. Crisis – dokument o roce 1938*, Illuminace 9, 1997, č. 4, s. 55–65.
60. Robert KVAČEK, *„První kulturně politický film“*. J. A. Holman, *Revoluční kře a ducha* (1936), Illuminace 7, 1995, č. 4, s. 77–87.
61. Antonín J. LIEHM, *Ostie sledované filmy. Československá zkušenost*, Praha 1991.
62. Jan LUKEŠ, *Diagnózy času. Český slovenský poválečný film*, Praha 2013.
63. Jan LUKEŠ, *Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996*, Illuminace 9, 1997, č. 1, s. 53–81.
64. James MONACO, *Jak číst film. Svět filmu, médií a multimédií*, Praha 2004.
65. Antonín NAVRÁTIL, *Cesty k pravdě čí 15i. 70 let československého dokumentárního filmu*, Praha 2002.
66. Antonín NAVRÁTIL, *Prehled vývoje dokumentárního filmu v Československu*, Praha 1985.
67. Antonín NAVRÁTIL, *Vývoj dokumentárního filmu v ČSSR*, Praha 1965.
68. Jerzy PŁAZEWSKI, *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha 2009.
69. Stanislava PŘÁDNÁ – Zdena ŠKAPOVÁ – Jiří CIESLAR, *Děmanty všednosti. Český slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002.
70. Luboš PTÁČEK (ed.), *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000.
71. Jiří RAK, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*, Illuminace 5, 1993, č. 1, s. 7–36.
72. Jiří RAK, *Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918*, Illuminace 1, 1989, č. 1, s. 30–42.
73. Petr REICHEL, *Sovětý klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*, Praha 2004.
74. Georges SADOUL, *Dějiny filmu. Od Lumiera až do doby současné*, Praha 1958.
75. Jan SEDMIDUBSKÝ, *Obrz soudetských Němců a soudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945–1969*. Diplomová práce, FF UK, Praha 2006.
76. Eva STRUSKOVÁ, *Film Ghetto Theresienstadt 1942. Poselství filmových výstřižků*, Illuminace 21, 2009, č. 1, s. 5–35.
77. Petr SZCZEPANIK, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno 2009.
78. Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha 2004.
79. Petr SZCZEPANIK – Jaroslav ANDĚL (edd.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008.
80. Josef ŠKVORECKÝ, *Nejdrazší umění a jiné eseje o filmu*, Praha 2010.
81. Josef ŠKVORECKÝ, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, Praha 1991.
82. Václav ŠMIDRKA, *Armáda a střelné plátno. Československý armádní film 1951–1999*, Praha 2009.
83. Zdeněk STÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I*, Praha 1988.
84. Zdeněk STÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 II*, Praha 1989.

85. Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 III*, Praha 1990.
86. Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 IV*, Praha 1990.
87. Martin ŠTOLL a kol., *Český film. Režiséři-dokumentaristé*, Praha 2009.
88. Kristin THOMPSONOVÁ – David BORDWELL, *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*, Praha 2007.
89. Michael TÖTBERG, *Lexikon světového filmu*, Praha 2006.
90. Vít VLNÁŠ, *Olařích J. Blažiček a český historický film*, *Luminace* 7, 1995, č. 3, s. 5–11.
91. Jiří VORÁČ, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno 2004.
92. Jiří VORÁČ, *Češi a slovenští filmoví režiséři v exilu*, Olomouc 1993.
93. Nancy M. WINGFIELD, *Film jako otázka národní identity. Zankove filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930*, *Luminace* 8, 1996, č. 4, s. 5–32.
94. Jitka ZABLOUDILOVÁ, *Film a fotografie v československém vojsku v Rusku 1914–1920*, *Luminace* 7, 1995, č. 2, s. 111–139.
95. Pavel ZEMAN, *Týdeník Aktuality. České filmové zpruvodajství na začátku druhé světové války*, *Luminace* 9, 1997, č. 4, s. 67–89.
96. Jan ŽALMAN, *Umlčený film*, Praha 2008.

II. 10. Orální historie

Miroslav Vaněk – Pavel Mücke

Co je to orální historie?

Orální historie je metodou, podle některých názorů dokonce oborem, zaměřeným na sběr ústních svědectví osob, jež byly účastníky či svědky určité události, procesu nebo doby, kterou badatel zkoumá, nebo osob, jejichž individuální prožitky, postoje a názory mohou obohatit badatelsko poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně. Vlastní realizaci rozhovoru předchází tematická a metodická příprava tazatele (seznamění se s dostupnými prameny a literaturou a také s vedením rozhovoru). Nahraný, přepsaný, případně indexovaný a archivovaný materiál slouží badatelům ve společenských a humanitních vědách k budoucí analýze a interpretaci získaných poznatků.

Po praktické stránce by mohla být orální historie popsána následujícími charakteristikami:

- 1) jde o nahánvaný rozhovor ve formátu navození tématu/otázky – vyprávění/odpověď
- 2) rozhovor je veden tazatelem, který má povědomí a základní informace o osobnosti dotazovaného
- 3) rozhovor je veden s informovanou osobou, která vypráví své vlastní dojmy, zkušenosti a názory o určitém tématu, jež je přednětém zájmu tazatele
- 4) rozhovor se stává pramenem přístupným dalším badatelům

Orální historie patří mezi metody využívané nejrůznějšími společenskovědními a humanitními obory, jako je historie, socio-