

## HISTORIE, DĚJINY A HISTORIOGRAFIE

Francesco Casetti

### Smysl pro historii

Pro badatelské úsilí osmdesátých let bylo charakteristické silné oživení zájmu o dějiny filmu. Ne snad, že by tento výzkum kdy ustal. Nicméně v šedesátých a sedmdesátých letech zaznamenal jistý úpadek, zčásti způsobený tím, že se velká váha přisuzovala přístupu sémiotickému nebo psychoanalytickému, které sotva měly sklon vidět ve filmu realitu v procesu tvoření. Oživení historie bylo mohutné a bylo v něm více nových prvků.<sup>1)</sup> Předně docházelo k rozhodnému odklonu od tradičního filmového dějepiscectví. To bylo často otevřeně obviňováno ze čtyř závažných omezení. Jedním bylo to, že do středu pozornosti stavělo jednotlivé filmy. Ve skutečnosti je kinematografie mnohem složitější mechanismus, který podléhá zásahům technologických, ekonomických a sociálních faktorů, které nemusejí být ve vytvořených dílech nutně viditelné. Tradiční dějepiscectví používalo nedostačující výzkumné nástroje, jako například osobní paměť badatele nebo svědectví filmových hvězd. Dokumentační základ by měl být mnohem širší a měl by být kriticky vyhodnocen. Dále pak byly používány omezené analytické kategorie, jako například škola, hnutí nebo období. Ještě horší je, že práce byly tautologické, snažily se vysvětlovat autory pomocí jejich děl a díla opět pomocí autorů. Ve skutečnosti se události uspořádávají do mnohem zřetelnějších forem, v nichž vlivy nejsou nikdy jednoznačné a přímé. A konečně přijímala tradiční historie elementární formy výkladu, když hovořila o „zrození“, „vývoji“, „zralosti“ a „úpadku“. Fakta nejsou způsobena k tomu,

1) M. Lagny ve své knize (Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris 1992) podává výtečný obraz „nové“ filmové historiografie. Rovněž R. C. Allen a D. Gomery (Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York 1985) jsou důležitým referenčním bodem: práce obou autorů obsahuje bohatou sbírku studií a příkladů z výzkumu. Důležitá svědectví o probíhajících debatách lze nalézt v časopisech *Iris* (1984, č. 2) a *Hors Cadre* (1989, č. 7) stejně jako v dalších publikacích: Jacques Aumont – André Gaudreault – M. Marie (Ed.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*. Paris 1989; Philip Rosen, *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*. In: Patricia Mellencamp – Philip Rosen (Ed.), *Cinema Histories, Cinema Practices*. Frederick, Md 1984; Robert Sklar, *Oh, Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies*. „Radical History Review“ 1988, č. 41 (srov. T ý ž, *Ach Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání*. „Illuminace“ 1994, č. 4, s. 27 – 45; pozn. red.); Thomas Elsaesser, *The New Film History*. „Sight and Sound“ 55, 1986, s. 246 – 251.

aby sledovala lineární chronologii, která simuluje lidský život, ale spíše kontroverznější a klikatější stezky.

Tradiční dějiny filmu – od Ramsayeho z konce dvacátých let až po (rozhodně komplexnějšího) Sadoula z let čtyřicátých<sup>2)</sup> – se mýlily ve své volbě předmětu studia, metody, „orientace“, tvaru i psaní. Byly příliš blízko dějin literatury a umění, než aby pochopily obrysy nového jevu. Příliš se vázaly na opotřebované interpretativní „rámce“ (mýtus morálky s postavami Spravedlnosti, Pronásledování, Triumfu, jenž připomíná nikdy nekončící boj mezi Dobrem a Zlem nebo politický mýtus s tématy Závazku, Oběti a Svobody, který připomíná zápasy za osobní a národní svobodu), než aby objevily logiku vývoje filmu.

Za druhé zde byla řada příznivých okolností. Filmové texty byly stále dostupnější díky systematické záchraně ztracených filmů, restauraci nebo novému uvádění dlouho nedostupných prací a přenosu stále většího objemu filmového dědictví na video. Množství existujícího (a dostupného) dokumentačního materiálu rostlo, částečně proto, že je studiové archivy předaly americkým univerzitám, částečně proto, že se otevřel přístup k tiskovému materiálu náležejícímu soukromým společnostem a vládě, který byl dříve omezen. A konečně se začínaly formovat národní a mezinárodní projekty s větší finanční podporou, než tomu bylo v minulosti. Často je podporovaly filmové knihovny, které chtěly dělat víc než jen uchovávat filmy a zajímaly se o nově vznikající oblasti studia, jako například o filologii filmu.

Za třetí bylo stále zřetelnější vědomí problémů „dělání dějin“ obecně. Filmoví badatelé začali také navazovat kontakt se znovupromyšlením rámce historického výzkumu. Ve skutečnosti se sami občas účastnili debaty jako její protagonisté. Vezměme například kritiku pojmu události. Ke změnám nedochází jenom v důsledku faktů epického rozsahu (tedy senzačního filmu nebo díla, které se rozchází s tradicí), ale také v důsledku každodenních událostí. Dalším příkladem je rozšíření myšlenky chronologie. Vývoj v čase se nezakládá jen na příčině – následku, ale také na kumulaci bezprostředních nebo vzdálených vlivů, cyklů a tak dále. Také neexistuje jediné tempo, ale existuje diferencovaný postup vpřed, rychlejší, jde-li o substituci jednoho tématu, pomalejší, jedná-li se o osud stylu, a ještě pomalejší při uspořádávání žánru. Podívejme se dále na redefinici myšlenky dokumentace. To, co sleduje historik, nejsou nikdy jasné důkazy, ale objekty („monumenty“), které je nutné zpochybňovat (nebo přehodnocovat) specifickými metodami, za pomoci sémiotiky v případě filmových textů, sociologie v případě konzumerismu, ekonomiky v případě průmyslových organizací atd. Konečně mám na mysli změny ve výkladových technikách dějin. Nevyžaduje se, aby zprávy byly „příběhy“, ale „konstatování“, bohaté na nejrůznější materiály – to jest statistické a textové analýzy, životopisné poznámky a právní citace. Tyto zprávy nemusejí být jen psané, ale mohou využívat jiné prostředky, jako je video nebo samotný film.

Konečným výsledkem byl vznik nových referenčních rámců. Filmoví badatelé ponechali stranou příklady nabízené dějinami literatury a umění a začali se inspirovat zkušenostmi dějin politiky (aby pochopili, proč je film častým nástrojem propagandy a vždy

2) T. R a m s a y e, *A Million and One Nights*. New York 1926; Georges S a d o u l, *Histoire du cinéma mondial*. Paris 1949; T ý ž, *Histoire générale du cinéma*. Paris 1947.

kontroverzní oblastí), dějin podnikání (aby analyzovali jak ekonomicko-industriální „stroj“ skrývající se za filmovou tvorbou, tak způsoby, jak filmu co nejvíce využít), společenských dějin (aby pochopili, jak film determinuje chování a orientaci a zároveň jak odhaluje starosti a jistoty společenství) atd. Koneckonců i sami obecní historikové začínali ve filmu objevovat zdroj velkého bohatství a užitku. Oceňovali schopnost filmu zaznamenávat události a také ukázat, jak je společnost vnímá. Podobně oceňovali jeho schopnost nechat realitu mluvit samu za sebe a také schopnost zhmotnit sny a fantazie. Oceňovali schopnost filmu být „prorocký“, možná v nějakém marginálním díle, a také budovat „veřejné“ image společné všem vrstvám společnosti. V tomto smyslu tu byla dvojitá výměna: čím více si byl člověk vědom toho, že dějiny filmu by měly působit v oboru dějin obecně, tím více viděla historie v dějinách filmu možnosti výměny.

Výsledným bodem této řady akcí a protiakcí bylo vymezení toho, co Lagnyová případně definuje jako „dějiny problému“<sup>3)</sup>, což platí i pro film. Tento druh dějin neskrývá práci badatele za předpokládanou objektivitu, ale ukazuje jeho volby a postupy. Používá množství nástrojů, přesto nikdy nepředstírá, že nabízí definitivní pohled. Takové dějiny si především uvědomují, že význam věcí závisí na tom, jak se k nim přistupuje, a proto spíše než aby realitu „restaurovaly“, „rekonstruují“ ji, nebo ještě lépe, „konstruují“ ji jako autodiskursivní objekt.

Dějiny problému charakterizovaly – někdy radikálně, jindy umírněněji – výzkum v osmdesátých letech. Podíváme se na něj poněkud podrobněji a budeme izolovat tři hlavní oblasti, z nichž každá je charakterizována řadou „otázek“ nebo východisek: ekonomicko-industriální dějiny, společenské dějiny a esteticko-lingvistické dějiny.

### Ekonomicko-industriální dějiny

Snad nejjednodušší oblastí historie je oblast prací o ekonomické, průmyslové a technologické realitě filmu. Zahnuje studie, které, ač byly dlouho považovány za „pomocné“, se koncem šedesátých let prosadily. Výzkum byl motivován domněnkou, že soustředění se výlučně na díla a autory nemůže vysvětlit ani původ těchto děl, ani situaci, v níž autoři pracují. Četné zvraty a fáze stability jsou ve skutečnosti výsledkem finančních, výrobních a technologických faktorů. Finanční faktory: uvažme vlastnický postoj větších a menších společností, systém sledování kapitálu pro výrobu, vztah mezi investicemi a výnosy, úlohu národních a zahraničních trhů a podobně. Výrobní faktory: existují rekurentní formy organizace práce, profesionálové připravení dobývat nebo hájit svou vlastní arénu, víceméně dané týmy a rutina, kritéria, na nichž spočívá rozhodování, interní hierarchie ve studiích nebo ateliérech atd. Technologické faktory: každé období používá vybavení svým vlastním způsobem; dává přednost jistým inovacím a jiné zase tlumí; má k dispozici omezenou sadu dostupných prostředků (specifické druhy filmů, formátů, kamer). Film je tak rovněž konečným výsledkem podmínek své vlastní existence.

3) M. L a g n y, c. d., s. 41 a 47.

Objevují se některé zásadní otázky. Jak důležitá pro osud filmu je skutečnost, že je také „mechanismem“? Do jaké míry určuje změna a odolnost vůči změně – s ohledem na způsob produkce – změny obecnější nebo naopak jejich nedostatek? A zároveň, do jaké míry jsou důvody v každé z těchto oblastí společné jiným oblastem zábavy, kulturního průmyslu a činností ve volném čase? Stává se zřejmým, že historie filmu je nedílnou součástí „průmyslu imaginárního“. Zdá se, že výsledný výzkum související s dějinami filmu, doposud považovaný za okrajový, hraje rozhodující roli při vymezení hlavních scénářů, které film používá při organizaci svého vlastního vývoje.

Podívejme se však na konkrétní členění výzkumů. Nebudeme se zabývat studii, které tuto oblast výzkumu uváděly, od děl Bächlina, Mercillona či Bizarrho a Solaroliho.<sup>4)</sup> Byly to většinou průkopnické práce, užitečné tím, že velkoryse načrtly hranice oblasti výzkumu. Věnovaly se však spíše rozpoznání opakujících se typologií, než rekonstrukci způsobu, jak se pohybovat od jedné typologie ke druhé. V každém případě jsme je již probrali v kapitole o sociologii filmu.

Novější historicky orientované práce se mnohdy zabývají především *ekonomicko-finančními faktory*. Platí to o práci Janet Waskové, která se zabývá výkyvy zájmu Wall Streetu o filmový průmysl, úlohou bank při změnách, včetně technologických změn (s nástupem zvukového filmu), sledem nejrůznějších způsobů financování filmů atd.<sup>5)</sup> Vůdčí myšlenkou je, že kapitál je pravým protagonistou osudu filmu: jistým způsobem dochází k závažným rozhodnutím právě mimo studia, v newyorských finančních kruzích. Jiní badatelé, jako Douglas Gomery, místo toho ukazují, jak Hollywood, tedy místo, kde se filmy natáčejí, má do věci jen málo co říci.<sup>6)</sup>

Početnější jsou studie zabývající se průmyslovou organizací filmu. Jednou ze zásadních prací v této oblasti je studie Michaela Conanta z roku 1960 o boji kolem protitrustových zákonů, ke kterému došlo v letech 1938 až 1948 mezi vládou Spojených států a velkými filmovými společnostmi. Conant zkoumá prostředky, jimiž velké společnosti vytvořily oligopol, založený především na vylučných distribučních právech. Sleduje důvody toho, proč ministerstvo spravedlnosti žalovalo Paramount a ostatní společnosti. Zkoumá důsledky rozhodnutí Nejvyššího soudu ve prospěch vlády a považuje je za pozitivní.

Thomas Guback místo toho analyzuje vztahy mezi evropským a americkým filmovým průmyslem po druhé světové válce.<sup>7)</sup> Šlo o nerovný vztah způsobený hlubokými rozdíly v ekonomických zdrojích, v organizaci výroby a v politice produkční společnosti. Silnější americký průmysl se pokusil převzít a zlikvidovat slabší průmysl evropský. Měl v tom důslednou podporu ze strany americké vlády, zvláště ministerstva obrany, které filmu využívalo jako ideologické zbraně. Výsledkem však byla změna profilu národních kultur, odstranění každé zvláštnosti, homogenizace kultur, jejichž smyslem byla univerzální přitažlivost všech produktů.

4) Peter Bächlin, *Der Film als Ware*. Basel 1945 (srov. T ý ž, *Film jako průmysl*. Praha 1966; pozn. red.); H. Mercillon, *Cinéma et monopoles*. Paris 1953; L. Bizarrri – L. Solaroli (Ed.), *L'industria cinematografica italiana*. Florence 1958.

5) Janet Wasko, *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Norwood 1982.

6) Douglas Gomery, *Film Culture and Industry: Recent Formulation in Economic History*. „Iris“ 2, 1984, č. 2.

7) Thomas Guback, *The International Film Industry*. Bloomington 1969.

Robert Allen a Douglas Gomery Gubackovu práci oceňují, ale zároveň kritizují přílišnou rychlost jeho skoku od ekonomických ke kulturním procesům. Nemůžeme předpokládat, že ekonomické procesy determinují kulturní procesy takovýmto přímým způsobem. Proti Gubackovu marxistickému postoji kladou Allen a Gomery „průmyslovou analýzu“, která klade velký důraz na tři faktory. První představují zisky jednotlivých společností plynoucí z produktivní výroby a distribuce a také z řady politicko-sociálních podmínek: to je oblast *výkonu*. Druhý faktor zahrnuje cenovou politiku jednotlivých společností, jejich marketingové strategie, podíl na výzkumu, inovacích atp., to vše se záměrem dosáhnout exemplárních výsledků: to je oblast *chování*. Třetí faktor se skládá ze stupně diferenciacie produktu, integrace různých sektorů a především ze spolupráce mezi různými společnostmi (s obdobími monopolu, oligopolu a otevřené soutěže): jde o oblast *tržních struktur*. V pozadí máme řadu *základních podmínek*: stav technologie, dostupnost surovin, pružnost cen, míru růstu, nákupní metody apod.<sup>8)</sup> Oba autoři aplikují svůj model na zrod amerického filmového průmyslu, ukazují souhru řady faktorů a definují důvody pozitivních výsledků některých řešení a neúspěch jiných.

Nejvýznamnější postavou této výzkumné linie je Tino Balio. Jeho dějiny amerického filmového průmyslu jsou zajímavé přinejmenším ve dvou ohledech.<sup>9)</sup> Za prvé, široké retrospektivní pohledy jsou doplněny nejrůznorodějšími materiály od pamětí hvězd až po obchodní záznamy, od propagačních příloh až po kritiky v dobových časopisech. Máme tak možnost pochopit nejen logiku, která filmový průmysl žene, ale také způsob, jakým se tento průmysl představuje spotřebiteli. Za druhé, Baliova rekonstrukce vykládá celou řadu prvků, které jsou ve hře, i když má sklon zdržovat se u těch, které nejrozhodněji ovlivňují každé období. Jedním takovým prvkem bylo v začátcích filmového průmyslu například získání nového publika. Z let 1908 až 1930 uvádí spor mezi prvním trustem (Motion Picture Patents Company) a nezávislými. Například z doby zlatého věku Hollywoodu tu máme organizaci produkce velkých studií. Tímto způsobem objevujeme, do jaké míry je filmový průmysl *komplexním systémem*, v němž všechny prvky spolu vzájemně souvisejí a spějí k rovnováze. Každá změna vyvolá v oboru krizi, která je často dramatická (vzpomeňme na zavedení zvuku, které donutilo studia hledat nové hvězdy, nebo na protitrustové zákony, v jejichž důsledku bylo nutné oddělit produkci a vedení). Změny ovlivňují celý průmysl, který je pak nucen provádět úpravy; průmysl však nachází řešení v nových organizacích, nových synergiích, nových produktech, aniž by kdy „zakolísal“.

Vedle finančních a průmyslových analýz bychom se měli zmínit o několika pracích o *filmové technice*. Často jenom poukazují na to, kdy byla „poprvé“ použita nějaká technická novinka, nebo vychvalují „velké osobnosti“, které tu či onu inovaci zavedly. Takovým studiím chybí vědomí komplexnosti zúčastněných faktorů. Existují výjimky: například Deslandes ve své práci sleduje zrod a první kroky filmu přesně a do hloubky.<sup>10)</sup>

8) R. C. Allen – D. Gomery, c. d., s. 138nn.

9) Tino Balio (Ed.), *The American Film Industry*. Madison 1976.

10) J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*. Paris 1966; J. Deslandes – J. Richards, *Histoire comparée du cinéma 2*. Paris 1968; srov. také dobrý přehled od J. Limbachera, *Four Aspects of the Film*. New York 1968.

Avšak nejzajímavější příspěvky spojují technologii s jinými aspekty filmové „mašinerie“. Nejznámějším příkladem je série článků Jean-Luise Comolliho, věnovaná studiu „technologie a ideologie“.<sup>11)</sup> Zabývá se dvěma oblastmi: zrodem filmu a smrtí a znovuzkřížením hloubky pole. První je nahlížen ne jako důsledek řady osobních vynálezů, ale jako reakce na ideologický požadavek (vidět život takový, jaký je) a na ekonomický požadavek (najít zdroj zisku). To představuje mezní bod kolektivního a anonymního hledání druhé poloviny devatenáctého století, které zkoumalo jak zobrazení skutečnosti, tak formy mizanscény. V případě hloubky pole rovněž nacházíme víc než jen technologické procesy. Zmizení hloubky pole ve dvacátých letech je často přisuzováno zavedení panchromatického filmu, s nímž se pojí používání žhnoucího světla; kvůli tomu bylo nutné otevřít nebo rozšířit čočky kamer a tak omezit rozsah ohniska. Ve skutečnosti tak vznikla nová představa „pravdivého vidění“, kterou již nezaručovala přítomnost prostoru pojatého jako hloubka, ale spojená se schopností reprodukovat svět se všemi jeho odstíny (což umožnil panchromatický film). Potřeba reagovat na ideologický požadavek tak vedla k rozvoji filmové technologie. Vynálezy samy o sobě jsou bezvýznamné.

Rick Altman spojuje technologii a různé formy zobrazení.<sup>12)</sup> Filmový záznam zvuku poskytuje pro jeho teorii optimální zkušební pole. Ve hře jsou při tom dva principy: perspektiva vedoucí k diferenciaci intenzity zvuku vzhledem k vzdálenosti kamery; a srozumitelnost, nebo podání veškerého zvuku tak, aby byl bez ohledu na zdroj stejně zřetelný. V první polovině třicátých let převládla perspektiva, koncem této dekády už dominovala potřeba srozumitelnosti. Film v tuto dobu spíše než by „dolaďoval“ scénický prostor, dával přednost roli řeči a linii příběhu.<sup>13)</sup> Zdá se zbytečné zmiňovat se o tom, že se veškerá zvuková technologie přizpůsobila novému směřování věcí.

Allen a Gomery se vydávají jiným směrem.<sup>14)</sup> Tvrdí, že filmová technologie závisí na ekonomice. Užívají příklad zavedení zvukového záznamu. Ten už byl nějakou dobu možný. Bankéři, kteří ovládali Warner Bros., se však rozhodli postavit se proti společnosti Paramount a Loew's a společnost Warner Bros. pak byla první, kdo dosáhl dohody s Western Electric a s rizikem obrovských investic se zmocnila zdroje, který konkurenci zcela překonal.

Jiní badatelé se zabývají technologickým rozměrem filmu. O některých z nich budeme hovořit později. Tento krátký přehled uzavřeme obecnějším postřehem. Ekonomicko-industriální dějiny mají často tendenci izolovat svůj předmět od jeho kontextu: bez ohledu na právě probírané výjimky je technologie obvykle nahlížena jako oddělený sektor s vlastní autonomní logikou. Právě proti této tendenci získávaly v osmdesátých letech půdu pojmy jako je *produkční model*. Způsob produkce se týká jak „řádu“, který filmová

11) Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie*. „Cahiers du cinéma“ 1971 – 1972, č. 229 – 235 a 241.

12) Rick Altman, *Toward a Theory of the History of Representational Technology*. „Iris“ 2, 1984, č. 2; T ý ž, *The Technology of the Voice*. „Iris“ 3, 1985, č. 1; T ý ž, *The Technology of the Voice*. „Iris“ 4, 1986, č. 1; T ý ž, *Technologie et représentation: L'espace sonore*. In: Jacques Aumont – A. Gaudreault – Michel Marie (Ed.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*. Paris 1989.

13) Rick Altman, *Technologie et représentation: L'espace sonore*. In: J. Aumont – A. Gaudreault – M. Marie (Ed.), c. d., s. 129.

14) R. C. Allen – D. Gomery, c. d.

mašinerie používá, tak pravidel jejího fungování. Základní ekonomické kategorie jako je organizace práce, profesionální kvalifikace, finanční systém a technologický aparát jsou doplňovány prvky jako je idea filmu sdílená členy skupiny (výrazový prostředek nebo pouhá komodita?), význam, který člověk přisuzuje samotné činnosti (tvorba nebo jenom zaměstnání?), klasifikace filmů (kultura nebo podívaná?), filmové modely (autorský film nebo seriál?), produkt na vysoké úrovni nebo film druhé kategorie? – přirozeně žádná z těchto dvojic by neměla být chápána jako alternativní). Procedura může být riskantní, jako je tomu v případě příliš přímé analogie mezi ekonomikou a sémiotikou nebo mezi industriálním a ideologickým. Může však být také přínosem.

Jiným způsobem zpochybnění „autonomie“ ekonomicko-industriálních dějin je psát dějiny, které zařazují ekonomicko-industriální skutečnosti do širšího referenčního rámce. Můžeme použít přirovnání, jako to udělali například Bordwell, Staigerová a Thompsonová ve své rozsáhlé práci o klasickém americkém filmu.<sup>15)</sup> Nacházejí vzájemnou souvislost mezi rozměrem produkce a stylistickým rozměrem, aby ukázali pouto jejich vzájemné funkčnosti (vždyť jak by se byl mohl tento typ filmu „udržet pohromadě“ čtyřicet let, kdyby nebyly pracovní procesy a formy zobrazení vzájemně propojeny?). Nebo můžeme ukázat, jak do sebe všechny prvky zapadají, jak to ukazuje Brunetta ve svých dějinách italského filmu: finanční produkce a technologické aspekty se střídají s politicko-kulturními a esteticko-lingvistickými.<sup>16)</sup> Tento přístup podává přehled, který je zároveň široký a rozmanitý, a předkládá myšlenku, že každý prvek má svou vlastní úlohu, zároveň však závisí na druhém.

K tomuto poli bádání se ještě vrátíme. Teď nám zbývá prozkoumat ostatní oblasti, kde se historický výzkum soustřeďuje.

### Sociokulturní dějiny

Od sedmdesátých let se začaly množit práce, které zvažují sociální důsledky rozvoje kinematografie. Podnětem pro tyto studie byly zájmy dvojího druhu. Na jedné straně zdůrazňují schopnost tohoto média odrážet chování a postoje společnosti. Filmy jsou považovány za cenná svědectví toho, jak se ve společenství jedná a uvažuje; jsou považovány za *zrcadlo* (snad idealizované, snad deformované, přesto však věrné) činů, zvyků, aspirací, víry a hodnot, které spoluvytvářejí kulturu.<sup>17)</sup> Na druhé straně vědci zdůrazňují schopnost filmu zasahovat do společenských procesů. Jako důkaz citují schopnost média posílit nebo zničit široce rozšířené domněnky, dodat inspirující modely, ukázat potlačené touhy, spojit jedince se stejným vkusem a názory, podporovat různé styly, vytvářet pracovní příležitosti úzce spjaté profesionální skupiny. Stručně řečeno, je zdůrazněna funkce filmu jako sociálního *agens*.

15) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.

16) Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895 – 1945*. Roma 1979; T ý ž, *Storia del cinema italiano: Dal 1945 agli anni '80*. Roma 1982.

17) Termín *kultura* zde definuje množinu činností, k nimž ve společnosti dochází, uvažovaných pro jejich symbolickou hodnotu; zpodobnění sebe (vlastního já) světa, druhých lidí atd., kteří se v této společnosti pohybují; konečně, uměleckou a intelektuální tvorbu, k níž ve společnosti dochází.

To vše navozuje řadu otázek. Jaký je vztah filmu k jiným společenským realitám? Jaká omezení na něj působí? Jakým účelům slouží? Komu popřává sluchu, a komu ne? Jaké hloubky a váhy nabývají filmová témata? S jakými dalšími médii film spolupracuje na utváření veřejného mínění? Jaký vliv má divák na návrhy filmu? Jak se lidé kolem filmu organizují? V podstatě jsou zde dvě klíčové otázky: Nakolik je film schopen rozšířit změny ve způsobu života a citění? A nakolik k takovým změnám přispívá? Je přesně zrcadlem života a společenským *agens*; odrazem a podněcovatelem kulturních mravů. Je obojím a často současně.

Pokusme se to říci ještě jasněji. První, tradičnější oblast studia ustavuje *vztah mezi kinematografií a politikou*. Takové studie zkoumají postavení, jaké film zaujímal v danou dobu a na daném místě, stejně jako zásahy ze strany vlády, politických stran, ekonomických sil a světských či náboženských skupin. Tyto práce jsou často zjednodušující, protože jsou založené na boji mezi svobodou a útlakem (klasický příběh: Popelka a Mačecha). Nechybějí však ani vydatné a uváženější přístupy, často podpořené množstvím dokumentace (tj. zákony, parlamentní rozpravy a veřejné akce, stejně jako výpovědi dělníků, diskuse v odborářských časopisech, smlouvy, společenská role filmových tvůrců atd.). Jedním příkladem takových prací je dvousvazková studie o filmech vichystické Francie od Paula Leglise.<sup>18)</sup> Zabývá se prostředky řízení a ochrany filmu ze strany veřejných úřadů stejně jako formací profesionální a obchodní organizace. Dalším příkladem je kniha Mina Argentieriho o italské kinematografii z období fašismu.<sup>19)</sup> Ukazuje, jak fašistický režim stále více kontroloval filmovou produkci a projevoval stále větší zájem o využití filmu (především filmových zpravodajství) k propagandistickým účelům. Tato linie bádání je přítomna i v obecnějších pracích autorů jako např. Jeancolas o francouzském filmu nebo již zmíněný Brunetta o filmu italském.<sup>20)</sup> Tatáž linie slouží rovněž jako model pro úzeji zaměřené výzkumy zabývající se, například, legislativou nebo cenzurou.<sup>21)</sup>

Druhé ohnisko zájmu nacházíme v těch studiích, které se soustřeďují na *zobrazení společenské skutečnosti*, které filmy přinášejí ať už přímo v dílech s dokumentární příchutí, nebo nepřímou v dílech, která jsou více či méně současná nebo pravděpodobná, ale která, v každém případě, dávají smysl tomu, jak vnímáme nebo si představujeme svět kolem sebe. Značná pozornost je věnována obrazům jednotlivců, společenství, značně rozšířenému chování, cílům a kolektivnímu strachu, sdílenému poznání, atmosféře a idiosynkratickým postojům, které film nabízí. Probírali jsme již (v kapitole o filmu a sociologii<sup>22)</sup>) víceméně základní výzkum těchto linií: Kracauerův spis o filmech za Výmarské republiky.<sup>23)</sup> Vidíme v něm, jak filmy z tohoto období kolísají mezi marným

18) Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français: Le cinéma et la Troisième République*. Paris 1969; T ý ž, *Histoire de la politique du cinéma français: Le cinéma entre deux républiques*. Paris 1977.

19) Mino Argentieri, *L'occhio del regime*. Florence 1979.

20) J.-L. Jeancolas, *Le cinéma des Français: La V République*. Paris 1979; T ý ž, *Quinze ans d'années trente: Le cinéma des Français, 1929 – 1944*. Paris 1983. G. P. Brunetta, c. d. v pozn. 17.

21) Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Women Film, 1928 – 1942*. Madison 1991.

22) (Sociology of Cinema. In: F. Casetti, *Theories of Cinema: 1945 – 1995*. Austin, TX 1999, s. 107 – 131; pozn. red.)

23) Siegfried Kracauer, *From Caligary to Hitler*. Princeton 1947.

rebelantstvím a jakýmsi útěšným konformismem, mezi výzvou vůči tyranii a strachem z chaosu. Je tam jisté zjevné váhání, které jasně demonstruje neštěstí německého lidu po porážce a které anticipuje autoritářské řešení nacismu.

Marc Ferro a zvláště Pierre Sorlin znovu přebírají tento způsob bádání, a to s větší historickou kompetencí (Kracauer je spíše sociolog). Pro Ferra odráží film realitu na všech úrovních: vypráví příběhy, které zdůrazňují určité aspekty života a jiné potlačují; používá jazyk, který prozrazuje způsoby, jakými režiséři a jejich sociální skupina lpí na svých tématech; spouští reakce, které objasňují ideologické podhoubí dané společnosti.<sup>24)</sup> To umožňuje celkovou analýzu. Ferro používá jako důkaz nejen to, co film říká, ale i to, co neříká, jeho styl, způsob, jakým je čten a tak dále. Analýzou stříhové skladby ŽIDA SÜSSE rekonstruuje posedlost nacistů. Poukazem na různá přijetí VELKÉ ILUZE zvažuje změny sociálního klimatu v před- a poválečné Francii. Pro Sorlina musí být myšlenka zrcadlení nejen rozšířena, ale také překonána. Než nám film ukáže zájmy a orientace společnosti, ukazuje nám myšlenkový horizont, podél něžž se pohybuje. Předtím, než nám sdělí, co si daná společnost vybírá k portrétování, nám film sdělí, co považuje za portrétovatelné. Sorlin tak postuluje ideu *viditelného*, již označuje, co tvůrci považují za snadno prezentovatelné a co je pro diváky snadno vnímatelné. V důsledku jde o soustředění jak na „obraz“, jímž se v dané kultuře portrétuje skutečnost, tak na ideu „obrazu skutečnosti“, již společnost ovládá. Sorlin ve své rané práci aplikuje tuto koncepci na italskou kinematografii a společnost v období po druhé světové válce. Ukazuje, které obavy zajímaly jak film, tak společnost a také které ideje určovaly způsob, jak byl portrétován svět.<sup>25)</sup> Ve své následující práci Sorlin svůj výzkum rozšířil a zahrnul do něj celou poválečnou Evropu.<sup>26)</sup> Předkládá celou řadu stále se objevujících témat, vztahuje je k národním kulturám, staví je do širšího rámce myšlení a srovnává je s tendencemi v konzumním filmu.

Do stejné skupiny studií můžeme zařadit výzkum, který ukazuje, jak společnost *zobrazuje samu sebe*, aby vytvořila pocit sounáležitosti mezi svými příslušníky, kteří sdílejí společná témata diskuse i referenční modely. Středem zájmu práce Dana Polana je autoprezentace Ameriky čtyřicátých let: navzdory tomu, co bychom mohli očekávat, nevytvářejí filmy z tohoto období útěšný obraz; rovněž nehlásají „rodinnou“ ideologii.<sup>27)</sup> Místo toho symbolicky zaznamenávají všechn nekld a nepokoj přítomné ve vytvářejícím se společenství. Mohli bychom se ještě zmínit o studiích, které se zabývají tím, jak subkultury (mládež); vynořující se kultury (afroameričané) nebo utlačené kultury (ženy) zobrazují samy sebe. Na horizontě jsou přirozeně „historie mentality“, které pomocí analýzy textů, jež ve společnosti obíhají, jasně ukazují ideologické orientace oné společnosti, její koncepce života a vnímání světa.

Třetí skupina studií se soustřeďuje na sociální *struktury a dynamiku*, které s filmem vznikají. Zde je opět ve hře film jako sociální *agens* spíše než film jako zrcadlo, i když

24) Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Paris 1977.

25) Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*. Paris 1977.

26) Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies*. New York – London 1991.

27) Dana B. Polan, *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940 – 1950*. New York 1986.

mnohé z těchto prací (podobně jako ty výše zmíněné) mají tendenci rozostřovat hranice takového rozlišování. Zajímavá investigativní oblast se zabývá studiem „filmového prostředí“. Práce v této oblasti pojednávají o životě a práci lidí, kteří „dělají filmy“: herců, režisérů, producentů, techniků, agentů a tak dále. Je to pohřchu málo frekventovaná myšlenková linie, i když můžeme ocenit přínos dvou klasických esejů od Rostena a od Powdermakera.<sup>28)</sup> Touto cestou se vydává také Sklar ve své analýze ekonomických a produkčních faktorů studií ve snaze rekonstruovat charakter „hollywoodské komunity“.<sup>29)</sup> Obvyklejší je zkoumání distribuce a spotřeby filmů. Osvětluje dopad filmu, ať už kulturní nebo kontextový. Analýzy vlivu prostředí se soustřeďují na umístění kin v kontextu města, jejich architekturu, vybavení a změny, které nastávají v čase.<sup>30)</sup> Studium kulturního působení se zjišťuje, jaký typ publika do kin chodí. Jaké je jejich demografické složení (mladí/dospělí, muži/ženy), jejich sociální postavení (subproletariát, přistěhovalci, střední třída), jejich vkus (muzikály spíše než detektivky), zaměření jejich pozornosti (filmové hvězdy, příběhy), sklon zabývat se kinem i mimo filmy (kupování časopisů, různých předmětů atd)? Publikum z počátků kinematografie je nanejvýš zajímavé. Bylo různorodější, než bychom si mohli myslet. V desátých letech byla výraznější přítomnost střední třídy. Po první světové válce se publikum vyznačovalo rostoucím rozčarováním z filmu. Velkou část tohoto výzkumu je možné klasifikovat jako „místní historii“, při čemž jsou pro výzkum volena města jako je Milwaukee, Perpignan nebo Montpellier.<sup>31)</sup> Jiné práce analyzují spotřebu spolu s produkcí ve snaze demonstrovat vzájemné příčinné působení (viz obzvláště Sklarova studie<sup>32)</sup>). Ještě další rozšiřují svůj pohled tak, aby zahrnuli jevy jako je zbožňování hvězd a lépe tak postihli sociální procesy vznikající následkem návštěvy kin.<sup>33)</sup> Vybavují se mi aspoň čtyři takové práce. Nejprve máme Bernardiniho výzkum organizace kinematografie v Itálii od jeho počátků až do konce dvacátých let a práci Jurije Cívjana o filmové recepci v Rusku v tomtéž období.<sup>34)</sup> Obě práce, ačkoli se liší přístupem, představují cenný pokus o rekonstrukci historie publika národního filmu. Existuje také monotematické vydání časopisu Iris nazvané Early Cinema Audiences<sup>35)</sup>, které probírá problémy jako je zařazení původního publika z hlediska třídy a statusu (Janet Staigerová); jak proces urbanizace a sociální stratifikace zvyšování počtu filmových diváků v rámci procesu urbanizace a sociální stratifikace (Richard Abel); a povahu filmové „imaginace“ (Elena Dagradaová). Nakonec to nejdůležitější – kniha

28) Leo Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*. New York 1941; H. Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory*. Boston 1950.

29) Robert Sklar, *Movie-Made America*. New York 1975.

30) Příkladem takových prací je C. Herzog, *The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style*. „Cinema Journal“ 20, 1981, č. 2.

31) Viz např.: L. Wilden, *Milwaukee Movie Palaces*. Milwaukee 1986; J. André – M. André, *Une saison Lumière à Montpellier*. Perpignan 1984; R. Noël, *Le spectacle cinématographique à Perpignan entre 1896 et 1944*. „Cahiers de la Cinémathèque“ 1973 (zvl. vyd.).

32) R. Sklar, c. d.

33) Viz Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA – London 1991.

34) A. Bernardini, *Cinema muto italiano*. Bari 1980 – 1982; Jurij Cívjan, *Istoričeskaja recepcija kino: Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991.

35) Viz „Iris“ 11, 1990.

Gian Piera Brunetta, která sleduje historii recepcce filmu až do současnosti.<sup>36)</sup> Tato práce využívá nesmírné bohatství dokumentace od novinových článků věnovaných umění až po sociologické zprávy, od memoárů až po cenzorské posudky s tím výsledkem, že se autor zmocňuje jevu v jeho kolektivně rituálním i osobním, zážitkovém aspektu. Brunetta napsal jednu z nejdůležitějších kapitol zkoumání toho, co sám nazývá „populární vize“. Zajisté jsme nevyčerпали všechny příklady prací tohoto druhu. Naopak je nutno říci, že studie o chování a zaměření recepcce včetně těch, které se týkají divadla, jsou ještě početnější. V pozadí můžeme zahlédnout „historii zvyků“, která ve studiu moderního filmu nachází plodný dokumentační terén, a zároveň představuje užitečné východisko pro reflexi.

Vedle výše zmíněných bádání existují jiná, která se zajímají o „společenské diskursy“, které recepci provázejí a orientují. Jsou to práce o filmové kritice a, obecněji řečeno, o způsobu, jakým se o filmu diskutuje v populárních časopisech; o obrazu celého jevu, který podávají filmoví vědci (na tuto kategorii aspiruje i tato kniha); o kulturních hnutích jako jsou filmové kluby, kde promítání filmu doprovází diskuse o něm; a tak dále.<sup>37)</sup> Referenčním rámcem je zde spíše „historie veřejného mínění“, která je paralelou a doplňkem již zmíněné „historie zvyků“.

Předmětem poslední studijní oblasti je rozptýlení opakujících se motivů jako jsou cesty, peníze, Kristovo umučení, a to nejen ve filmu, ale i v jiných médiích. Tyto studie sledují dvojí cíl. Předně chtějí ukázat, jak film slouží jako bod přechodu a zároveň prostor, v němž se rozeznávají témata a postavy, které jsou typické jak pro kultivovanou tradici, tak pro populární kulturu. Filmová plátna přijímají a navracejí zpět veškeré dědictví naší imaginace. Následuje „intertextový“ výzkum, který srovnává různé práce, aby ukázal šíření nějakého mýtu (Kirby o vlacích) nebo trvalost ikony (Uricchio o Kristově umučení) nebo, v problematičtější tónině, následky „přepisování“ (Ropars o filmových adaptacích řady románů).<sup>38)</sup> Pak existuje výzkum, který se snaží ukázat, jak může film pěstovat vztahy s jinými médii, pro něž je charakteristický jak konflikt, tak spolupráce: nástup filmu na scénu znamená úpadek pro některé nástroje komunikace, pro jiné oživení a pro všechny změnu struktury. Od něj se odvozuje „zprostředkující“ výzkum, který porovnává funkce a problémy jednotlivých komunikačních sfér, aby objevil roli filmu a změnu struktur, kterou do celé oblasti přináší.<sup>39)</sup> Za oběma typy zkoumání (které se často směšují) je touha načrtnout „pozadí“, na němž film funguje a zároveň definovat „povíjivou tkáň“ kultury: je to výzkum „textu a kontextu“, schopný učinit středem zájmu první (text) a hloubku druhého (kontextu). Myšlenka „dějin zobrazování“ dává asi nejlépe pocit rámce, do něhož jsou tyto studie vepsány.

36) Gian Piero Brunetta, *Buio in sala*. Venezia 1989.

37) O zrodu kritiky v Německu, zvláště v časopise Bild und Film viz např. H. Diederichs, *Anfänge Deutscher Filmkritik*. Stuttgart 1986.

38) William Uricchio – Roberta E. Pearson, *What Is Miracle? The Competing Discourses of the Natural and the Supernatural in The Life of Moses*. „RSSI“ 11, 1991, č. 2 – 3; L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. (Durham, N. C. 1997); M. C. Ropars, *Le film comme*. „Le Français Aujourd'hui“ 1976, č. 32; T ý ž, *Le texte divisé*. Paris 1981; T ý ž, *Ecraniques: Le film du texte*. Lille 1990.

39) Viz např. Susan Hayward – Ginette Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London – New York 1990.

Toto je, v hrubých obrysech, nástin sociokulturních dějin. Také zde, jako u ekonomicko-industriálních dějin, pozorujeme riziko nedostatečné integrace do obecného filmového kontextu a pokus spojit se s jinými přístupy. Mohli bychom jen opakovat to, co už bylo řečeno. Postupme však přímo ke třetí hlavní oblasti studia, esteticko-lingvistické.

### Esteticko-lingvistické dějiny

Zdá se, že jde o nejtradičnější sektor, dědice „posvátných dějin“, které se zabývaly jedi- ně mistrovskými díly a osobnostmi. Ve skutečnosti právě tato oblast studia prošla nej- hlubšími vnitřními změnami, aby se od „posvátných“ modelů osvobodila. Nyní klade vý- razně odlišné otázky oproti dřívějšímu (kdy jsme se se Sněhurkou ptali: „Kdo je na světě nejkrásnější?“). Je prospěšné pochopit, jakým formálním postupům dával film v čase přednost, jaké používal materiály, do jaké míry ovlivnil oblast uměleckých jevů, jaké kulturní nebo ideologické důsledky přinášel, jak spojoval výrobní prostředky s formou zobrazení a konečně, jaké svazky vytvořil mezi jednotlivými díly a kontextem, z něhož vyšly. Nebudeme ani tak hodnotit jednotlivé filmy, spíše se soustředíme na určení postu- pů a konstrukci filmů; nebudeme vytvářet panteon jmen (snad nečekaných a excentric- kých: každé „posvátné dějiny“ mají své „kontradějiny“, které je doprovázejí), spíše bude zajímavé rekonstruovat procesy, které činí film formou výrazu a komunikace.

Prvním prostředkem pro konfrontaci takových otázek je rekonstrukce cesty, která vedla k dílu nebo ke skupině děl: zabýváme se „dějinami umělecké tvorby“ pomocí filologic- kých nástrojů. Jedním příkladem je rozsáhlá a nesmírně přesná práce Lina Miccichého o Viscontim.<sup>40)</sup> Zaměřuje se především na kulturní prostředí, ve kterém každý jeho film vznikl, zvláštní pozornost věnuje intelektuální angažovanosti charakteristické pro svou dobu a také síti osobních a profesionálních vztahů, které kolem Viscontioho vznikaly. Sleduje pak práci spojenou s jednotlivými filmy: zkoumá zdroje (ať už jsou to adaptované romány jak v případě filmů POSEDLOST a ZEMĚ SE CHVĚJE, nebo původní filmové scénáře jako NEJKRÁSNEJŠÍ); srovnává různá stadia tvorby scénáře; znovu vysvětluje množství od- kazů v jednotlivých dílech; hodnotí účinky každého technického nebo produkčního roz- hodnutí. A konečně analyzuje samotné filmy. Pro každý z nich volí specifický přístup (výpravná struktura v POSEDLOSTI, typologie sekvencí v ZEMĚ SE CHVĚJE, systém postav v NEJKRÁSNEJŠÍ). Autor ukazuje roli formálních postupů (například vizuální interpunk- ce v ZEMĚ SE CHVĚJE). Jsou zdůrazněny pravidelnosti i anomálie (váha dichotomií a tri- chotomií, opět v ZEMĚ SE CHVĚJE). Jsou odhaleny principy, kterými se řídí viscontiovský „filmový rukopis“ a jakoby v dozvuku je tento rukopis analyzován z hlediska jeho po- čátků (důraz na věrnost původnímu zdroji: věrnost Vergovi se například dociluje nikoli pečlivým napodobováním zápletky, ale způsobem, jakým se vyprávění odvíjí) nebo ve spojení s jinými současnými stylistickými liniemi.

Micciché se ve své práci pečlivě vyhýbá starému zlovyku determinismu, který spočívá v postulování nezbytného souladu mezi premisami a jejich výsledkem. Naopak, každá fáze umělecké tvorby je viděna jako reformulace myšlenky s otevřeným koncem, která

40) Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*. Venezia 1990.

krystalizuje až v dokončeném díle. Umožňuje mu to objasnit dvě věci najednou: na jed- né straně *podmínky existence* filmu neboli to, co film činí takovým, jaký je; na straně dru- hé *virtuální text*, který se odvíjí kolem každého filmu, neboli možnosti, které se možná jen přiblížily realizaci, nicméně jsou stále přítomné mezi řádky jako více či méně vzdá- lená ozvěna.<sup>41)</sup>

Jiní badatelé se také pokoušejí spojit práci s prameny a s textovou analýzou. Charles Musser rekonstruuje ve své knize o Edwinu Porterovi přechod od raného k narativně-in- dustriálnímu filmu v jeho početných aspektech, od lingvistické kultivovanosti k technic- kým novinkám, od transformace výrobních prostředků ke změnám použitých kulturních modelů.<sup>42)</sup> Výsledkem je přehled, ve kterém se texty pojí s motivací, která řídila jejich provedení. Měli bychom také uvést eseje Bouviera a Leutrata o UPÍRU NOSFERATU, Ber- tetta o METROPOLIS, eseje A. Gaudreaulta o počátcích filmu sebrané v publikaci *Ce que je vois de mon ciné* atd.<sup>43)</sup> Zbývá říci, že ještě na prahu devadesátých let považovala filmová lingvistika za obtížné opustit svou pouze archivářskou dimenzi a vydat se na cestu, která spojuje rekonstrukci a interpretaci.<sup>44)</sup>

Druhá cesta, po níž se pohybovaly esteticko-lingvistické dějiny, je lépe vymezená a frek- ventovanější. Cílem této skupiny dějin je zaměřit se na stylistické postupy, narativní struktury nebo zobrazovací modely, které převládaly ve filmech daného období. Pohybu- jeme se v horizontu „dějin formy“. Konverze jistého množství sémiologů k diachronic- kým studiím přispěla v těchto letech k jejich prosperitě.

Nejslabší verzi (mohl bych říci nejnudnější) navrhuje Barry Salt pod hlavičkou „statis- tická analýza stylu“.<sup>45)</sup> Systematicky probírá postupy přítomné ve filmech daného obdo- bí a vypočítává četnost jejich výskytu. Můžeme se tak například dovědět, jaké bylo pro- cento pohybu kamery ve třicátých letech ve srovnání s lety čtyřicátými; jak často se používal detail ve dvacátých letech ve srovnání s třicátými lety; průměrnou délku zábě- rů v padesátých a šedesátých letech. Salt prohlašuje svůj přístup za jediný vědecký. Nezvažuje však zásadní problémy, jakými jsou kritéria, která používá pro stanovení ča- sových období, ani roli jednotlivých postupů vzhledem k významu filmu jako celku.

Hypotéza, kterou přednesli David Bodwell, Janet Staigerová a Kristin Thompsonová, je podstatně zdravější, i když je stále ve škole „historické stylistiky“. Jejich rozsáhlá studie

41) Myšlenku *virtuálního textu* uvádí také J. Civjan (k definici množiny intertextových odkazů ve filmu) a P. Cherchi Usai (k definici hypotetické verze filmu, která obsahuje všechny jeho varianty).

42) Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley – Los Angeles 1991.

43) M. Bouvier – J.-L. Leurat, *Nosferatu*. Paris 1981; P. Bertetto, *Fritz Lang: Metropolis*. Tori- no 1990; André Gaudreault (Ed.), *Ce que je vois de mon ciné*. Paris 1988.

44) Německý časopis *Diskurs Film* se cele věnuje filmové filologii: viz tematické číslo 2 (1988) nazva- né *Konstruktion und Rekonstruktion*. Obsahuje eseje H. Bacha (který navrhuje rekonstrukci němých filmů na podkladě jejich „rétorického“ základu, L. Bauera (který obhajuje „hermeneutický“ přístup) a H. Biretta (který se soustřeďuje na používání „statistických“ metod). Viz též číslo 4 (1991) nazva- né *Einführung in die Filmphilologie*. Představuje se jako příručka pro rozpoznání, rekonstrukci a popis originálních verzí. Další užitečnou knihu viz P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile*. Torino 1991. Tentýž odborník vydal zvláštní číslo *Comunicazioni di Massa* (1992, č. 3) o filmové filologii a re- staurování.

45) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1983.

zahrnuje vývoj klasického amerického filmu v letech 1917 – 1960.<sup>46)</sup> Pozornost v ní není věnována ani tak jednotlivým technologicko-lingvistickým prvkům (jako je střih záběru, pohyb kamery, montáž), ale způsobu, jakým se takové prvky stávají součástí koherentního *stylistického systému*, který koreluje funkce a disciplíny jejich použití. Jeden prostředek přechodu z jedné scény do druhé (například zatmívačka) je zajímavý, protože hraje specifickou úlohu (může například s naznačovat časovou výpusť); protože navazuje spojení s jinými prvky (může být třeba spojen s hudebním vstupem) a protože se řídí normou (například naznačuje přestávku v ději). Tyto tři badatele zajímají tři stylistické systémy: vyprávění, v klasickém filmu založené na posloupnosti a paralelnosti zobrazovaných událostí; zobrazení času, založené na lineárnosti a kontinuitě; a zobrazení prostoru, spojené se záběry, které preferují centrování, vyváženost a čelní pohledy a se smyslem pro kontinuitu míst, která se pomalu odhalují pohledu. Analýza každého systému je nemírně podrobná. Bordwell a Thompsonová zkoumají především různé prvky ve hře, definují jejich složitou roli a uvádějí jejich působení ve vztah k opakujícím se zákonům. Tímto způsobem ukazují velké principy, jimiž se řídí klasický film (např. kontinuitu, rovnováhu, okamžité rozpoznání atd.). Ukazují však také, že dochází ke změnám funkce (např. ubíhání času znázorňuje prolínáčka; v poslední době je to ale ostrý střih); upravování platných pravidel (např. koncem desátých let filmy ještě povolovaly „díry“ v konstrukci prostoru, i když krátce poté to bylo sledováno pečlivěji). Jejich práce generuje buď obraz „stylu“, který během zkoumaného období zůstával v podstatě nezměněný, nebo jemněji definované časové členění odpovídající významným změnám organizace každého systému. Mohli bychom dodat, že jejich záměr je podporován neustálým srovnáváním stylistických norem používaných ve filmu a typy produkce běžnými v hollywoodských studiích (analýza Staigerové). Tito vědci nerozšiřují svou analýzu v tom smyslu, aby obsáhla i ekonomické, industriální a technologické aspekty; ukazují, jak každá „strukturovaná filmová praxe“ (a klasický film je nejznámějším „způsobem filmové praxe“) činí z lingvistických a produkčních norem dvě strany téže mince.

Kromě své pravé hodnoty je *klasický hollywoodský film* příznačný pro celou jednu tendenci filmového bádání. V metodologické rovině podporuje myšlenku ozřejmení „zákonů stylu“ a jejich napojení na produkční modely.<sup>47)</sup> V rovině obsahu je fascinován myšlenkou přístupu ke „způsobu filmové praxe“, jakým je klasický film. Právě na toto pozadí můžeme situovat důležitý příspěvek Noëla Burche. Také on věnuje pozornost stylistickému rozměru (ve skutečnosti byl předchůdcem tohoto druhu zkoumání); je na nejvyšší míru zaujat „okrají“ klasicismu, a to zvláště při jejich formování kolem roku 1915 a při jejich zániku v šedesátých letech.

46) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d.

47) Sám Bordwell se vrátil ke struktuře výzkumu, alespoň částečně, ve své analýze Ozuovy poetiky (D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. London 1988). Její ohlasy můžeme nalézt například také v díle V. Sáncheze Biosca *Sombras de Weimar* (Madrid 1990), které podává přehled německého filmu v letech po první světové válce, a ukazuje, jak se v něm sváří tři stylistické modely: herme-neuticko-metaforický (charakterizovaný hypertrofií figurativního rozměru), narativní (charakterizovaný transparentností diegeze) a analyticko-konstruktivní (charakterizovaný přítomností deklarované filmové výpovědi).

Deklarovaným cílem knihy *Praxis du cinéma* je načrtnout některá kritéria pro *kompozici* filmu.<sup>48)</sup> Burch se snaží najít způsob, jakým se dostupné vyjadřovací prostředky filmu kombinují a používají. Téměř bezprostředně však autor vytýčuje jiný cíl: Burche více fascinují případy, které vykazují napětí, neshody a nerovnováhu než momenty souladu mezi základními prvky filmu. Zajímá se více o *dialektiku*, která filmem probíhá, než o neutrální a funkční kompozici. Izoluje různé druhy *dialektiky*: například u kamery rozlišuje mezi zaostřenou a rozostřenou; u tempa filmu mezi běžnou rychlostí a změnami rychlosti nebo směru nebo zastavení; u času rozlišuje mezi normálním a abnormálním trváním; u prostoru mezi tím, co je v záběru a co leží mimo něj; u natáčení pak rozlišuje mezi striktní kontrolou scény a otevřeností vůči nečekaným šťastným událostem. Rozsah této dialektiky se mění, od pouhé juxtapozice ke konfliktům mezi homogenními prvky ke konfliktům mezi různými rovinami a tak dále. V každém případě tato dialektika „ilumínuje“ filmovým rukopis, vede jej za hranice obvyklých cest a zviditelňuje všechny jeho vnitřní problémy. Moderní film, který v padesátých letech obvykle stavěl na spáleništi klasického filmu, je v podstatě charakterizován podobnou dialektikou. Burch tak věnuje dlouhé a přesné rozbor „exemplárním“ filmům jako KRONIKA JEDNÉ LÁSKY a JEDNODUCHÝ PŘÍBĚH a špičkovým režisérům jako Godard a Rouch (rovněž tak filmům, které antipovaly budoucí trendy, jako Renoirova NANA).

*Praxis du cinéma* není prezentována jako historický výzkum v nejpřísnějším smyslu, i když dnes ji můžeme takto interpretovat. Explicitním historickým výzkumem je však kniha Noëla Burche *Life to those Shadows*.<sup>49)</sup> Vydává se opačným směrem: Burch studuje vývoj klasického filmu ze zněti experimentů, kterým říkáme primitivní film. Posuv, k němuž došlo mezi lety 1905 a 1915, se řídil jakýmsi obecnými principy. Především byla prostá juxtapozice záběrů postupně nahrazena přísnými vazbami. Namísto scén, které jsou soběstačné nebo „autarchické“, máme scény spojené vzájemnými vazbami. Namísto bipolárních struktur (začátek/konec) máme struktury tripolární (začátek/pokračování/konec). Namísto masy dat, která je nutno uchopit, máme záměr, který umožňuje „řízenou“ interpretaci. Vynořuje se proces filmové *linearizace*. K této linearizaci přispívaly především pašijové filmy a filmy s honičkami.

Za druhé, „hmatatelný“ prostor nahrazuje „prázdný“ prostor. Malované horizonty postupně uvolňují místo střídajícím se interiéřům a exteriéřům; uniformní osvětlení je nahrazeno „hrou“ světla, která využívá šerosvitu; výlučné použití frontálních záběrů ustupuje bohaté rozmanitosti hledisek; často umístěných v samotném středu děje. To vytváří konstrukci „příhodného“ prostoru, který je vnímán v celé své hloubce a zdá se být pokračováním prostoru, ve kterém žijeme. Za třetí, příběh, který nechává diváka „venku“, mimo svého odvíjení, je nahrazen diegetickým univerzem, které diváka „absorbuje“. Ustává používání přímých apelů (např. pohled do kamery, který obvykle představuje okamžik, kdy je divadlo a filmové plátno v největším kontrastu) a je nahrazeno jemnější spoluúčastí založenou na identifikaci publika s hrdinou kusu. Abychom pochopili, co se nám ukazuje, už nepotřebujeme nutně základní znalosti (např. znalost Písma svatého u filmů o Kristově umučení). Jsou nahrazeny příběhem, který obsahuje vlastní

48) Noël Burch, *Praxis du cinéma*. Paris 1969.

49) Noël Burch, *Life to Those Shadows*. Berkeley – Los Angeles 1990.



sebevysvětlující principy. Neustálý pocit, že „jsme v kině“, často posílený přítomností přednášejícího v sále, mizí. Místo toho cítíme, že jsme uprostřed příběhu, tam, kde se odehrává, a na místě, odkud je na něj nejlépe vidět. Procesy *internalizace* a *všudy přítomnosti* divákovi umožňují, aby byl na film stále naladěm. Proto vedly radikální změny z desátých let k novému chápání času, prostoru a příběhu. Korelují se stejně radikálními změnami v rovině produkční a divácké.

V souvislosti s formálními charakteristikami jak nejranějšího, tak klasického filmu hovoří Burch o „primitivním“, resp. „institucionálním“ způsobu zobrazení. Termín *model zobrazování* se týká skupiny zásad, norem a orientací, které jistým způsobem zahrnují Bordwellovy individuální *stylistické systémy*. Nacházíme se ve stejné oblasti (Bordwell, konec konců, hovoří o integraci systémů): Burchovo zkoumání však zdůrazňuje globální projekty a je obecnější. Dodali bychom, že *modely zobrazování* spojené se *produkčními modely* jsou zásadními pojmy mnohých zkoumání. Stačí, když zde se zmíníme o dvou antologiích, které jsou věnovány začátkům filmu. Jedna, kterou vydal André Gaudreault, se zabývá hlediskem (*point of view*), druhá, připravená Thomasem Elsaesserem, se zabývá kompozicí záběru a stavbou příběhu.<sup>50</sup> Obě dokládají na příkladech intenzitu a modalitu výzkumu zabývajících se jak způsoby ztvárnění, tak způsoby produkce.

Stále ještě v oblasti „dějin formy“ se nachází další přístup, o němž bychom se měli zmínit. Po Saltově „výčtové“ studii (s její statistickou stylistikou) a Bordwellových a Burchoových „strukturálních“ pracích (se zájmem o stylistické systémy a způsoby zobrazování) nastupuje „transverzální“ přístup, který izoluje téma nebo postavu, sleduje ji v textu nebo skupině textů, ukazuje všechny její aspekty a funkce, vidí účinky, které má na význam a zkoumá její odraz v jiných událostech včetně událostí mimo původní rámec zkoumání.

Jedním příkladem tohoto druhu výzkumu jsou práce Lagnyové, Roparse a Sorlina. Tito vědci (s nimiž jsme se již setkali individuálně) vypracovali několik kolektivních studií. Například ve dvou svazcích věnovaných Ejzenštejnovu filmu *DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM* je bádání řízeno tématem revoluce.<sup>51</sup> Ukazují, jak je film „o“ a „pro“ revoluci rozdělen mezi ilustraci události, touhu diskutovat o jejím významu a touhu problematizovat prostředky jejího zobrazení. Toto gesto je společné i jiným dílům avantgardy, která oscilují mezi vyprávěním (příběhu) a diskursem (o dějinách a umělecké praxi, která je odráží).

Jejich analýza populárního francouzského filmu třicátých let je komplexnější (a dobrodružnější).<sup>52</sup> Jejich témata jsou zde postoje Francouzů k vlastním koloniím, předobraz budoucích konfliktů, vztah mezi jednotlivcem a společností a role hlavních herců. Ačkoliv jde o vzdálená témata, neustále se překrývají: jejich zkoumání vede autory ke stanovení silných bodů, na které filmy spoléhají (např. komplementarita křehkých, ale brilantních ženských postav a ochránářských, leč nejistých mužských postav), a prázdných míst, bezvýznamných okamžiků vetkaných do filmů.

50) André Gaudreault (Ed.), *Ce que je vois de mon ciné*. Paris 1988; Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990.

51) P. Sorlin – M. C. Ropars, *Octobre: Ecriture et idéologie*. Paris 1976; M. Lagny – M. C. Ropars – P. Sorlin, *La révolution figurée: Film, histoire, politique*. Paris 1979.

52) M. Lagny – M. C. Ropars – P. Sorlin, *Générique des années 30*. Paris 1986.

Jean-Louis Leutrat klade důraz na hru intertextových odkazů. Při analýze nejranějších westernů si všímá, jak je žánr utvářen řadou diskursů, které procházejí diskursem filmů a překračují je.<sup>53</sup> Zkoumá tak vztah žánru k burlesce, melodramatu a vaudevillu, jejichž postupy a publikum si western přivlastňuje (jen proto, aby později tyto svazky přerušil: *L'alliance brisée*). Studuje strategie používané k propagaci filmů: reklamní tiskoviny, inzeráty, letáky, ale také samotné dekorace v kinosálech, ve výlohách a „výstupech“ přednášených na ulici, které vysvětlují a předjímají, co bude probíhat na plátně. Rekonstruuje způsob, jakým publikum filmy přijímalo a začalo je rozeznávat jako „žánrové kusy“. Studuje vytvářející se techniky natáčení a rozšiřující se styl. Konečně, shromáždí novinářské informace o světě filmu, které identifikují „publikum westernu“ jako konkrétní skupinu (poznámka o pohřbu komparsisty, který zemřel během natáčení, je obzvláště dojmavá). Leutratovo bádání sestavené z fascinující montáže pompézní reklamy, produkčních deníků, novinových článků, kritik atp., odhaluje úplně fungování *obdivuhodného stroje* a ukazuje, že nejen western, ale veškerý film, funguje uvnitř těsně utkané *sítě společenských rozprav*, které mu dávají smysl a řád.

Třetí oblast esteticko-lingvistických dějin je svědkem přesunu pozornosti směrem k problémům a orientacím, které v průběhu doby charakterizovaly umělecký výzkum filmu. Nacházíme se zde v horizontu představy „dějin ideje a praxe umění“. Práce tohoto druhu jsme již viděli: Andrew o estetických formách; Tinazzi o sebereflexivních procesech; Thompsonová o porušování běžných kódů atd.<sup>54</sup> Měli bychom se ještě jednou zmínit o příspěvku Jacquese Aumonta, který pracuje na vztahu mezi filmem a malířstvím a bere v úvahu široké panorama otázek od konce devatenáctého století až po dnešek, které se zabývaly uměleckou praxí a především otázkami souvisejícími s pojmem obrazu.<sup>55</sup> Rovněž bychom se měli zmínit o úplně jiné, avšak komplementární oblasti, o výzkumu „populárního umění“ a o tom, jak do něj film vlastně zapadá.<sup>56</sup>

### Vzdělanecké dějiny, globální dějiny

Tři velké oblasti, na něž jsme rozdělili historický výzkum (ekonomicko-industriální, sociokulturní a esteticko-lingvistická), nepokrývají celý obor. Existují dvě zóny výzkumu, které jsou identifikovatelné spíš pro svůj výzkumný styl, než svou náplň, a o nich bychom měli promluvit.

První se skládá z toho, co bychom mohli nazvat *vzdělaneckými dějinami*. Zahrnují výzkum charakterizovaný nesmírným bohatstvím údajů, viditelným filmumilovným povoláním a výraznou zálibou v dokumentaci, ale také otevřeným odporem vůči používání

53) Jean-Louis Leutrat, *L'alliance brisée: Le Western des années 1920*. Lyon 1985; T ý ž, *Le Western: Archéologie d'un genre*. Lyon 1987.

54) Dudley Andrew, *Film in the Aura of the Art*. Princeton 1984; G. Tinazzi, *La copia originale*. Venezia 1983; Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton 1981; T á ž, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988.

55) Jacques Aumont, *L'œil interminable*. Paris 1989.

56) V tomto ohledu je zajímavá práce A. Costy (A. Costa /Ed./, *La meccanica del visibile*. Florence 1983), která pojednává o výpravních filmech a jejich vlivu obzvláště na raný film.

takových badatelských nástrojů, které jsou příliš složité a jaké používá třeba ekonomika, sociologie a sémiotika. Vzdělanecké dějiny produkují příspěvky, které jsou užitečné (protože jsou nesmírně bohaté na fakta), vášnivé (protože jsou motivované láskou k filmu), příjemné a zábavné (protože jsou doprovázené vzácným materiálem), ale také bážlivé (protože nejsou ochotné problematizovat zkoumané jevy nebo generalizovat na základě shromážděných dat).

Četné výzkumy raného filmu spadají do této skupiny. Oživeny objevitelským duchem nacházejí vzdělanecké dějiny stále nové důkazy. Nedostatek předem učiněných soudů je vede k zájmu o situace, které byly dlouho podceňovány. Touha držet se faktů jim však brání zmocnit se buď širšího nebo skrytějšího smyslu věcí. Specializované časopisy často nabízejí studie tohoto typu. Většina z nich byla založena koncem sedmdesátých let jako možnost publikovat práci skupiny vědců nebo filmového archivu. V Itálii se často publikují studie tohoto typu v periodikách jako *Griffithiana* a *Immagine*.

Další hlavní oporou v této oblasti jsou katalogové dějiny. Takové dějiny probírají filmy hodné pozornosti, ať už jsou to uznávaná mistrovská díla nebo excentrické práce. Vědci je komentují podle kritérií vkusu. Podávají také fakta o filmových tvůrcích, produkci a reakcích veřejnosti. Zařazují filmy do kategorií trendu, školy nebo stylu. Váží filmy k jejich době. A konečně, odvolávají se na nějakou autoritu jako důkaz pro vlastní tvrzení. Stačí se zmínit o elegantních pracích Clauda Beylie,<sup>57)</sup> ale každá země má svého vlastního „historika-cinefila“.

Nakonec příklad z oblasti životopisů. Člověk vezme nějakého režiséra nebo herce či producenta a rekonstruuje jeho umělecký a osobní život, ukáže jeho přínos k vývoji filmu a zvýrazní jeho úlohu v událostech dané doby. Tyto práce jsou často výborné, jako obě knihy Gianni Rondolina o Viscontim a Rossellinim, v nichž je ke konstrukci efektivního obrazu subjektu použito obrovské množství dokumentace.<sup>58)</sup> V těchto pracích se mísí soukromé životy a kolektivní dějiny stejně jako sociální změny a nové způsoby, jak vytvářet filmy, politické události a umělecké debaty – vše ve snaze porozumět tomu, jak se jednotlivci pohybují ve svém prostředí a ve své době.

*Globální dějiny* jsou do jisté míry protikladem vzdělaneckých dějin. Globální dějiny se zakládají na výzkumu, který je stejně bohatý na fakta, ale uvědomuje si různorodost faktorů, které jsou ve hře. Uvědomují si také, že je nezbytné konfrontovat každý faktor s adekvátními nástroji výzkumu a postupovat pomocí systematických srovnávání. Více pozornosti se proto věnuje jak metodologii, tak organizaci výzkumu.

Cíl těchto dějin se vynořuje již v „panoptických“ dějinách, v nichž jsou všechny prvky předkládány v jakémsi složitém obraze (spíš jako středověké fresky, které ukazují všechny skutky světce na jedné stěně). Objevuje se také ve „stratigrafických“ dějinách, které zvýrazňují hloubku a kompozici půdy, ve které je film zakořeněn (podobně jako archeologické vykopávky ukazují vrstvení civilizací). Mnoho „lokálních dějin“ psaných formou „kinematografie v...“ se řídí touto konstrukcí, ale když věci do sebe tak docela nezapadají, je tu patrná jistá shovívavost vůči erudici.

57) Claude Beylie, *Les film-clés du cinéma*. Paris 1987. K tomuto druhu prací bychom měli přidat také *filmografie*, např. Chiratovu ve Francii, Martinelliho a Bernardiniho v Itálii.

58) Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*. Torino 1981; Tříž, *Roberto Rossellini*. Torino 1989.

Tohoto cíle se dosahuje především v „multidimenzionálních“ dějinách, kde se každý jednotlivý faktor studuje a pak řádně asociuje s jinými faktory. Je tomu tak v případě práce Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristin Thompsonové o klasickém americkém filmu, která se točí kolem paralely mezi stylistickými systémy a produkčními modely.<sup>59)</sup> Obzvláště to platí o Brunettově práci o italském filmu, založené na ještě větším počtu prvků.<sup>60)</sup> Jeho výzkum ve skutečnosti pokrývá finanční, produkční a technické aspekty; podíl politiky, legislativy a institucí; lingvistické, stylistické, naratologické prvky; vyrobené filmy a jejich autory; formy spotřeby; kulturní pozadí. Data jsou klasifikována do homogenních seskupení a zároveň jsou srovnávána (i když vzdáleně) s údaji ze sousedících oblastí. Brunetta, při více než jedné příležitosti, ospravedlňuje tento způsob postupu. Například upozorňuje, že předmětem jeho práce je „ukazovat na každém kroku, jak dějiny filmu nejsou jenom dějinami jednotlivých filmů, ale výsledkem mnohonásobných procesů a interakce nejrůznějších sil“.<sup>61)</sup> Podobně říká, že „pro filmového historika nespočívá historiografická pravda ani tak ve schopnosti vyprodukovat *dějiny*, ale spíš v jeho schopnosti mít neustále na mysli, že existuje *mnoho dějin*, a vědět, jak je osvětlit v síti nových, nepředvídaných vztahů“.<sup>62)</sup> Sledování více myšlenek a schopnost svázat je dohromady je pro Brunettu podstatná. Dějiny znamenají proplétání faktů, nebo lépe řečeno: proplétání mnoha historek a měly by být zkoumány jako takové. Výsledkem tohoto přístupu je přivést na světlo panoramatický pohled, který ukazuje všechny své složitosti a členění. Zvláště jasně se ukazuje, že v italském filmu (totéž však může být řečeno o jiných národních kinematografiích) jsou determinující faktory početné a zároveň podléhají změnám. Někdy je to film, co změní celkový obraz (kdo by uvažoval o neorealismu bez filmu ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO?); někdy je to zákon, jindy změny v publiku. Rytmy vývoje událostí jsou podobně početné a proměnlivé: produkční postup zraje dlouho, práce autora zabere méně času, vývoj zvyků trvá velmi dlouho – a tak dále. Proto vidíme mnohost jak určujících faktorů, tak chronologií. Koneckonců, jak jsme viděli na začátku kapitoly, současná historiografie se zabývá právě takovými věcmi.

### Historie/teorie

V závěru tohoto přehledu se sluší vrátit se k problémům obecné povahy. Nejvíce nasnadě je vztah mezi dějinami filmu a všeobecnými dějinami. Poznali jsme již, že dějiny filmu si cení promyšlení, které charakterizuje dějiny všeobecné; tyto pak berou stále více v potaz údaje, které podávají dějiny filmu. Dodali bychom, že na obě strany proniká vědomí, že se pohybují před tímž *horizontem*. Podobně se pojmu filmu jako *historického pramene* věnují vědci z obou oborů, kteří často úzce spolupracují.<sup>63)</sup>

59) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d.

60) G. P. Brunetta, c. d. v pozn. 16.

61) G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895 – 1945*. Roma 1979, s. 10.

62) G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano: Dal 1945 agli anni '80*. Roma 1982, s. 13.

63) V tomto oboru bychom měli zdůraznit rostoucí počet studií o historických filmech (které „píší“ dějiny a zároveň „shromažďují“ zdroje); o historickém zobrazení pojednává G. Schmid, *Die Figuren des Kaleidoskops*. Salzburg 1983; P. Ortoleva, *Scene dal passato*. Torino 1991.

Druhý problém se týká hlavních možností volby, s nimiž jsou filmoví historici konfrontováni. Některé z nich jsme již probrali, například volbu mezi dějinami, které se zabývají výlučně filmovými pracemi, a dějinami, které berou v úvahu filmovou „mašinerii“. Nebo mezi dějinami, které svůj předmět dále dělí do výrazných oddílů, a dějinami, které je všechny spojují do jakéhosi všeobecného předmětu. Měli bychom připomenout i jiné možnosti. Existují dějiny vyjádřené jenom slovem a dějiny multimediální, které se vyjadřují médii těsněji spojenými s předmětem studia. Existují dějiny, které nabývají formy zprávy a dávají přednost prostým faktům, a dějiny, které nabývají formy příběhu a zasazují data do vyprávění. Také další možnosti ovlivňují samotné principy výzkumu. Existují například dějiny, které fotografují postupné „stavy“ (podávají portrét doby, norem, kterým se přizpůsobuje styl, úvahy, jimiž se řídí produkční prostředky), a dějiny, které kladou důraz na „vývoj“ věcí (a uvažují o době, stylu, produkčním prostředku jako o nestálé, měnící se realitě). Jsou empirické dějiny, které se zastávají u recitace fakt, a hermeneutické dějiny, které ve všech rovinách fungují na základě domněnek. Jsou dějiny otevřené zásahům jiných disciplin, i když se nezajímají o diachronický vývoj, a dějiny, které se považují za jakousi autonomní vědu, jediné schopnou pracovat s časem a mít tudíž své vlastní metody. Abychom pochopili význam a orientaci různých výzkumných metod, musíme mít všechny tyto alternativy neustále na mysli.

Třetím a snad nejcitlivějším problémem jsou vztahy mezi dějinami a teorií filmu. V průběhu osmdesátých let bylo na dějiny pohlíženo tak, jako by byly „vně“ teorie nebo „proti“ ní, spíše jako diskurs věcí než myšlenek. Ve skutečnosti jsou vztahy mezi dějinami a teorií těsnější, než bychom mysleli.

Předně má každá historie svou vlastní teorii, teorii o tom, co jsou dějiny a co je film. V tomto ohledu jsou všechny historické rekonstrukce víceméně poplatné dominantním teoretickým orientacím. To platí o minulosti. Právě nutnost ukázat umělecké mistrovství filmu, typické pro éru se sklonem k esteticko-kulturním přístupům, vedlo Sadoula k tomu, že dal přednost mistrovským dílům, inovacím a odvozování. Právě přesvědčení, že toto médium má vlastní vnitřní povahu, svázanou s esencialistickým přístupem, vedlo Bazina k interpretaci každé změny jako kroku vpřed k úplné reprodukci reality. Právě lingvistická metoda, jistou dobu charakterizovaná oborovými přístupy, dovolila Metzovi pohlížet na filmovou modernost jako na změnu narativních kódů. A to platí také o přítomnosti. Všechny otázky, jimiž se tato kapitola zabývala – a také rozdíl mezi nimi – jsou možné proto, že dnes uvažujeme o filmu jako o otevřeném oboru, který můžeme svobodně zkoumat a znovu a znovu překračovat jeho hranice. Dějiny tedy neexistují bez teorie: celé dějiny jsou potvrzením teorie.

Za druhé, teorie je také součástí dějin. Chtějí-li dějiny vysvětlit všechny aspekty cesty, kterou film šel, měly by se zajímat o tři „motory“, které film pohánějí: industriální motor, který řídí produkci a distribuci filmů; psychologický motor, který řídí pochopení a recepci filmů; a diskursivní motor, který řídí společenské vnímání filmů. Teorie společně s kritikou je centrem diskursivního „motoru“. Pomáhá definovat představu společnosti o filmu a tak i postoje, očekávání a kritéria úsudku, o který jí jde. Důležitou kapitolu v dějinách filmu proto musí v tomto smyslu tvořit rekonstrukce definice, analýzy a zpochybňování určitého jevu v čase. Teorie tedy není jen předpokladem,

každých dějin, ale je také jedním z jejich možných obsahů. Opět, neexistují dějiny bez teorie a každé dějiny jsou též dějinami teorií.

Potřebujeme historii – ale ta je vždy proniknuta teorií.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z autorizovaného anglického překladu:  
Francesco Casetti, *History, Histories, Historiography*.  
In: Francesco Casetti, *Theories of Cinema: 1945 – 1995*.  
University of Texas Press, Austin 1999, s. 289 – 313.

Copyright © 1999 by the University of Texas Press

#### Citované filmy:

*Deset dní, které otřáslý světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Jednoduchý příběh* (Une simple histoire; Marcel Hanoun, 1959), *Kronika jedné lásky* (Cronaca di un amore; Michelangelo Antonioni, 1950), *Metropolis* (Fritz Lang, 1924), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Nejkrásnější* (Bellissima; Lucchino Visconti, 1951), *Possedlost* (Obsessione; Lucchino Visconti, 1942), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1922), *Velká iluze* (La Grande Illusion; Jean Renoir, 1937), *Země se chvěje* (La terra trema; Lucchino Visconti, 1947), *Žid Süs* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940).