



# 1.4 HRANÝ FILM, NEBO DOKUMENT?

Jaroslav Pinkas

## ***Co se dozvíte v této kapitole?***

- Jak se vyvíjel pohled filmové teorie na žánr dokumentárního filmu.
- Jak pracovat ve výuce s dobovými dokumentárními záběry. K jakým vzdělávacím cílům je může učitel využít.
- Ukážeme si, nakolik porozumění dokumentům souvisí se společenským a politickým kontextem.
- Proč by měl být učitel vůči „důvěryhodným“ dokumentům obezřetný.
- Archivní materiály nemusí vždy přispívat k historickému porozumění. Ukážeme si, že i hrané filmy mohou efektivně zprostředkovat porozumění minulosti. Vysvětlíme si přínosy hraného filmu, který umožňuje průnik „pod povrch“ historických událostí, a především zaměřuje pozornost na sociální vztahy a kulturní vzorce.

## Spolehlivý dokument?

Teoretik filmu Bill Nichols píše v jedné ze svých esejí o „záhadné schopnosti dokumentu zachytit život takový, jaký je“.<sup>1</sup> Vskutku se zdá, že dokumentární film se vztahuje k realitě přímo, zatímco hraný film je ze své povahy nespolehlivý a matoucí. V případě celovečerních snímků s historickým tématem ovlivňují zobrazení historické skutečnosti i umělecké záměry tvůrců filmu (zejména scenáristy a režiséra). Hraný film obsahuje fiktivní prvky, neboť s ohledem na publikum historii podřizuje zápletku a zosobňuje ji v dramatických postavách. Do hry vstupují nejen estetická kritéria, ale též marketing. Toto napětí mezi žánrem dokumentu a hrané rekonstrukce minulosti zdůrazňovali filmoví teoretici zejména v první polovině 20. století. Hrané filmy považovali v kontrastu s realistickými dokumenty za stylizované.<sup>2</sup> Pro učitele by z této žánrové typologie mohl vyplynout jednoduchý závěr: dokumenty jsou pro dějepisnou výuku vhodnější než hrané filmy, protože ukazují minulost objektivněji.

## Nespolehlivá fikce?

Z odstupu se hranice mezi objektivitou dokumentu a nespolehlivostí hraných filmů nejeví tak jednoznačná. Napětí mezi žánry je pouze zdánlivé. I dotčená Nicholsova glosa byla pouze východiskem k úvaze, v níž teoretik filmu zdůraznil „příbuznost“ všech forem audiovizuální produkce od dokumentárního filmu po televizní reality show. Všechny žánry spojuje příběh, neboť jsou strukturovány zápletkou. Současná teorie nezdůrazňuje u historického dokumentu nezprostředkovaný (přímý) záznam minulosti, ale zabývá se spíše technikami, které vzbuzují dojem této nepřítomnosti prostředníka u diváků. Nichols navíc upozorňuje na autorský záměr doku-

mentu a jeho závislost na dobovém sociálním a politickém kontextu. Na příkladu Leni Riefenstahlové a jejího *Triumfu vůle* (1935) upozorňuje také na dobové proměny vnímání snímku (před válkou oceňovaný snímek se stal po válce symbolem nacistické propagandy).<sup>3</sup> Tyto závěry potvrzuje také režisér Miloslav Kučera, když popisuje, jak dokument vzniká. Poukazuje na skutečnost, že pracovní postupy při tvorbě dokumentů se prakticky neliší od postupů, jež se používají při produkci hraných snímků. Také u dokumentů hraje klíčovou roli autorský záměr a následný střih hrubého materiálu, který dává snímku výsledné vyznění. Dokument se nás snaží přesvědčit, že pracuje přímo s historickou skutečností. Stejně jako v případě hraného filmu zde obraz minulosti inscenuje režisér, poznání historie je zprostředkované a velice selektivní.<sup>4</sup>

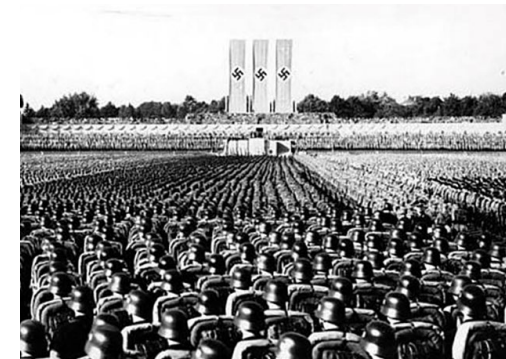
## Obezřetný přístup k dokumentu

Snad tyto poznámky oslabily naši důvěru v „pravdivost“ dokumentu, či alespoň vyvolaly pochybnosti. K dokumentu bychom měli přistupovat se stejnou obezřetností a kritickým odstupem, jež užíváme při sledování hraných snímků. Výhrady vůči poznávací hodnotě dokumentárních filmů ovšem nejsou jediné. Z didaktické perspektivy se můžeme vymezit i vůči formě historických dokumentů. Divák nemusí být filmový teoretik, aby postřehl, že převážná část historických dokumentů o českých nebo československých dějinách vzniká v produkci či koprodukcii České televize. Tyto snímky plošně charakterizuje způsob ztvárnění historického tématu, který můžeme s trochou nadsázky označit za filmovou přednášku. Historické dokumenty jsou proto povětšinou divácky málo atraktivní. Převládají v nich „mluvící hlavy“. V záběru jsou pamětníci události či historici, kteří vyprávějí.

Inscenační postupy se povětšinou omezují na chůzi k místu, kde se historická událost odehrávala. Filmové vyprávění je lineární a respektuje chronologii. Dramatický potenciál dokumentu se povětšinou omezuje na líčení pamětníka, případně reflexi dobového ikonografického materiálu. I v takovém případě však mají obrazy spíše ilustrativní charakter.

## Nutnost analýzy a interpretace

Dokument slouží jako forma výkladu, který je pouze podáván atraktivnějším způsobem. Didaktická využitelnost dokumentárního filmu se přitom zvyšuje právě tehdy, když používá inscenační postupy, které jsou charakteristické pro film hraný: především montáž a střih. Na tyto souvislosti upozornil už klasik sovětského dokumentárního filmu Dziga Vertov ve 20. letech minulého století: „Spojením záběrů natočených na různých místech a v různém čase vzniká díky „intervalům“ nová významová jednotka, kvantita se přeměňuje na kvalitu, záběry navzájem nesouvisějící vytváří novou časoprostorovou významovou hodnotu, která vyjadřuje myšlenku. Tuto myšlenku přitom žádný z uvedených záběrů neobsahuje sám o sobě, vynořuje se pouze jako výsledek montáže.“<sup>5</sup> Řadu českých tvůrců odrazuje od inscenačních postupů důraz na objektivitu, která údajně zakládá žánr historického dokumentu. Stejně jako v případě „důvěryhodné“ a „pravdivé“ fotografie se také u dokumentárního filmu jedná jen o iluzi, o falešný efekt reálného.<sup>6</sup> Dobové obrazy je potřeba nějak kontextualizovat a vykládat, neboť nemají přímý vztah k historické skutečnosti a neobsahují v sobě původní význam. Německý sociální psycholog Harald Welzer upozornil v souvislosti s *Triumfem vůle* na sugestivní moc filmových obrazů. Obraz světelného dómu Alberta Speera diváky dodnes fascinuje.



*Triumf vůle* (1935, r. Leni Riefenstahlová)  
Obrazy nacistických oslav diváky dodnes fascinují. Jsou citovány v nespočtu dokumentů, které se zabývají nacismem. V jejich opakované reprodukci se ale skrývá úskalí. Psychologové upozorňují, že obrazy dokonale organizovaných mas spojených jednou myšlenkou neztrácí svou působivost a dodnes diváky přitahují. Dobová obraznost nacismu má sugestivní sílu, přestože známe historické souvislosti, které se za obrazy skrývají. Ani kritický komentář nemusí jejich sílu oslabit. Nacistická propaganda tak dodnes působí, byť spíše esteticky než přímo politicky.



*Putování s dinosaury* (1999, r. Jasper James a Tim Haines)  
Dnes již klasický snímek odstartoval vlnu zájmu o druhohorní svět. Ač byl označován jako dokument, hrály v něm zásadní roli počítačové animace. V některých případech se tvůrci snažili rekonstruovat střety dinosaurů na základě archeologických výzkumů, v jiných ovšem popouštěli uzdu fantazii. Na obrázku pronásleduje tyranosaurus pterodaktyla. Animovaná scéna zde pouze dynamizuje vyprávění odborníků.



*České století – 1. díl – Velké bourání* (2013, r. Robert Sedláček)  
Masaryk odchází z domova do exilu. Historická situace je dochovaná ve vzpomínkách. Zdánlivě není co dodat. Masarykův odchod je ovšem ve filmu interpretován. Zatímco „fakta“ mlčí, obraz mluví. Masaryk je sice uprostřed svých blízkých, ale tíží dějinného údělu nese sám. Jako historická osobnost může budovat sympatie diváků, perspektivou rodiny vyznívá jeho rozhodnutí rozporuplně.



Masaryk při triumfálním návratu. Scéna je téměř doslovnou citací dobových záběrů – vidíme uniformy legionářů, skautů, četníky v rakouských uniformách s národními kokardami, dívky v krojích. Všude jásot, hraje hymna i oblíbená Masarykova píseň „Ach synku, synku“. Potud by se zdálo, že jde o věrnou rekonstrukci. Také v tomto případě ovšem tvůrci dobový záznam interpretují. Hraná scéna klade opět důraz na Masarykovo osamění. Shovívavě shlíží na projevy oddanosti a loajality, jistě vážně míněné, ovšem z jeho postoje a úsměvu je cítit odstup. Historická situace je zde zprostředkována i afektivně, což vyznění minulosti silně ovlivňuje. Nakolik se změnil sociálně-kulturní kontext, si uvědomíme u davových scén. Slavnostní uvítání v sobě kromě patosu „velkého okamžiku“ nese i ironický odstup. Lidé se jako stádo přiklání k novému idolu.



*Vyprávěj – II. řada, 15. díl – Podpis* (2009, r. Biser Arichtev)  
Babička Běta (Nina Divišková) sleduje se svým synem Josefem podpis tzv. Anticharty v přímém televizním přenosu. Inscenace konkrétní historické situace v hraném snímku ukazuje, jak ji v konkrétním sociálním kontextu mohli prožívat doboví aktéři. Zároveň zaměřuje pozornost na roli médií. Původní záběry jsou „zasazeny“ do dobového televizního přijímače. Retro předmět se podílí na inscenaci minulosti, ukotvuje děj do konkrétního historického času.

Bez komentáře, který by se dotýkal historického kontextu, se však na dokumentární záběr mohou vázat velmi různorodá hodnocení minulosti.<sup>7</sup> Nejen z filmové teorie vyplývá závěr, že by měl tvůrce přijmout odpovědnost za obraz historie, který divákům zprostředkuje, a s odkazem na konstruktivní charakter dokumentu otevřeně užívat inscenační postupy.

### **Hranice mezi žánry se rozostřují**

Velké dokumentární cykly z produkce BBC – „dokudramata“ – ostatně zpochybňují tradiční vymezení dokumentu jako filmové přednášky. Diváčkou atraktivitu získávají především díky inscenovaným rekonstrukcím, které je přibližují žánru hraného filmu. Tyto hrané scény ovšem jen zřídka mají přímý vztah k obsahu, slouží především k dynamizaci vyprávění, udr-

žují zájem diváka. Informačně bohaté pasáže se pak díky této pozornosti lépe „prodávají“.

Hranice mezi žánrem dokumentu a hraného filmu se ostatně začínají stírat i v produkci České televize, jak ukazuje cyklus *České století*, který historické události inscenuje s určitou mírou umělecké licence a přitom vychází i z aktuálního historického poznání. Ačkoli tvůrci nezpochybňují a nerozpoukají závěry historiků, torzovitá fakta domýšlejí, svěbytně (nikoli ovšem svévolně) komponují, a tudíž interpretují. Výsledný obraz nejednoznačně kolísá mezi „dokumentárností“ a „fiktivností“, přičemž s jistotou ho nemůžeme přiřadit ani k jedné charakteristice. Hranice žánrů je rozostřena.

### **Nové formy dokumentů**

Znejasnění mezi hranou fikcí a historickým dokumentem patří dle odborníků k charakteristickým rysům současné historické kultury. Dějiny se dnes dobře prodávají a produkce vychází vstříc divákům, kteří oceňují především emocionální prožitek.<sup>8</sup> Nové technologie umožňují filmu, aby dosáhl dříve nebývalé působivosti. Kvalita historického zobrazení se v současné historické kultuře neodvozuje od objektivitu, jež by byla zaručena odborníky na historické poznání, ale od síly diváckého prožitku. Starší pojetí žánrů se navíc rozkládá pod vlivem nových médií, která dynamicky rozšiřují dostupnost filmových obrazů i možnosti zapojení diváků do jejich produkce. Tradiční historický dokument ztrácí v boji o diváka pozici a i veřejnopráv-

ní televize se přiklání k formátům, které propojují dramaturgii s dobovými dokumenty.

### **Vymezení dokumentu**

Samotný výraz „dokument“ nemusíme vnímat příliš ostře. Vzhledem k tomu, že rozlišovací schopnosti pojmu nejsou příliš velké, se nabízí kacířská otázka, zda a k čemu jej vůbec potřebujeme. Americký historik Robert Rosenstone, který se zabýval rolí filmu při formování kolektivní paměti, vnímá jako „historické“ takové filmy, které reflektují při zobrazování minulosti historické poznání a snaží se jej nějakým způsobem zohlednit. Dělí je sice na drama, dokument a experimentální film, ovšem dělicí linie jsou nezřetelné, a především – všechny typy historických filmů používají stejné

## Odkazy

Německá veřejnoprávní televize MDR se hojně věnuje pořadům s historickou tematikou. V bohaté produkci však nelze žánry hraného filmu a dokumentu jasně odlišit, neboť v moderních formátech splývají. Objevují se zde cykly (*Meine Geschichte*), které jsou založeny na tvůrčím podílu diváků. Televize je vyzývá, aby vyprávěli vlastní historie či zasílali podněty k vzpomínkově zaměřeným pořadům (*Damals im Osten*). Prostřednictvím internetu mohou diváci online sledovat rekonstrukce historických událostí (*Geschichte live im MDR*). Projekt *Geschichte Mitteldeutschlands* žije i na sociálních sítích.

<http://www.mdr.de/damals/index.html>

Rozsáhlý internetový portál s historickou tematikou provozuje též britská veřejnoprávní televize BBC. Nejde přitom jen o jednosměrné předávání informací prostřednictvím filmových dokumentů. V sekci *Family History* na webu BBC nalezne uživatel kupříkladu podrobný interaktivní návod, jak zpracovat dějiny vlastní rodiny. Televize vstupuje do prostoru vzdělávání a nabízí školám a žákům řadu zajímavých formátů, jak se hravou formou seznámit s dějinami. Žáci si mohou „sáhnout“ na historii v projektu *Hands on History* – prostřednictvím dobových fotografií se interaktivně seznamují s vybavením bytů za druhé světové války, mohou vařit jídla dle dobových receptů, vnímají válku perspektivou tehdejších dětí.

<http://www.bbc.co.uk/history>

U nás se popularizaci historie ve veřejném prostoru věnuje kupříkladu Český rozhlas. Využívá přitom dobové nahrávky z vlastního archivu. Možnosti rozhlasového média v tomto smyslu výrazně rozšířil internet, jak ilustruje projekt *Znovu 89*. V rámci vysílání Rádia Retro propojuje rozhlas den po dni historické vysílání z roku 1989 se současností. Ukázky z dobového programu jsou na internetu doplněny řadou dalších pramenů. Posluchači mohou vše komentovat na sociálních sítích, které jsou na projekt navázány.

<http://www.rozhlas.cz/znovu89/portal>

vyprávěcí postupy: konstrukce příběhu je založena na schématu příčina – následek.<sup>9</sup>

### Archivní záběry

Robert Rosenstone nepovažuje archivní filmové materiály za záruku autenticity. Poukazuje na snímek *Šoa* (1985, r. Claude Lanzmann), který je považován za jednu z nejkompaktnějších výpovědí o holocaustu, v němž však nenajdeme jediný záběr ze třicátých a čtyřicátých let. Rosenstone vnímá „historické“ materiály v dokumentu jako problém. Staré fotografie a záběry podle něj nevedou ke kritickému vnímání minulosti, ale vyvolávají nostalgii. K obdobným závěrům došel při výzkumu vzpomínání i sociální psycholog Harald Welzer. Černobilý filmový materiál, na který jsou archivní záběry většinou natočeny, vyvolává u diváků představu objektivity. I tuto starobylost však můžeme inscenovat.<sup>10</sup>

Archivní záběry mohou být matoucí nebo falzifikující. Archiv vytváří dojem autenticity, ovšem těmto obrazům dává význam až následný komentář, případně hudební doprovod či již zmiňovaná montáž. Typickým příkladem mohou být záběry filmových týdeníků. Tyto záběry byly a jsou často používány pro dokumentární filmy, jejich vyznění však může být velmi různorodé.

### Hrané scény

Roli archivního materiálu mohou dokonce plnit i hrané filmy. V historických dokumentech o Mnichovu se například často používá obraz příchodu vojenských jednotek do pevností, který ovšem pochází z hraného snímku *Neporažení* (1956, r. Jiří Sequens). Záběry pochodu vojenských jednotek, které vcházejí do pevnosti, působí dramaticky. Není divu, vždyť scéna byla pečlivě inscenována. Řady synchronizované pochodu vojáky

navozují dojem jednoty. Důstojník, který před bránou instruuje motospojku, budí představu činného úsilí a povolanosti. V řadě dokumentů se tyto scény kombinují s „autentickými“ záběry dobových týdeníků.<sup>11</sup> Dojem autenticity se v těchto souvislostech ukazuje jako problém, jemuž bychom se měli při využití filmu ve výuce věnovat. Soudobá filmová produkce funguje jako stroj na autenticitu. Učitel stojí před volbou, zda se má této filmové opravdovosti, která může diváky svádět k zcela ahistorickým představám o minulosti, bránit, nebo zda může tuto sílu produktivně využít.

### Matoucí archivy

Dokument již zmíněného Miloslava Kučery z roku 2002 *Mnichov 38* konstruuje v duchu kontrafaktuální historie alternativy přijetí mnichovského ultimáta. Úvahy historiků jsou v tomto netradičně pojatém snímku doplněny koláží historických záběrů, které ovšem provází zcela odlišný komentář. V tomto případě je „falzifikace“ původního materiálu dvojnásobná. Nejenže je „autentický“ archivní materiál prostoupen scénami z hraného filmu, ale celá kompozice je následně „dezinterpretována“ komentářem, který obraz popisuje v rozporu s naším historickým poznáním.

Ovšemže jde o falzifikaci pouze v uvozkách. Kontrafaktuální přístup představuje legitimní metodu nejen při konstruování obrazů, ale i v kontextu historiografického poznání. Otázky „co by bylo, kdyby“ narušují běžnou (a často zautomatizovanou) kauzalitu, čímž umožňují hlouběji promýšlet význam jednotlivých dějinných okamžiků. Historický význam bitvy u Marathonu se odvozuje od kontrafaktuální úvahy, co by se stalo, kdyby Peršané zvítězili. Lidské jednání se navíc ukazuje jako nesamozřejmé a otevřené volbě, což otevírá prostor pro promyšlení motivací, které

## Vytváření historie Mnichov 38, 2002, r. Miloslav Kučera – z cyklu Dějepis naruby



### Inscenace v inscenaci

Historický dokument zprostředkovává divákům minulost. Co to ale znamená? Režisér Miloslav Kučera používá celou řadu postupů. Při inscenaci mnichovské krize se pohybuje mezi několika časovými rovinami. Současnost zastupují nejen historici, ale též členové klubů vojenské historie, kteří představují jak současné nadšence pro „living history“, tak československé vojáky v roce 1938. Jednu část pohledu na mnichovskou krizi tak představují i současné vzpomínkové rekonstrukce zří 1938.



### Médium v médiu

Titulky novin patří k tradičním postupům zasazujícím dění filmu do konkrétního času. Tuto informaci může zprostředkovat i komentář, noviny jako jedno z nejstarších informačních médií ovšem přidávají této informaci důvěryhodnost. „Co je psáno, to je dáno“ nebo „Bylo to černé na bílém“, to jsou rčení, která ilustrují důvěru v tištěné slovo.



### Konstrukce v konstrukci

Záběry, které ukazují současnost, jsou barevné, archivní záběry naopak černobílé. Úryvky černobílého filmového materiálu vyvolávají dojem dokumentárnosti a autenticity. Často ale jde o hrané filmy, které však vyjadřují smysl historie lépe a „uvěřitelněji“ než dobové zpravodajské materiály. V tomto případě jde o záběr z filmu *Neporažená armáda* (1938, r. Jan Bor).

## Obraz Mnichova



Obraz vojáků nastupujících do pevností nesmí přirozeně chybět v žádném dokumentu o mnichovské krizi. Jednou z nejvíce citovaných scén je záběr na horskou krajinu, v níž pochodují vojáci. Kamera se postupně přibližuje. Scénu s vojáky, kteří v rámci mobilizace přicházejí do pevností, střídá záběr na mužstvo v pevnostních chodbách. Odhodlaní muži obsazují pevnosti – tento obraz je dodnes sdíleným prostředníkem mnichovského mýtu. Nejedná se však o dobový archivní materiál, ale o volnou rekonstrukci z roku 1956. Snímek Jiřího Sequense *Neporažení* není příliš známý a vysílá se zřídka, ale jeho úvodní scény jsou často jako původní záběry využívány v dokumentech.

určovaly postoje aktérů historických událostí. Kontrafaktuální perspektiva může být didakticky velmi produktivní, neboť žákům ukazuje historickou situaci jako otevřenou k rozhodnutí, jak se zachovat. Dějiny nejsou v tomto konceptu podřízeny vnějším zákonitostem, které by předurčovaly jejich vývoj bez ohledu na jednotlivce. Žáci mají možnost si uvědomit, že historie je dílem lidí, kteří se v historických situacích určitým způsobem rozhodovali.

### Kritický odstup

Nakolik bychom měli tuto rozporuplnou zkušenost se zdánlivou důvěryhodností dokumentů přenášet i na žáky? Předpokládáme, že i pro ně může být didakticky produktivní. Nejde samozřejmě o plošnou relativizaci dokumentární tvorby, ale o rozumnou míru kritického odstupu, s nímž budou žáci přistupovat k dnes velmi bohaté produkci filmových dokumentů. Dotčené obrazy Mnichova ukazují, jak může být hraná scéna využita jako dobový dokumentární záznam událostí. Lze předpokládat, že i žáci ji tak budou vnímat. Učitel jim odhalí pravý původ záběrů, aby vyvolal poznávací nejistotu a podnítl otázky po spolehlivosti zprostředkujícího média – filmu. Zejména v případě historických událostí, které jsou obdobně jako mnichovská krize z roku 1938 provázány s kolektivně sdílenými představami o národních dějinách, je obdobná kritická reflexe nutná. V zdánlivě důvěryhodném médiu vznikne prasklina, kterou učitel využije k průniku pod povrch národní mytologie a k problematické reflexi mnichovského mýtu a jeho významu pro českou identitu. Jako vhodný navazující krok se jeví aktualizace obrazu pevností v současné populární kultuře. Učitel může využít kupříkladu píseň Daniela Landy *1938*, která žákům zprostředkuje téma srozumitelnou a aktuální formou. Učitel se ptá, v čem je prožitek roku 1938

pro českou společnost důležitý, jaký sebeobraz Čechů utváří, k jakým hodnotám odkazuje. Obdobné úvahy může podložit četbou populárně-naučných úvah o mnichovském mýtu.<sup>12</sup>

### Různé „dokumentární“ obrazy

Význam komentáře k dokumentárním záběrům vystoupí na povrch, když srovnáme různé obrazy okupace českých zemí německým vojskem v roce 1939. Snímek *Kolesa dějin* (1945, r. Miloš Cettl) vznikl krátce před osvobozením. *Cesta k barikádám* (1946, r. Otakar Vávra) představuje dokumentární obraz událostí, který vznikl těsně po válce (viz kapitola *Obrazy války*, s. 142–143). Oba filmy pracují s archivním materiálem – opakují se pohledy na motocyklové jednotky a další techniku. Protektorátní snímek ovšem vybírá obrazy, na nichž se vojáci wehrmachtu usmívají a přáteli se s civilisty. Snímek z roku 1946 volí záběry, kde převládá rozhořčení a pláč. Významnou roli hraje též hudební doprovod – v případě protektorátního snímku podporuje vyznění obrazu optimistická a uklidňující hudba, zatímco v *Cestě k barikádám* zvýrazňuje dramatický a zlověstný doprovod tragický rozměr událostí z března 1939. Vyznění dokumentů významně ovlivňuje i tón jednotlivých komentářů. Žádný archivní materiál nezachycuje realitu v plné šíři a rozsahu, vždy se jedná o nějaký výsek skutečnosti. Tato neúplnost je navíc ještě zvýrazněna postupem při tvorbě historických dokumentů. Tvůrci pomocí střihu vybírají právě ty obrazy, které souzní s autorským záměrem – v prvním případě se jeví okupace jako ochrana a akt přátelství, v druhém právě naopak.

### Vymezení hraného filmu

Pokud jsme z didaktické perspektivy problematizovali historické dokumenty, pak nikoliv s cílem vyloučit je z výuky dějepisu.

Výše jsme naopak doložili, že dobové záběry lze využít účelně a efektivně. Snažili jsme se zpochybnit žánrové hranice a s nimi svázané předsudky o přímém vztahu mezi dokumentem a historickou skutečností. Problematizace údajných předností dokumentu nám otevírá prostor pro zamyšlení nad hraným filmem a jeho přednostmi. Už vícekrát citovaný Robert Rosenstone formuluje několik rysů, které charakterizují mainstreamový historický film hollywoodského typu.<sup>15</sup> Film vypráví historii dramaticky jako příběhy jednotlivců, které jsou nějak uzavřené a ukončené. Mají jasně uchopitelný smysl. Historii emocionalizuje, personalizuje a dramatizuje. Hraný film zobrazuje historii jako proces, který integruje různé aspekty skutečnosti – faktory sociální, politické, ekonomické, kulturní – a tím dosahuje nebývalé komplexnosti popisu minulosti. Z této perspektivy nemohou jiná vzdělávací média hranému filmu konkurovat. Navíc zpřítomňuje a zživotňuje artefakty tím, jak ukazuje jejich živou přítomnost a použití v adekvátním sociálním a kulturním kontextu. Mnohdy může být tím nejcennějším rysem filmového díla nikoli vlastní příběh, ale rekonstrukce sociálních kulís, ve kterých se tento příběh odehrává. Vlastně každá jednotlivina ve filmovém obraze může být mírně nepřesná, ne zcela odpovídající historickému poznání. Avšak smysl a význam filmového obrazu netkví v těchto detailech, ale v celku, tedy v propojení artefaktů, jednajících postav, jejich gest a vztahů, které dohromady vytváří iluzi reálného světa, rekonstrukci minulosti.

#### Role učitele

Mezi hranými filmy samozřejmě musíme rozlišovat vzhledem k míře historických nepřesností. Některé historické rekonstrukce jsou věrnější, jinde fiktivní prvky a drama-

tizace minulost až příliš zkreslují. Při didaktickém využití hraného filmu má klíčovou odpovědnost učitel, který vybírá konkrétní snímek a pouští z něj ukázkou, s níž si spojuje určité vzdělávací cíle. Vhodnost či nevhodnost ukázky nelze určit předem, neboť ani význam filmu není pevně dán, ale utváří se až v dialogu s diváky. Učitel se tak ocitá v roli „režiséra“, který formuje diváckou perspektivu a předznačuje čtení pramene. Prostřednictvím kompozic může kupříkladu srovnávat obrazy téže události z různých filmů, což v případě rozporů podněcuje žáky, aby určili pravdivější zobrazení. Pokud učitel nepřesnosti označí a produktivně využije, mohou se i zkreslené filmové rekonstrukce ukázat jako přínosné prameny pro dějepisné vzdělávání.

#### Jak hraný film zobrazuje minulost?

Podívejme se třeba na jednu sekvenci z televizního seriálu *Vlak dětství a naděje* (1985, 4. díl, r. Karel Kachyňa). Nezaměstnaný pošťák Josef Pumplmě si přivydělává v reklamním převleku, aby uprostřed války zajistil rodinu. V kostýmu trolla pracuje pro prodáváče marionet Staňka. Staňkovi ovšem kazí obchody aktivní členka Spolku německých dívek, která odpuzuje potenciální zákazníky tím, že se dožaduje příspěvků na Zimní pomoc. Staněk je nešťastný, ale Pumplmě dívku zažene. Scéna je „historizována“ především kostýmy, volbou starého nástupiště a odpovídajícím typem vagónů. Navíc ji zasazují do historického rámce také dvojazyčné nápisy *Letecký úkryt/Luftschutzraum* a *Loutkář/Puppenmacher*. Objevuje se také vítězná V. Tento propagandistický symbol vítězství byl povinně umístován na veřejných plochách. Zásadní historická nepřesnost se týká užívání jazyka: Pumplmě, Staněk i německá dívka mluví česky. Je přitom málo pravděpodobné, že by německá

Pracovní list

## Češi, Němci a „Winterhilfe“ ve třetím roce války

Jak mohli podle vás Češi v roce 1942 vnímat německou dívku vybírající tzv. Winterhilfe (sbírka pro německé vojáky na východní frontě)? Jak mohla tuto situaci vnímat ona německá dívka?



dívka v roce 1943 používala na veřejnosti češtinu, navíc v situaci, kdy žádá podporu pro kampaň Winterhilfe. Čeština se zde objevuje s ohledem na diváky z roku 1985, u nichž se nepředpokládá běžná znalost němčiny. Další znaky, které zakládají německou identitu postav, jsou dodatečně silné, aby nevznikly pochybnosti o národní příslušnosti. Máme snad proto sekvenci považovat za nedůvěryhodnou, protože deformuje obraz minulosti?

Didaktický potenciál filmového obrazu samozřejmě netkví v doslovném popisu událostí. Postačí volná rekonstrukce, zvláště když zohlední i to, co se skrývá pod povrchem dění, tedy sociální vztahy mezi zúčastněnými aktéry. Proč jsou zákazníci tak odtažití a nechťejí se ani zastavit u Staňkova stánku s marionetami? Mají obavu, že by se dostali do nepříjemné situace a museli by dívce poskytnout či odmítnout příspěvek na Zimní pomoc. Symbolicky se tak vyjadřuje moc, kterou měla dívka jakožto příslušnice privilegované skupiny, a zároveň neochota české veřejnosti se této moci podřídit i neochota jít s touto mocí do přímého konfliktu. Význam scény netkví pouze v (ne zcela přesném) zobrazení reálií, ale právě v tomto nenásilném vhledu do sociálních vztahů.

Rosenstone v této souvislosti hovoří o příbližném zobrazování, tedy volnější rekonstrukci, která je ovšem pro využití filmu ve školní výuce klíčová. Dobový filmový záběr může diváky fascinovat doslovným popisem minulosti. Víme, že opravdu zachycuje historické události. Toto zaujetí pro film jako relikvii je pochopitelné. Dobové záběry ovšem i přes dojem nezprostředkovaného vhledu do dějin ukazují historické události doslovně jen na povrchu (na úrovni kulis, rekvizit a kostýmů). Co se skrývá pod povrchem, je ovšem nedostupné. Scéna v hraném filmu může žákům poskytnout srozumitelnou představu o sociál-

ních vztazích, které se skrývají za kulisami. Až tento sociální rozměr otevírá historii porozumění, jinak hrozí, že by mohla zůstat jen obrazem, který fascinuje obdobně jako obrazy masových demonstrací od Leni Reifenstahlové.

### **Didaktický potenciál hraného filmu**

Didaktickou hodnotu hraných filmů zvyšuje povědomí o jejich konstruovanosti. Diváci se na minulost dívají prostřednictvím herců a posuzují jejich výkony. Do konkrétních filmových postav se prostřednictvím hereckých tváří promítají starší role, které často ovlivňují charakter dramatické figury. V českém prostředí se takto zajímavě vrství historické role třeba v případě populárního Karla Rodena, který krátce po sobě hrál klíčové role v *Habermannově mlýně* (2010, r. Juraj Herz) a *Lidicích* (2011, r. Petr Nikolaev). Divácké komentáře na Česko-Slovenské filmové databázi, které generálně souzní s dnešní školní mládeží, naznačují, že diváci tuto zprostředkovanost výrazně reflektují. Hraný film tak je v běžné divácké praxi spojen s povědomím o zprostředkování. Ptáme se, kdo to natočil a proč. Srovnáváme různé filmové verze minulosti, sledujeme originální prvky a naopak kritizujeme, když tvůrci jen reprodukují staré postupy. Z této perspektivy jsou některé filmové minulosti zcela přirozeně lepší než jiné. Široce rozšířená praxe hodnocení a hlasování na ČSFD tento postoj ilustruje. Pohledem didaktiky dějepisu je obdobný přístup k minulosti produktivní, neboť více souzní s rámcovou představou o historii, kterou sdílí současné sociální a kulturní vědy. Prostřednictvím hraného filmu žáci snáze přijmou roli těch, kdo musí minulost analyzovat a interpretovat.



*Vlak dětství a naděje – 4. díl – Válka si nevybírá* (1985, r. Karel Kachyňa) Děvče ze Svazu německých dívek se snaží od lidí na nádraží získat příspěvek pro Zimní pomoc. Obraz je historicky nepřesný, neboť brněnská Němka s ohledem na televizní publikum hovoří česky. Pro využití ve výuce je podstatnější, že scéna zachycuje sociální vztahy mezi různými obyvateli města. Ukázka nepopisuje minulost jen skrze vnější atributy (kostýmy, rozmístění objektů, vnější popis), ale spíše prostřednictvím mezilidských vztahů, jak na úrovni osobní (německá dívka a stánek Staněk), tak obecné (Němci a Češi).

## **Sociální praxe a ideologie**

Při posuzování relevance a důvěryhodnosti konkrétního díla bez ohledu na žánr se často orientujeme podle doby jeho vzniku. Lze předpokládat, že film, který vznikl v padesátých letech, bude více zatížen ideologií než snímek, který vznikl v liberálních devadesátých letech. Aniž bychom chtěli obě epochy stavět na stejnou úroveň, přesto je třeba zachovávat vůči těmto předpokladům obezřetnost. I zdánlivě ryze ideologické dílo může odrážet sociální praxi a naopak v dokumentu se může až příliš zrcadlit dobová politika paměti. Demonstrovat si to můžeme na příkladu dvou snímků, které reflektují proces kolektivizace. Zaměříme se především na způsob, jak filmy ztvárňují sociální napětí na české vesnici v polovině 20. století.

### **Srovnání dokumentu a hraného filmu**

Dějepisnou reflexi kolektivizace, ať už ve formě analýzy ideologického jazyka, pamětnického vzpomínání či rekonstrukce sociální praxe, postupuje jako červená niť motiv sociálního konfliktu. Téměř všechny filmy se věnují společenským rozdílům na venkově a souvisejícím vztahům uvnitř vesnické komunity. V centru pozornosti je vazba mezi velkými majetnými hospodáři – sedláky – a nemajetnými domkáři či bezzemky. Na české vesnici existovalo už od 18. století mezi těmito skupinami určité napětí, které mohlo být politicky tlumeno (např. pozemkovými reformami či zákony o samosprávě), ale stejně tak i rozdmýcháváno (kolektivizace).<sup>14</sup> Toto sociální napětí bylo ve druhé polovině 20. století účelově vykládáno, zvláště v publicistických textech a naučné literatuře. Zatímco v padesátých letech 20. století se kladl jednostranný důraz na nesmiřitelnost těchto sociálních rozporů (v duchu ideologie třídního

boje), v devadesátých letech se v publicistice (na rozdíl od odborné sféry) prosazoval naopak výklad s důrazem na antikomunismus. Politika paměti se zaměřila především na zločiny stalinismu. V zájmu ostřejšího nasvícení komunistické perzekuce byly sociální konflikty mezi sedláky a bezzemky na venkově upozaděny, aby „nerušily“ celkové vyznění minulosti. Pro školní praxi z toho plynulo přijetí jednoduché opozice – sociální harmonie na venkově před kolektivizací versus sociální konflikt v důsledku kolektivizace. Jak si ukážeme v kapitole o Vyhnanicích, v případě obou výkladů (konflikt i harmonie) najdeme pamětníky, kteří je potvrzují. Díky těmto vzpomínkám můžeme problematizovat oba postoje a zaměřit pozornost na perspektivu – místo, z něž pamětník do minulosti nahlíží. Tato problematizace není samoúčelná, nejde o intelektuální exhibici ani o prvoplánový historický revizionismus. Díky tomu, že narušíme důvěru k příběhu (žáci očekávají, že jedni budou „dobří“ a ti druzí „špatní“), vnášíme do zautomatizovaného režimu vnímání určitý prvek nejistoty, a tím i překvapení. Vzbuzujeme pozornost. Nové schéma příběhu vyvolává otázky: Kdo jsou ti hodní? Jsou tu vůbec nějaké kladné postavy? Neměli bychom černobílé hodnotící schéma nahradit jiným, pokud nám brání v porozumění minulosti?

### Multiperspektivnost

Význam sociálního kontextu lze dobře ilustrovat na dvou filmech o kolektivizaci, které vznikly v odlišné době a jsou též jinak žánrově vymezeny. Jedná se o hraný film *Cesta ke štěstí* (1952, r. Jiří Sequens) a dokument *Ztráta tradice* z cyklu *Ztracená duše národa* (2002, r. Olga Sommerová). Oba filmové obrazy obsahují určitý aspekt sociální reality české vesnice v polovině 20. století. Oba dva obrazy

zároveň obsahují určité „příměsí“, které tuto realitu deformují. Obraz Sommerové obsahuje polistopadový antikomunistický diskurs a odráží současnou vzpomínkovou praxi, obraz Sequensův obsahuje dobové ideologické teze. Neznamená to, že s těmito obrazy nemůžeme pracovat, především obraz vykořisťovatele se nabízí k mnohvrstevnaté analýze. Vedle tematizace základní skutečnosti – drobní rolníci záviseli na sedlácích – obsahuje i řadu dalších postřehů – Fulínovi byl zabaven traktor, poukazuje na jakýsi „kontingent“ – v krátké scéně je tak „nahuštěno“ množství informací, které je ovšem třeba podrobit kritickému zkoumání. Proč Fulín přišel o traktor? Co je to kontingent a jak souvisí se vztahy mezi rolníky? Na tyto otázky už ukázka odpověď nedává. A i kdybychom sledovali celý film, odpovědi na tyto otázky by byly poplatné době, ve které vznikl, takže o perzekučním charakteru zabavování strojů bychom se z tohoto snímku nedozvěděli.

Ať už budeme sledovat při práci s těmito ukázkami jakékoli cíle (ilustrace sociální praxe, sledování vztahu mezi společenským kontextem a podobou obrazu), opět usilujeme o kritický odstup vůči obrazu. Záměrně a poněkud vyostřeně jsme vedle sebe postavili současný dokument a ideologickou agitku z padesátých let, abychom ukázali, že plně důvěřovat nemůžeme ani jednomu filmu, byť z odlišných důvodů. A totéž platí i pro osobní svědectví. Jak si ukážeme v kapitole *Vyhnanice: vyprávění o kolektivizaci (mezi romancí a tragédií)*, každá vzpomínka je nutně subjektivní a dílčí. Řešením není rezignace na jakékoli syntetizující závěry ani odmítnutí „postmodernismu“, ale trpělivá drobná práce s perspektivami při sledování základního cíle – představit kolektivizaci jako složitý proces, do něhož vstupovalo množství aktérů a který nelze jednoduše redukovat na politickou rovinu.

## Ztracená duše národa – díl Ztráta tradice (2002, r. Olga Sommerová)

Svědectví Raimunda Musila (ale i ostatních pamětníků v dokumentu *Ztráta tradice*) aktualizuje mýtus selství tak, jak se utvořil v 19. století. Důraz je položen na dědičnost gruntů a generace selských rodů. Statek je poněkud idealizovaně představen jako soudržná sociální jednotka, ve které vládne patriarchální autorita otce. Zároveň je zdůrazněna modernita selského hospodářství. Vzpomínání pana Musila na selské hospodářství je pozitivní. Statek Musilových měl takovou výměru, že byla práce sezonních dělníků nezbytností, o nich se však v ukázce (a ani nikde jinde v dokumentu) nehovoří. Při analýze sociální situace v polovině 20. století bychom se měli vyvarovat pouhého „obracení znamének“. U nereflektované oslavy selství hrozí návrat k agrární ideologii první poloviny 20. století. Měli bychom si uvědomit, že kritická reflexe sociální situace před nástupem komunismu neznámá automatické přitakání komunistické ideologii. Dokument Olgy Sommerové představuje cennou didaktickou pomůcku – nikoli ovšem jako ilustrace sociální praxe, ale spíše jako pramen, který ukazuje jeden typ vzpomínání na minulost. V duchu multiperspektivity jej lze konfrontovat se svědectvím paní Ježkové (s. 203–204).



Záběr na fotografii zachycující stav hospodářských stavení Musilova statku na počátku 20. století. Upravenost dvora a výstavnost budovy ilustrují prosperitu selských hospodářů.



Tentýž pohled, tentokrát již snímáný kamerou, z počátku 21. století. Budovy jsou opět výstavné. Ve filmu se neobjeví fotografie zachycující stopy, které na statku zanechalo socialistické hospodaření. Obraz nás tak orientuje ke kontinuitě mezi minulostí a současností, diskontinuity nejsou zdůrazněny.



Zaměstnanci statku na fotografii z počátku 20. století. Výjev na fotografii není nijak komentován, hlavním „komentářem“ je hudba evokující melancholické vzpomínání na „belle époque“. Černobílá fotografie zde slouží především jako nástroj „ukotvující“ příběh v minulosti. Forma je zde důležitější než obsah.



### Cesta ke štěstí<sup>15</sup> (1952, r. Jiří Sequens)

Film *Cesta ke štěstí* je jednou z mnoha budovatelských agitek, která přesvědčuje publikum o výhodách kolektivního hospodaření. V úvodní scéně se setkáme se dvěma důležitými postavami příběhu: domkářem Tomešem a sedlákem Fulínem. Z rozhovoru mezi Fulínem a Tomešem může poučený divák zrekonstruovat kontext: Fulín půjčuje Tomešovi koně a ten na oplátku vypomáhá na Fulínově hospodářství. Autoři konstruují obraz kulaka, který obmyslně využívá prosté domkáře, stylizuje se do role jednoho z nich skrze životní styl a sdílené hodnoty. Motiv vykořisťování je zde jasně patrný. Dnešní divák je v pokušení jej vyloučit jako stalinistickou propagandu, nicméně obraz souzní s některými svědectvími. V duchu multiperspektivity jej lze konfrontovat se svědectvími, která sociální konflikt potvrzují, ale i s těmi, která jej relativizují. U takového nejednoznačného obrazu, ve kterém se zrcadlí jak dobová praxe, tak dobová ideologie, je velice důležitý komentář učitele, tedy uvedení do děje, vysvětlení kontextu doby i kontextu dobové kulturní produkce. Vhodný je pracovní list, který obsahuje dostatek vstupních informací a zároveň upozorňuje, na co se má žák zaměřit.

### Dokument a politika

Vraťme se nyní k Nicholsově postřehu o závislosti dokumentu na sociálním a politickém kontextu. Ilustrovat jej můžeme s odkazem na dobové dokumenty, které vznikly v období státního socialismu. Tvůrci se pohybovali v mantinelech dobové politické praxe, která podřizovala film státnímu dohledu a kladla důraz na ideologický rozměr filmové produkce. V dokumentech docházelo k překrucování faktů, jejich zamlčování, a mnohdy se i vysloveně lhalo. Podívejme se například na snímek *Lidská práva v ČSSR* z roku 1987.

### Dokument o lidských právech

Tento snímek, inspirovaný novou vlnou *détente* mezi SSSR a USA v druhé polovině osmdesátých let, vyjadřuje oficiální pohled režimu na stav lidských práv v Československu. Referenčním rámcem je mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech a s ním související pakt o občanských a politických právech z roku 1966, který ČSSR podepsala v roce 1968, v roce 1975 byly dohody stvrzeny v Helsinkách a v platnost vstoupily v roce 1976. Oblast lidských práv je pochopitelně představena výběrově a polemicky, především ve vztahu k pojetí lidských práv ze strany Charty 77. V dokumentu se například konstatuje, že „právo na přijetí do všech stupňů škol mají děti všech našich občanů bez rozdílu“, aniž by byla zmíněna podmíněnost tohoto přístupu politickou loajalitou rodičů. Stejně tak se zamlčují politická omezení, která podmiňovala možnost cestování do zahraničí. V protikladu se zavedenou praxí dokument pouze přiznává „určité potíže při cestování na západ“. Náboženskou politiku Československa charakterizuje dokument jako „humánní a demokratickou“.



Obraz sídliště se již v 70. letech stal jedním z emblémů, které měly vyjadřovat charakter doby. Sídlíště byla symbolem modernizace a dokladem historických proměn společnosti. Ve snímku *Lidská práva v ČSSR* mají rozsáhlé bloky panelových domů ilustrovat všestranný pokrok, který země pod vedením KSČ učinila. Sídlíště zde symbolizuje blahobyt, štěstí, sociální zabezpečení. Vyznění obrazu ovšem předurčuje žánr. Tentýž obraz použitý v sociálně kritickém snímku Věry Chytilové *Panelstory* (1979) nese zcela jiné poselství – sídlíště se stává místem zmaru. Obrazy užitě v dokumentech tak spíše než sociální či jinou realitu odráží autorské záměry, hodnoty a postoje svých tvůrců. Zrcadlí se v nich institucionální mechanismy dobové produkce.



*Země bez hrdinů, země bez zločinců*  
(1995, r. Martin Vadas)

Vyprávění o bratřích Mašinech a jejich útěku do Západního Berlína se neslo v duchu jejich heroizace a ztotožnění s jejich verzí příběhu. V době vzniku šlo spíše o ojedinělý počin, který měl za cíl prosadit do širšího povědomí laické veřejnosti příběh třetího odboje.



*Svědění „hrdinů“* (2008, r. Miroslav Kačor)

Dokument i kniha Miroslava Kačora přináší radikálně odlišný pohled na skupinu bratří Mašínů. V jeho podání to nejsou hrdinové, ale zločinci. Snaží se čelit příběhu o třetím odboji, který je 13 let po vzniku Vadasova snímku veřejností obecně přijímán. V obou případech nejsou dokumenty pouze vyjádřením osobní autorské perspektivy, ale i určitého politického postoje.

Podobná zkreslení a nepravdivé informace nalezneme vlastně ve většině dobových dokumentů, především v těch s historickou tematikou. Nemusí přitom jít o přímé a vědomé falšování skutečnosti, ale o polopravdy či o výběr takových faktů, které konvenují ideologické normě. To se týká především dokumentů o druhé světové válce, které zvýrazňují podíl komunistického odboje a problematizují a zpochybňují význam toho nekomunistického.<sup>16</sup>

#### **Ideologie v dokumentu**

Nemůžeme si přitom dělat iluze, že současné dokumenty jsou na aktuální politické situaci nějak nezávislé. Samozřejmě že chybí přímá politická kontrola ve stylu cenzurních a mocenských zásahů komunistického režimu, nicméně přestože je politika paměti provozována jinými aktéry a jinými nástroji než v minulosti, nepochybně stále existuje a podobu kulturní produkce výrazně ovlivňuje.

Současnou a předlistopadovou produkcí nesrovnáváme proto, abychom zlehčili manipulativní charakter snímků, jež vznikaly pod dohledem komunistických cenzorů a ideologů. Spíše se snažíme poukázat na to, že konec cenzury a jedné vládnoucí ideologie by nás neměl zbavit obezřetnosti vůči současným dokumentům. Ani původní záběry nám nezaručí, že film nezprostředkovaně ukazuje minulost. Dokumentaristé používají stejné inscenační postupy jako tvůrci hraných filmů. Historické materiály se stávají součástí zápletky, až prostřednictvím vyprávění se vyjevuje smysl historie a ten může být i ve filmech, které dodržují žánrové konvence dokumentu, velmi odlišný. Ve vyostřené podobě si to můžeme ilustrovat na příběhu strážmistra Honzátky, který zahynul v září 1951 při přepadení stanice SNB v Čelákovících. Jeden a týž drastický obraz slouží jako ilustrace dvou naprosto odlišných „dokumentárních“ příběhů o činnosti bratrů Mašínů.

Vlastně každý (historický) dokument bez ohledu na způsob zpracování „zastarává“. Postoj k minulosti podléhá dobovému sociálně-kulturnímu kontextu. Jak publikum danému filmu rozumí, je ovlivněno sdílenými konvencemi, které se ovšem mění. Autorské záměry, účelová ideologická zkreslení, neuzatá dokumentace pamětníků – to vše může s odstupem času a s proměnou diváckých konvencí a očekávání nabýt odlišného vyznění. I prvoplánový propagandistický film, jakým byl kupříkladu snímek o zázraku v Čihošti *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (1950, r. Přemysl Freiman), se může z určité perspektivy vyjevit jako dokument. Záleží na divácké perspektivě a otázkách, které snímku klademe. Pro školní využití dokumentů vyplývá z těchto úvah jednoduchý závěr. Nelze se spoléhat na to, že by poctivě natočený dokument v sobě obsahoval „objektivitu“, jež by založila jeho spolehlivost a umožnila jej využít jako přímou spojnicí s historií. Film

bychom měli bez ohledu na žánrové kategorie využívat jako historický pramen, který vyžaduje kritickou reflexi. Zda je konkrétní film vhodný pro vzdělávání, nemusí záviset na míře jeho dokumentárnosti, daleko výrazněji to ovlivňují metody, které učitel při práci s ním použije. Film není vhodný sám o sobě, jeho didaktickou hodnotu zakládá poznávací situace, do níž je v roli pramene zasazen.

#### **Hrané filmy jako obrazy minulosti**

Navážme nyní na Rosenstonovu tezi o převaze celku nad detailem. Přesvědčivost obrazu se odvíjí od jeho komplexnosti. Drobné dobové reálie nejsou tak důležité jako celkové zachycení vztahu mezi jednájícími aktéry. Dílčí historická nepřesnost v detailu se nemusí výrazně promítnout do toho, s jakou věrností zachycuje film historickou událost či epochu jako celek. Celostní pohled i za cenu určitých drobných nepřesností může dávat lepší představu o tom, co se v minulosti stalo. Může



Adolf Eichmann skutečný a filmový.



Reinhard Heydrich filmový a skutečný.



ji zprostředkovat způsobem, kterému uživatel (divák) porozumí lépe než z výkladu historika nebo učitele. Hraný film nám navíc umožňuje ještě něco navíc: představit minulost jinými obrazy než skrze archivní materiál. Umožní tak žákům, aby se dostali se „pod povrch“ zobrazovaného. Historické události nejsou v hraném filmu „jen“ zobrazeny. Otevírá se zde prostor pro historickou představivost. Žáci se vedle vlastních událostí mohou více zaměřit na aktéry a na jejich postoje a prožitky.

### Obrazy holocaustu

Představit si to můžeme na příkladu televizního filmu *Konference ve Wannsee* (2001, r. Frank Pierson), který se dotýká setkání nacistických špiček v lednu 1942, na němž byla dohodnuta spolupráce všech nacistických byrokratických struktur na tzv. konečném řešení židovské otázky. Film je v zásadě konverzačním dramatem, které se odehrává kolem jednoho stolu, ovšem otevírá jiný pohled na holocaust, než jaký známe z dokumentárních snímků. Režisér rezignoval na doslovný obraz minulosti – fyziognomie

aktérů je pouze přibližná, důraz je položen na „divadelní“ typ herectví, které promlouvá spíše skrze gesto, mimiku, dikci nežli prostřednictvím fotografického přepisu události, jenž by spoléhal na fyzickou podobnost herců s historickými aktéry (vzpomeňme v této souvislosti na „fotograficky“ přesné charakteristiky herců z Vávrových *Dnů zrady*). Je to podobné jako v malířství: ačkoli Picassova *Guernica* nepředstavuje fotografický otisk reality, přesto dodnes cítíme, že se v ní odráží význam historické události.

V globální kulturní paměti jsou zafixovány obrazy holocaustu z dokumentů spojeneckých filmařů, kteří zachytili podobu koncentračních táborů těsně po osvobození. Záběry na kost vyhublých vězňů, nahých nebo oblečených do žalostných cárů, kupy mrtvých těl odsouvaných do hromadných hrobů těžkou technikou, zbídačelé tváře za ostnatým drátem – taková je historická obraznost holocaustu, která se stala ikonickým vyjádřením nejen zřůdnosti nacistického režimu. Prostřednictvím ustálených obrazů se komunikují i jiné traumatizující události.<sup>17</sup>

Jaká je ovšem didaktická produktivita takovýchto obrazů? Jakým způsobem přispívají k pochopení fenoménu holocaustu? Holocaust se pod dojmem těchto obrazů může snadno stát nepochopitelnou („nelidskou“) událostí, což není v souladu se vzdělávacími cíli, které zdůrazňují problematizaci historické látky, její otevření pro porozumění. Fascinující obrazy, byť původní a autentické, mohou prostor pro kladení otázek uzavírat. Žáci se dojmají namísto toho, aby kladli otázky. Opět ulpíváme na povrchu, jak ovšem proniknout pod působivou obraznost události, které mají dodnes mimořádnou afektivní sílu?

### Pohled „pod povrch“

V televizním filmu *Konference ve Wannsee* nenajdeme jediný záběr na vězně či koncentrační tábor. Vidíme jen elegantní vilu na břehu jezera a elitní vládní úředníky, slušné a výkonné. O největší genocidě v dějinách se spolu baví jako o technickém problému, jako by se zabývali hubením škůdců. Všechna hrůza zůstává skryta za touto úřední konverzací. Televizní rekonstrukce *Konference ve Wannsee* představuje dokument svého druhu – její scénář byl totiž vytvořen na základě dochovaného stenozáznamu, jistěže nikoli do detailu přesně, ale přibližně s ohledem na dramatické vyznění inscenace. Je to ovšem obraz, který zdůrazňuje nikoli lidské utrpení (jako archivní materiály), ale poukazuje na sociální mechanismy, které se skrývají za obrazem. Nahlíží genocidu Židů jako byrokratický proces, který je zřůdný, ale z perspektivy aktérů též pochopitelný. Žáci si dovedou představit, jak a proč se lidé mohli podílet na tomto děsivém projektu. Filmový obraz nevyvolává dojetí a hrůzu, ale především otázky – nakolik jsou tyto procesy univerzální, nakolik úředníci věřili tomu, co se po nich chtělo,

a nakolik jen „plnili rozkazy“. Prostřednictvím hraného filmu tak může učitel pracovat s poměrně náročnými interpretačními rámci holocaustu, které vycházejí z prací předních odborníků (Hannah Arendtová, Zygmunt Bauman, Christopher Browning, Raul Hilberg aj.). Nemusí samozřejmě na tyto zdroje otevřeně odkazovat (to by pro žáky bylo příliš náročné), ale může je zohlednit při práci s filmovou ukázkou, která zaměřuje pozornost právě na význam byrokratizace, odosobnění, odlidštění obětí a následné banalizace zla.

Pochopitelně že při výběru materiálu je třeba pečlivě zkoumat zdroj. Učitel musí brát ohled na to, aby historické poznání zprostředkované filmem souznělo se závěry historiografie. Zatímco *Konference ve Wannsee*, případně snímek *Danton* (1983, r. Andrzej Wajda) mohou sloužit jako příklady historicky věrného obrazu, rozhodně tak nemůžeme charakterizovat například Vávrovy *Dny zrady* (1973), byť se filmy z válečné trilogie podobají dnešním dokudramatům. To však neznamená, že nelze ideologicky zkreslený obraz minulosti didakticky využít. Jen je budeme používat nikoli v modu ilustrace historické skutečnosti, ale jako příklad ideologické dezinterpretace minulosti.

### Hraný film jako dokument doby

Dokumentární funkce hraného filmu se nemusí omezovat pouze na inscenaci historických situací, která jde pod povrch archivních pramenů. Představme si snímky, které v době svého vzniku zachycovaly svou současnost, ale dnes se s odstupem času „historizují“ a samy se stávají svědky minulosti. V takových „historických“ filmech je zachycena dobová sociální praxe daleko přirozeněji a „věrněji“ než v současných historických filmech, kde musí být dobová sociální praxe znovu inscenována



*Nemocnice na kraji města* (1977, r. Jaroslav Ducek)  
Jeden z nejoblíbenějších Dietlových seriálů zachycoval osudy personálu jedné okresní nemocnice. Vedle obvyklých seriálových motivů (mezilidské vztahy, prezentace žádoucích modelů chování) probleskují v epizodách dobové způsoby komunikace lékaře s pacienty. V tomto schématu jsou lékaři nezpochybnitelnou autoritou a pacienti v pozici nesvéprávných objektů jejich péče. Při pozorném sledování se nám tak vyjevuje naprosto odlišný ethos lékařské péče.

s ohledem na současného diváka. Může přitom docházet, a většinou také dochází, k určitým posunům zobrazování této praxe, aby byla současnému divákovi srozumitelnější. Tyto ohledy a posuny v dobových filmech odpadají.

Dobové reálie představovaly pro tvůrce nezbytnou podmínku, která dodávala třeba i ideologicky koncipovanému příběhu autenticitu. Tento realismus však nemusel vznikat účelně, ale i mimoděk jako důsledek mnohdy nerefektovaného přejímání dobové každodennosti a sociálních norem. Společenská realita 70. let se odráží i v tak ideologicky zatíženém díle, jakým byl televizní seriál *Třicet případů majora Zemana* (1974, r. Jiří Sequens). Například vybavení interiérů – ať už se jedná o vesnickou chalupu Zemanovy matky nebo později typický panelákový byt v šedesátých a sedmdesátých letech – je v zásadě autentické. I když se na úrovni kriminální zápletky jedná o silně ideologizované příběhy, učitele může zaujmout,

že se odehrávají v dobových kulisách a odrážejí i tehdejší praxi. Nemusíme samozřejmě sahat po tak výrazném příkladu ideologizace, jaký představují příhody majora Zemana, ale můžeme zohlednit méně zpolitizovanou produkci seriálů, v nichž se zrcadlila tehdejší společnost. Jako dokumenty nám výborně poslouží nepřeborné Dietlovy seriály, které jsou situovány do konkrétního prostředí (nemocnice, prodejna, továrna, vesnice) a nabízejí pestrou paletu sociálních situací a souvisejícího jednání. Didaktický potenciál seriálů Jaroslava Dietla posiluje skutečnost, nakolik byly dobově oblíbené a masově sledované. Nebývalý divácký ohlas některých sérií naznačuje, že se nejednalo jen o zobrazení dobové společnosti, ale že se prostřednictvím televizních příběhů sociální normy i vytvářely.<sup>18</sup> Dobové seriály často zachycují sociální praktiky, které se ze zorného pole současného vzpomínání na minulost už vytratily. Kdo si dnes vzpomene na

tak specifickou instituci, jakou byly kupříkladu strojní traktorové stanice? Kdysi byl pracovníkům traktorových stanic jeden seriál věnován. Na příkladu *Plechové kavalérie* (1979, r. Jaroslav Ducek) si můžeme ukázat způsoby fungování státních institucí, principy vyjednávání mezi vedoucími kádry a řadovými zaměstnanci, propojenost státních, ekonomických a stranických struktur a vůbec způsoby řízení typické pro socialistickou společnost v sedmdesátých letech.

### Didaktické inspirace

Co si tedy počít s „nespolehlivými“ archivními materiály? Jakým způsobem je můžeme efektivně využít ve výuce? Není potřeba znovu zdůrazňovat motivační efekt filmu a význam afektů, které audiovizuální materiály zprostředkovávají. Jaké jsou však přínosy v poznávací oblasti? Lze se prostřednictvím filmů dostat nad úroveň zapamatování faktů? Fakta jsou zvláště začínajícími učiteli často vnímána

jako jakési „záchranné lano“, jehož je vhodné se držet. A tak i otázky a úkoly směřující k mediálním obrazům jsou mnohdy ukotveny právě ve vztahu k faktografii, k nějakému velkému příběhu, o němž film (lhostejno, zda dokumentární či hraný) vypovídá. Didaktickou hodnotu filmu však nemusí určovat jen „objektivita“ obrazu. Pokud jej využíváme pro modelování poznávací situace, která je spojena se zcela určitými cíli vzdělávání, pak není faktografická obsažnost snímku určující. Do popředí vystupuje schopnost média otevřít problém a podnítit navazující činnosti včetně klasického výkladu učitele.

Při využívání dokumentů ve výuce musíme brát v úvahu, že se v nich odráží dobový společenský kontext a autorské záměry ve stejné míře jako v hraných filmech. K dobovým archivním materiálům bychom měli přistupovat s obezřetností. Ukázali jsme si, nakolik dokážou fascinovat. Rozostřený černobílý záběr se tváří jako dokument a vyvolává dojem, že nám ukazuje minulost nezprostředkovaně. Oproti tomu inscenování minulosti v hraných filmech umožní divákům dostat se pod povrch zobrazované události a uvědomit si vzájemné vztahy aktérů této události. Hrané filmy mají ještě jednu významnou výhodu – zprostředkovávají sociální praxi doby, ve které vznikly. Je tedy možné využívat dobová díla nikoli nejen pro jejich obsah, ale též kvůli „sociálním kulisám“, ve kterých se tyto příběhy odehrávají. V obou případech pracuje učitel s filmy „proti srsti“ běžné divácké praxe, kterou hrané filmy i dokumenty předpokládají. Obdobné narušování praktik, které zakládají každodennost televizního konzumu, považujeme za didakticky produktivní. Prostřednictvím poznávací nejistoty a pomyslných mezer v obrazech podněcujeme u žáků otázky, které v důsledku rozvíjejí jejich mediální a historickou gramotnost.

## Poznámky

1. NICHOLS, Bill: *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*. Critical Inquiry, 2001, č. 4, s. 580-610, [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1344315> [cit. 8. 2. 2014].
2. NAVRÁTIL, Antonín: *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha 2002, s. 12–18.
3. NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha 2010.
4. KUČERA, Miloslav: Inscenační postupy v tvorbě dokumentu. In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha 2005, s. 320–330.
5. ČERNÁK, Milan: Žánre v dokumentárním filme. In: BÁRTKO, Fedor (ed.): *Dokumentární film jako odraz doby (zborník z teoretického seminára)*. Bratislava 1987, s. 42.
6. BARTHES, Roland: *Světlá komora: poznámky k fotografii*. Praha 2005.
7. WELZER, Harald – MOLLEROVÁ Sabine, TSCHUGGNALLOVÁ, Karoline: „Můj děda nebyl nácek“. *Nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha 2010, s. 85.
8. FISCHER, Thomas, WIRTZ, Rainer (ed.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008.
9. ROSENSTONE, Robert: The Historical Film as Real History. *Film-Historia*, 1995, č. 1, s. 5-23.
10. Lze si zde vzpomenout na poznámku Nicholase Raye, že život je sice barevný, ale černobílý se zdá realističtější. Působivost, jež je filmu vlastní, z něj každopádně dělá médium neintencionálního tradování dějin a dějinného vědomí par excellence. A to obzvláště tam, kde si nárokuje právě takovou estetickou podobu, která je asociována s dokumentárními záběry uváděné doby. WELZER, Harald – MOLLEROVÁ Sabine, TSCHUGGNALLOVÁ, Karoline: „Můj děda nebyl nácek“. *Nacismus a holocaust v rodinné paměti*, s. 87.
11. Například *Kronika bojů* (1985, r. neuveden), *Mnichov 38* (2002, r. Miloslav Kučera).
12. KOLDINSKÁ, Marie – ŠEDIVÝ, Ivan: „Pořádně to chlapy změní, když opouštěj'opevnění“ – variace mnichovského mýtu. *Dějiny a současnost*, 2007, č. 9, s. 14–16.
13. Robert Rosenstone takto označuje nejen vlastní hollywoodskou produkci, ale všechny filmy, které se inspiřují zásadami hollywoodské estetiky a usilují o dramtizaci historické látky. Z povahy definice je to většina filmové produkce kromě experimentálních snímků. Pojem „hollywoodský film“ se podle Rosenstonea nevztahuje k produkci, ale ke struktuře filmového díla, patří tak do něj i nezávislá („nekomerční“) tvorba. Vymezení nemůže být normativní, pouze přibližné. ROSENSTONE, Robert: *The Historical Film as Real History*, s. 6-7.
14. PETRÁŇ, Josef: *Příběh Ouběnic*. Praha 2001.
15. DVD *Obrazy (z) kolektivizace*. ÚSTR, Praha 2011, ukázka Kulak a střední rolník.
16. Např. *Semena nenávisti* (1979, r. Drahořlav Holub), *Opus pro smrtihlava* (1984, r. Karel Maršálek), *Proti gestapu* (1989, r. Drahořlav Holub)
17. ASSMANN, Aleida: The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community. In: ASSMANN, Aleida, CONRAD, Sebastian (edd.): *Memory in a Global Age*. New York 2010, s. 97-118.
18. ČINÁTL, Kamil, Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: KOPAL, Petr (ed.), *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 241-271.