

1

2004

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



HISTORIOGRAFIE A FILM

NFA

35029/2004/1

1
2004

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 16 2004 Číslo / No. 1 (53)

1. HISTORIOGRAFIE A FILM

2. Nástup zvuku a jazykové verze

3. Amatérský a rodinný film

4. Modernizace, město a film

NfA

O B S A H

Články

Mária Ferencuhová: Historici a film, filmári a história.

Hranice a prieniky dvoch disciplín 5

Zdeněk Hudec: Estetický historismus.

Historické poznání holocaustu ve filmu 21

Robert A. Rosenstone: Budoucnost minulosti.

Film a počátky postmoderní historie 43

Michèle Lagnyová: Historie bez minulosti:

film a konstrukce historického času 61

Rozhovor

Petr Szczepanik: Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu.

Rozhovor s Michèle Lagnyovou 85

Milan Klepikov: Biftek a brýle aneb Positif zevnitř.

Rozhovor s Petrem Králem 97

Edice a materiály

Tereza Dvořáková: Funkce treuhändera v protektorátním filmovnictví 111

Práva a povinnosti treuhändera 115

Obzor

Mária Ferencuhová – Peter Michalovič: Autoritativný režim vypovedania
(niekoľko poznámok k rétorike non-fiction filmu) 127

Pavel Zeman: Nové německé práce o fotografickém svědectví zločinů třetí říše
(Cornelie Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien
aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*)

(Cornelie Brink, „Auschwitz in der Paulskirche“. *Erinnerungspolitik
in Fotoausstellungen der sechziger Jahre*)

(Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust
in der deutschen Erinnerungskultur*)

(Klaus Hesse – Philipp Springer, *Vor aller Augen.
Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz*) 133

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 143

CONTENTS

Articles

Mária Ferenčuhová: Historians and the Film, Filmmakers and History.
Where Two Disciplines Meet and Overlap 5

Zdeněk Hudec: Aesthetic Historicism.
Historical Knowledge of the Holocaust in the Film 21

Robert A. Rosenstone: The Future of the Past.
Film and the Beginnings of Postmodern History 43

Michèle Lagny: History without the Past:
Film and the Construction of Historical Time 61

Interview

Petr Szczepanik: History, Film Historian, and Inventing of Captive Archives.
An Interview with Michèle Lagny 85

Milan Klepikov: The Beefsteak and Glasses or Positif on the Inside.
An Interview with Petr Král 97

Documents

Tereza Dvořáková: Treuhänder's Function in Protectorate Cinematography 111
The Laws and Obligations of Treuhänder 115

Horizon

Mária Ferenčuhová – Peter Michalovič: The Authoritative Regime of Narration
(Some Notes on Rhetoric of Non-fiction Films) 127

Pavel Zeman: New German Publications About Photographic Evidences of Nazi Crimes
(Cornelie Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien
aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*)

(Cornelie Brink, „Auschwitz in der Paulskirche“. *Erinnerungspolitik
in Fotoausstellungen der sechziger Jahre*)

(Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust
in der deutschen Erinnerungskultur*)

(Klaus Hesse – Philipp Springer, *Vor aller Augen.
Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz*) 133

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 143



10096012 *Národní filmový archiv*

96 012

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

**HISTORICI A FILM,
FILMÁRI A HISTÓRIA***Hranice a prieniky dvoch disciplín*

Mária Ferenčuhová

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

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

Historici vo filmových archívoch

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

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

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

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

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

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

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

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

Vplyv televíznej produkcie na historiografiu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paralelné afektívne dejiny

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmári a história

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kronika a pamäť

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zdanlivá opozícia dvoch disciplín

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

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

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

Mgr. Mária Ferenčuhová, PhD. (1975)

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

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

Citované filmy:

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

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

SUMMARY

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

Mária Ferenčuhová

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

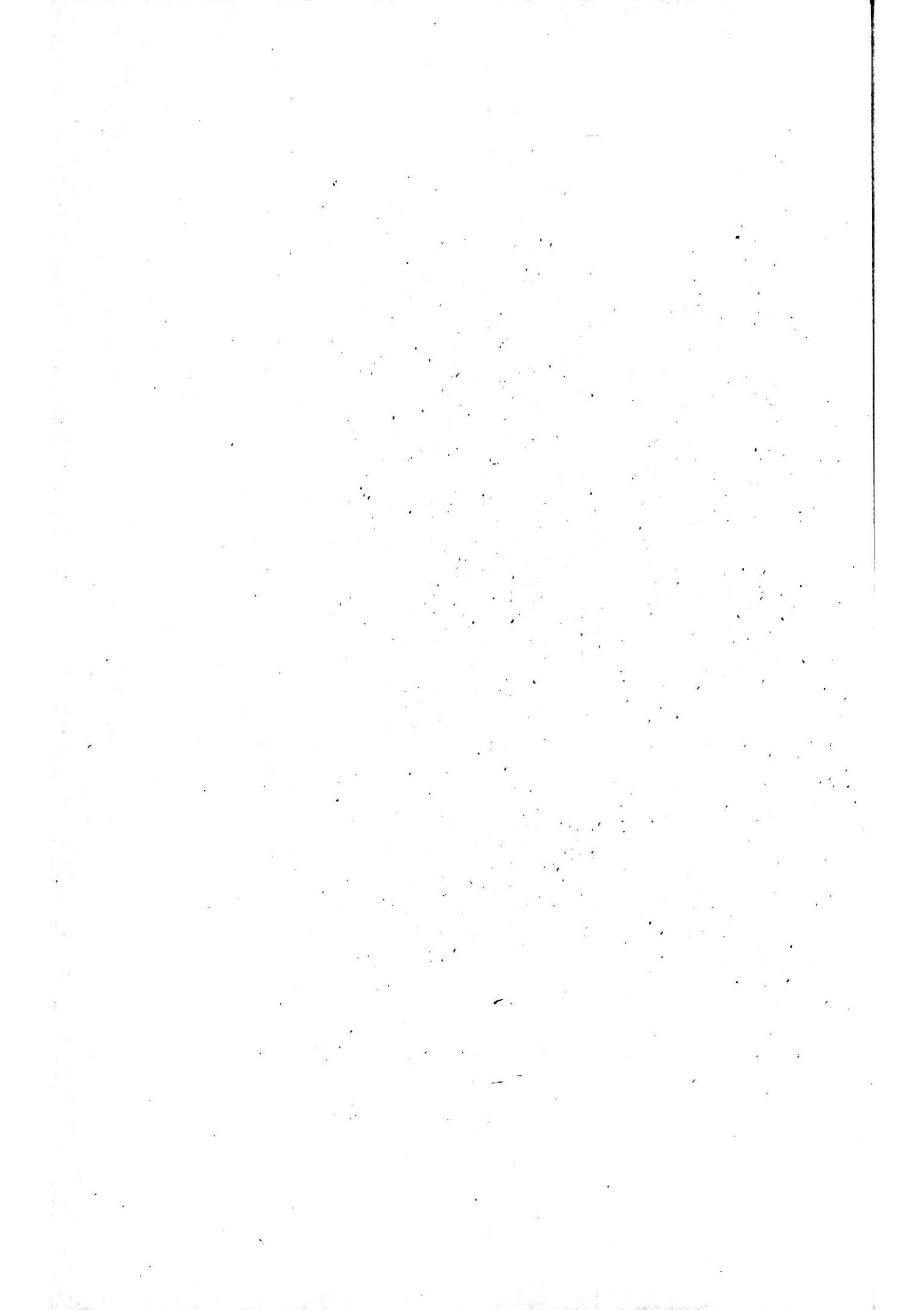
After 1945 historians practically throughout the world began to devote attention to the film medium. For example, they analysed propaganda films and newsreels from the inter-war period and from during the Second World War. And soon after the film medium had established itself in the academic world as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

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

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

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

Translated by Linda Paukertová



Články

ESTETICKÝ HISTORISMUS

Historické poznání holocaustu ve filmu

Zdeněk Hudec

Úvod

Pohled na filmové plátno snadno dostává člověka do potíží ve vztahu k vlastním dějinám. Dnes již při sledování filmů o holocaustu nejsme svíráni pocity nejistoty, že stojíme před skutečností, pro niž nemáme žádný spolehlivý návod k pochopení nebo k vysvětlení. Spíše jsme v důsledku estetické reprezentace této tematiky ve filmu ovládáni jistým druhem lhostejnosti k jejímu „přesnějšímu“ historickému poznání.

Co jednou bylo žito, nelze bez problémů prezentovat technikami umělecké fikce, protože to přinejmenším vyhrocuje nesouměřitelnost životních zkušeností historických osob s životními zkušenostmi současníků. Dokládá to i poměrně nedávný zájem o historickou unikátnost¹⁾ holocaustu²⁾, který se stal klíčem pro chápání moderního lidského údělu nejen prostřednictvím analýz vztahu holocaustu a modernity (T. W. Adorno³⁾, Zygmunt

-
- 1) V debatách o jedinečnosti holocaustu odborníci na nacistickou vyhlazovací politiku vedle tohoto termínu, zavedeného od padesátých let, užívají také např. výraz „judeocida“, původní nacistický výraz „konečné řešení“ (Endlösung) nebo hebrejský výraz šóá (ničení, zmar), uvedený v širší povědomí devítihodinovým dokumentárním filmem Clauda Lanzmanna SHOAH (1985). V knize *Act and Idea in the Nazi Genocide* (University of Chicago Press, 1990) se filosof Berel Lang vyhýbá výrazu „holocaust“, který podle něho pro svůj biblický původ událost zkresluje a odkazuje pouze k určité formě oběti. Otázka unikátnosti židovské genocidy tvoří centrum sporu, který dodnes vedou dvě historické školy – intencionalisté a funkcionalisté (strukturnalisté). Podle prvních vyhubení evropských Židů tvoří lineární proces, započatý Hitlerem již v roce 1918. Druzí se přiklání k názoru, že zločinnou perzekuci vyvolal politický systém v nacistickém Německu, neschopný v třicátých letech zabránit vlastní radikalizaci.
 - 2) Diskuse o holocaustu jako historické události se v odborném a veřejném mínění plně neprojevovaly bezprostředně po skončení druhé světové války, ale až s časovým odstupem, kdy válkou nepoznamenané generace vznesly požadavek zaujmout vůči němu kritické stanovisko. Významné místo v tomto procesu sehrál tzv. „spor historiků“ (Historikerkstreit) v roce 1986. Tehdy filosof frankfurtské školy Jürgen Habermas obvinil na stránkách týdeníku *Die Zeit* tři německé historiky (Ernsta Nolteho, Andrease Hillgrubera a Michaela Stürmmera) z revidování významu židovské genocidy v německých dějinách, čímž zavalil podnět k řadě otázek týkajících se morálního vyrovnání německého národa s tímto historickým faktem a jeho integrací do moderní historiografie. Jiří P e š e k, *Byli jsme to my? Historikerkstreit 1986 – 1987*. „Dějiny a současnost“ 13, 1991, č. 6, s. 2 – 6.
 - 3) Adornova reflexe holocaustu je obsažena zejména v pracích: Theodor Wiesengrund Adorno – Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam 1947, Frankfurt a. M.

Bauman⁴⁾), holocaustu a lidské mentality (Viktor Frankl⁵⁾), ale především poměru lidské paměti k historickému poznání.

Georges Sorel byl jedním z prvních, kdo rozpoznal, že většina lidí nechápe dějiny podle pečlivě zdůvodněné racionální chronologie, ale spíše podle apokalyptických událostí, které svět nějak poznamenaly – ukřižování Ježíše Krista, občanské války, světové bitvy. K těmto apokalyptickým událostem můžeme přiřadit i historickou událost holocaustu, kterou mediální formy prezentace úspěšně ustanovily jako nadčasový objekt estetického vnímání. Proč se tak stalo, můžeme uvést slavným, provokativním výrokem z Adornových *Prizmat* (1956): „Psát poezii po Osvětimi je barbarství“, který byl často mylně interpretován v absolutním významu, aniž by bylo dostatečně bráno na zřetel, že autor spíše míní hranice nebo limity, které při uměleckém (literárním⁶⁾) zachycování osudové tematiky holocaustu objektivně existují, přičemž v okamžiku jejich překročení díla degenerují ve frivolně estetizující hru s hrůzou. Jeho výrok lze také číst jako otázku, zda je vůbec možné v divákově estetické odezvě legitimizovat zvěrstva, ke kterým v Osvětimi docházelo, když mu umělecká stylizace předkládá holocaust jako estetický objekt, přesněji objektovou formu estetické libosti. Je-li tato objektová forma převedena do estetické zkušenosti, pak barbarské zločiny nacistů jsou zbaveny individuálnosti a hrůzyplná jedinečnost (singularita) holocaustu je definitivně proměněna do té míry, že nevystupuje už jako historická událost, nýbrž jako „estetická událost“.

1. Estetický historismus

Dvacáté století se světovými válkami, holocaustem a novými formami násilí předestřelo zdánlivě jednoduchou otázkou: co o dějinách víme, jak je vnímáme? Nabyla závažnosti v souvislosti s ústupem historismu (chápaném v nejširším, tudíž nejvágnějším slova smyslu) ze společenského povědomí. Zbytky historismu u nejširší veřejnosti nejsou dnes formovány odborným historickým diskursem, pěstovaným na univerzitách, ani kvalitní knižní nabídkou odborných nebo popularizujících textů s historickou tematikou, ale spíše „historickou fikcí“, produkovanou populárním uměním. Filmové plátno je projekční plochou historie a filmaři jsou dnes dominantními strůjci historického povědomí. V jejich filmech dějiny představují zprostředkující platformu pro ryze současná autorská vyjádření.

Ta nám sice mohou poskytnout jistou představu o filmařově erudovaném vztahu k historii nebo jeho kreativním přístupu k historickému materiálu, ale nemohou platit za „objektivní“, protože filmový tvůrce nikdy nedocílí identity struktury uměleckého díla

1969; T. W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M. 1966; T. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexion aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M. 1968; T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1969.

4) Zygmunt Bauman, *Modernity and Holocaust*. Cornell University Press 1989.

5) Viktor Frankl, *Man's Search for Meaning*. New York – London 1985 (1. vyd. 1959).

6) Adorno sehrál podnětnou roli v diskusích o možnostech literární „reprezentace“ holocaustu. Mezi nejstarší práce, které se tímto problémem zabývají, patří: Lawrence Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven 1979 a Irwing Howe, *Writing and the Holocaust*. In: *Selected Writings 1950 – 1990*. New York 1991, s. 424 – 445.

s celkovou historickou strukturou, která je oním dílem zachycována. Jinými slovy – jde o problém „historické pravdy“, situovaný mezi estetickým přístupem k historickým událostem a jejich ireverzibilitou, neopakovatelností a nenávratností. Claude Lanzmann si byl problému estetického přístupu k minulosti dobře vědom, když premiéru svého nového filmu SOBIBOR, 14 OCTOBRE 1943, 16 HEURES, pojednávajícího o úspěšné vzpouře vězňů v německém vyhlazovacím táboře Sobibor, symbolicky načasoval přesně na den (neděli 14. října 2001) a hodinu, kdy tato vzpoura 58 let předtím vypukla.

Nemožnost navázat s minulostí praktický kontakt a neúplné informace o ní jsou základními faktory, které ukazují, že ve filmu není obtížné dobrat se „umělecké pravdy“ jako „pravdy historické“, která by měla být umělecké pravdě odpovídající. Umělecká fikce vytváří jakousi náhradní alternativu k profesionální historii vytvářené historiky. Má své vlastní způsoby narativního uchopení historického materiálu a chápání dějinné funkce minulosti. Na rozdíl od profesionální historiografie není prvořadým zájmem umělecké fikce dějiny *pochopit* výběrem faktů jako spojitý a logický proces, nýbrž esteticky je *uchopit*, ozvláštnit je, zpopularizovat, učinit je emocionálně sdělnými. To vede k četným problémům, zvláště k problému vztahu mezi historií a estetikou.

Karl Jaspers se proti slučitelnosti historie a estetiky vyslovil zvláštní reflexí v knize *O původu a cíli dějin*: „Čistě estetický vztah k dějinám je překonáván. Jestliže se z nekonečného počtu údajů historického vědění vydává za hodné připomínání všechno, a to jen proto, že jsme s tím dosud zůstávali mimo dotyk, k jehož určení jako nekonečnosti postačí pouhé bytí, pak taková neschopnost provádět výběr vede k estetickému vztahu, v němž může všechno tak či onak sloužit jako podnět k probuzení i uspokojení zvědavosti: toto je krásné, ale to druhé rovněž. *Tento k ničemu nezavazující – ať vědecký, nebo estetický – historismus vede k tomu, že se můžeme řídit, čím je libo, a protože vše je rovnocenné, již nemá význam nic.* Avšak historická skutečnost není neutrální. Náš skutečný vztah k dějinám spočívá v boji s nimi. Dějiny se nás bezprostředně dotýkají; stále se rozšiřuje vše, co se nás z nich dotýká. A vše, co se nás dotýká, před člověka klade otázku přítomnosti. *Dějiny se pro nás tím více stávají problémem přítomnosti, čím méně slouží jako předmět estetického prožitku.*“⁷⁾ (Zvýraznil Z. H.)

Pro Jasperse jsou dějiny (chápané především jako cyklické naplňování kulturně-duchovní činnosti lidí) dány ve své individualitě pouze jednou, proto absolutně. *Hranice mezi individualitou historických událostí a nástroji jejího poznání může být podle něho pouze popsána, nikdy ne pochopena.* Proto pod estetickým vztahem k dějinám (estetickým historismem) chápe libovolný, veškerých ontologických závazků zbavený emocionální estetický přístup, který ve své unifikující samoučelnosti zbavuje dějiny individuality a brání dosažení kulturní společenství (kulturně duchovní syntézy). Jaspersovo pojetí estetické standardizace dějin má své opodstatnění v atmosféře poválečného pesimismu, vyvolané intelektuálním rozčarováním nad úpadkem etických, duchovních a kulturních hodnot člověka. Ale i mimo dobový kontext není s Jaspersem snadné polemizovat. Zvláště dnes, kdy v pojmání historických událostí je čím dál obtížnější rozlišit, co je „krásnější“, zda faktická svědectví historické vědy nebo konstrukce a výmysly umělecké fikce?

7) Karl Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. München 1950, s. 331.

Filmy o holocaustu jsou toho dobrým příkladem. Platnost jejich historického smyslu je technikami umělecké fikce zdánlivě natolik upevněna vizuálností filmových obrazů, že je mimo veškerou pochybnost. To proto, že *estetický historismus ve filmech o holocaustu je vzhledem k jeho obětem mravně zavazující*. Umístěním holocaustu do oblasti estetična, do „derealistické“ zástupnosti filmového zobrazení, nabývá existence nacistických táborů smrti jinou „konceptuální strukturu“, která si nárokuje vlastní verzi spravedlnosti. Pohled na filmové plátno s krematorii, šibenicemi s řadami oběšenců, zkroucenými a pomlácenými mrtvolami na hromadách, apeluje na to, co Andrzej Brycht v povídce *Výlet Auschwitz – Birkenau* nazval „nevyhnutelnou povinností být humanistou“.⁸⁾

Kvůli této povinnosti je film svazován omezeními, vyplývajícími z obavy před možným narušením mravních závazků, které holocaust vyvolává. Z tohoto strachu před „anti-humanistickými“ tendencemi se hraný film v historickém pohledu na holocaust nikdy zcela neosvobodil. Sám si začal budovat jakousi „speciální etiku“ filmového zobrazení, která se uplatnila i ve filmech umělecky podřadných. Pokud o těchto filmech začneme pochybovat z hlediska estetického ztvárnění historie, zároveň riskujeme, že ztratíme i etický kredit, neboť snadno můžeme být považováni za amorální ničemy.

V každém případě však umělecká fikce o holocaustu citelně napadá Jaspersovu tezi, že estetično vede k morálně bezzáväznému vztahu k dějinám. Ale na druhé straně se samo před onou tezí nemůže dostatečně obhájit, protože např. „zdomácňuje“ smrt a utrpení jako předmět estetického prožitku. Je to zvláště patrné ze snahy filmových studií vřadit holocaust do všeobecně sdíleného zájmu o „katastrofickou“ tematiku, která je v nepravidelných intervalech dodnes prosazována v komerční politice Hollywoodu již od sedmdesátých let.

Spielbergův *SCHINDLERŮV SEZNAM* nevypovídá z historického hlediska o holocaustu více než Robsonovo *ZEMĚTŘESENÍ* o geologických příčinách nebo Cameronův *TITANIC* o oceanologických zkoumáních pohybů ledovců. Hromadné zkázy lidských tvorů, předváděné v těchto filmech, jsou rubem i lícem jedné nedělitelné katastrofy, při jejímž líčení tvůrcům většinou nejde o upřímně míněné vyjádření úcty k lidskému utrpení, případně rozhořčení se nad katany, ale o tržní aspekty v důsledku uměle vyvolávaného „posthumního dojetí“ (Baudrillard).⁹⁾

Podobné příklady estetické trivializace dějin vedou k otázkám týkajícím se poznávacích nástrojů historika a umělce. Úkolem historika, stejně jako úkolem umělce, je vytvořit smysluplný obraz historie. Tento obraz navíc musí co nejpřesněji odpovídat historickým svědectvím, musí souhlasit s materiálem obsaženým v historických pramenech. To znamená, že i když jsou prokázány podobnosti mezi historikovým a romanopiscovým způsobem

8) Andrzej Brycht, *Výlet Auschwitz – Birkenau. Každému to, co vůbec nepotřebuje*. „Světová literatura“ 12, 1967, č. 4, s. 21.

9) U kritiků moderní společnosti (např. frankfurtská škola, Foucaultova verze poststrukturalismu) byla ideologická, všudypřítomná kontrola na nacistický způsob přenesena do vlastní působnosti mediální podívané v důsledku úpadku modernistického přístupu k vidění. Zvláště Adorno s Horkheimerem v *Dialektice osvícenství* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) obvinili kulturní industrii zobrazení z vytváření pasivního diváka, nekriticky přijímajícího kulturní komodity. Srov. např. Robin Riddle, *Ideology and Art. Theory of Mass Culture from Walter Benjamin to Umberto Eco*. New York 1984.

psaní (uměleckou formou interpretace historického poznání), historické poznání jako takové omezuje, případně vylučuje všechny drastické formy subjektivní libovůle, včetně imaginace uměleckého typu.

V případě filmu o holocaustu může být forma interpretace historického poznání umělecká (podle kreativních možností tvůrce) a naopak žánrový aspekt uměleckého podání se tu může ustanovovat jako historický. Avšak i tady platí předpoklad, že historie jako forma poznání uměním není a nemůže být. Historie jako vědecké poznání není předmětem estetiky, ale filosofie dějin. Předmětem estetiky mohou být umělecká díla s historickou tematikou, např. historický román nebo film, ale nikoli historie jako vědecká disciplína. Ve filmu se režisér přímo neodvolává na pramenné materiály a jejich ověřující vztah k historickým faktům. Proto také historický film o holocaustu směřuje k obrazu minulosti jinak než historiografie, která historickou událost zachycuje především na základě pokud možno absolutně kontrolujícího vztahu k historickým faktům.

2. Historikova fakta a film o holocaustu

Hypoteticky je možné nafilmovat téměř všechno, dokonce i dějiny toho, co se nikdy neudálo. Vědomí neomezených fikčních možností filmového zachycování minulosti činí ze sledování historických filmů velmi donkichotskou činnost. Spíše než dát se všanc neosobní historii to znamená postavit se zrežírované „přesile“ času vlastním vnitřním cítěním a imaginací.

Filmové dílo má s každou historickou událostí společné pouze to, že je její interpretací. Také holocaust jako objekt historického poznání je filmovému tvůrci dán jako minulost, která neexistuje, i když sama o sobě existovala. Dnes je tato minulost mrtvá stejně jako většina obětí a vrahů, kteří ji svým vražděním a umíráním vytvářeli. Není však mrtvá natolik, aby zmizela beze stop a přestala existovat. Nenabízí se historickému poznání bezprostředně, ale prostřednictvím historických dokumentů, orálních svědectví dosud žijících osob nebo literárních svědectví, o nichž jsme hovořili v první kapitole. Mezi svědecké „stopy“ můžeme dnes zařadit i samu kinematografii, která také představuje jeden z prostředků historického poznání.

Filmy o holocaustu přinášejí „svědectví“, která jsou jednou provždy definitivně platná, obrazově konkrétní. Sotva je však můžeme považovat za svědectví „nejúplnější“ nebo „nejpravdivější“. Je to dáno specifikou filmové vizuality, která přece jenom není tak dalece formovatelná jako literární výrazivo. Slova jsou totiž o „něčem“, kdežto obrazy jsou obrazy „něčeho“.¹⁰⁾ Filmový obraz holocaustu má vůči svému minulostnímu předobrazu mnohem přímější vztah, než tomu bylo v koncentračnické literatuře. Jeho obvykle mnohoznačný, konotační charakter se začal vázat na sdělení s více či méně přesně určeným významem. To znamená, že tzv. „historický fakt“ nabyl v zorném poli filmového

10) Dušan Třeštík, *Mysliť dějiny*. Praha 1998, s. 198. Podle Třeštíka: „Dějiny nenalézáme v nějakém muzeu minulosti, myslíme je.“ „Proto ‚myšlení dějin‘ je jejich ‚vynalézáním‘, psaním textů o minulosti, zhotovováním jejich ‚simulací‘.“ D. Třeštík, c. d., s. 206. Což je v podstatě metahistorický přístup k psanému slovu, mimo jehož hranice nelze tvořit dějiny.

zobrazení holocaustu jasně *zprostředkující a zjednodušující charakter*, razantně (a zdánlivě) odsunul potíže, které v práci historika mohou být způsobeny nedostatečnými nebo rozpornými informacemi o minulosti.

Leopold Ranke ve známém aforismu z třicátých let 19. století prohlásil, že úkolem historika je pouze ukázat, „jak tomu vlastně bylo“ (wie es eigentlich gewesen). Filmy s tematikou holocaustu se obloukem vrací k naivitě rankeovského pozitivismu, shledávajícího skutečnou úlohu historické vědy v podání historické minulosti, „tak jak se skutečně odehrála“, protože jejich obrazová, významově shrnující „doslovnost“ si nevyhnutelně přivlastňuje historický význam slov „koncentrační tábor“, „vyhlazování“ nebo „konečné řešení“. Když je fyzické ničení lidských bytostí ukázáno na plátně, historický rozměr této události náhle dostane jasné obrysy viditelné hrůzy, která má tendenci zviklávat nejasně tušené „tak nějak to mohlo být“ do zcela nepochybného „tak to doopravdy bylo“.

Filmař ani historik nemohou svoji interpretaci holocaustu (jeho poznávací obraz) porovnat s „originálem“, s historickou událostí jako takovou, a zjistit, zda si odpovídají, nebo neodpovídají. Protože se oba nacházejí v časové pozici „poté“, disponují omezenými možnostmi (filmař ještě omezenějšími než historik) ve stanovování pravdivostních kritérií vzhledem k jejich historické faktičnosti. Holocaust je v lidských dějinách jedinečným historickým faktem. Statisíce známých i zcela neznámých činů tvoří ve svém souhrnu i jednotlivě jedinečnost historické fakticity. Na úrovni filmového obrazu je ale význam slova „fakt“, ať už v modifikaci dokumentu, literárního svědectví, orálního svědectví, zprávy, tvrzení, nebo pouhého statistického údaje, synonymem slova „důkaz“.

Ukázat holocaust na plátně svým způsobem znamená předložit vizuální fakta. Znamená to také předložit důkazy? Kvalita historických fakt je určena subjektivně hodnotícím výběrem historika.¹¹⁾ Také filmař je vždy v „poslední instanci“ tím, kdo selektivně určí, jaká fakta upřednostní, v jakém pořadí, v jakém kontextu. Historikova fakta o holocaustu se nejprve lomí v subjektivním historickém vědomí filmaře, potom v jeho estetické dovednosti, která ono vědomí obrazově zprostředkovává. Proto se také historická fakta k filmovému divákovi nikdy nedostávají v „čisté podobě“.

Jiná Rankeho letitá historiografická maxima („základním zákonem historie je přesný popis faktů, která kdysi existovala“¹²⁾) navozuje představu historických faktů jako čehosi, co lze holou rukou sebrat v objektivní realitě. Tato naivně realistická maxima byla historiky spolu s jinými obstarožními Rankeho výroky nesčetněkrát odmítnuta a dodnes

11) Historik Edward Hallett Carr, opírající se o výrok Geoffreya Barraclougha („Dějiny nejsou přísně vzato vůbec fakticitní, nýbrž jsou souhrnem přijatých soudů“), vyslovil v knize *Co je historie?* otázku, jak lze vůbec definovat závazek historika druhé poloviny dvacátého století vůči faktům. Podle Carra je vztah mezi historikem a jeho fakty vztahem rovnosti a permanentně vzájemného působení. Historikova práce bez fakt dějin je neplodná a fakta bez historika jsou mrtvá a nesmyslná. Historik ve své práci musí dbát na přesnost, úplnost všech dostupných fakt, která mají význam pro téma, jímž se zabývá, pro jeho zamýšlenou interpretaci, která je „duší historie“. Status historického faktu Carr vymezil čistě jako problém interpretace, která rozhoduje o tom, která fakta mohou být určena jako historická, nebo nehistorická. Podle Carra je „historie výběrovým procesem v pojmech historického významu“ a měřítkem historického významu je schopnost historika začlenit fakta do svého modelu rozumového vysvětlení a výkladu. Edward Hallett Carr, *Co je historie?* Praha 1967, s. 13 – 16, 107.

12) Cit. podle John H. Plumb, *Crisis in the Humanities*. London 1964, s. 27.

plní úlohu vděčného fackovacího panáka. Ale ve filmovém obraze jsou skutečně režisérovsky představy o „historických faktech“ hmatatelně zhmotněny jako kus matérie, u které je divák schopen identifikovat více či méně složité významy. Arnold Toynbee vyjádřil radikální stanovisko, podle něhož jsou historická fakta pouhými představami, které odpovídají etymologii latinského slova „facta“. Jsou to „věci“, které byly někým „udělány“, vymyšleny, a nic na tom nemění skutečnost, budou-li označeny za „data“ nebo „danosti“: „Dané nutně předpokládá někoho, kdo dává, stejně jako výrobky nevyhnutelně předpokládají výrobce. Je lhostejné, nazveme-li fenomény ‚danostmi‘ nebo ‚fakty‘, připouštíme, že byly někým dány nebo udělány.“¹³⁾ Ve shodě s Toynbeem můžeme konstatovat, že ve filmu jsou fakta o historické události holocaustu také „udělána“, neboť tato událost je pod režisérovým dohledem realizována technicko-výrobním aparátem kinematografické instituce.

Stačí ale vzít do ruky jakoukoli seriózní knihu o dějinách holocaustu, abychom odhalili, že v takovém filmovém zobrazení řada „faktů“ chybí, nebo že tu jde jenom o fabulační nadbytečnosti, které se za „fakta“ vydávají. Historičnost filmového obrazu je specificky určena právě tímto pohybem mezi reálným nedostatkem a fiktivním nadbytkem historických „faktů“. Proto ve filmové fikci s historickou tematikou je vždy nesnadné rozlišovat mezi historickou správností nebo nesprávností (fikcí), odhalovat u ní „fikce fiktivní“, tzn. fikce nehistorické – lživé.

Předmětem historického poznání jsou faktické události, které jednou provždy skončily a které již neexistují. Objekty historického poznání se stávají teprve tehdy, když je již není možné vnímat přímo. Filmový obraz tuto distanci umně překrývá, protože má díky svému vizuálnímu charakteru silnou tendenci směřovat historická fakta reálných dějin s jejich poznávacím, uměleckým obrazem. *Tato schopnost filmového obrazu dokonale zastírá dichotomii mezi historickým faktem a jeho interpretací*, zaměňuje vztah mezi faktem a jeho vizuálním popisem v tom smyslu, že historický fakt je vždy obsahem historických popisů, ale obrazový popis ve filmu nemusí být historickým faktem.

Je tomu tak proto, že fiktivní rozměr filmového obrazu není vybudován na základě objektivně existujících historických poznatků, ale je ze strany filmového režiséra pojat jako jeho subjektivně obrazová projekce historické reality, výsledek autorské imaginace. Protože filmový obraz slučuje historické poznání minulosti s vnitřním nazíráním filmaře, je pro svůj psychologický subjektivismus nevyhnutelně relativistický. Z této neukotvené pozice plynou meze objektivnosti ve filmovém poznání historie.

3. Holocaust a historická představivost filmaře

Historický film vykazuje rozličnou míru pravděpodobnosti, která připadá na vrub autorské představivosti. Což je s podivem, protože od tohoto filmového žánru požadujeme skoro totéž, co od vědění – především logická a epistemologická kritéria jako je pravdivost, dokazatelnost, objektivita apod. Obsah těchto kritérií se ale ve filmu mění v závislosti na příslušném autorském stanovisku filmaře. Ten může např. jeden a týž historický materiál

13) Arnold Toynbee, *A Study of History*. Vol. 12. London – New York – Toronto 1964, s. 229n.

o holocaustu interpretovat více způsoby, které ve smyslu historické objektivitě nejsou nikdy definitivně platné.¹⁴⁾

Zvláště filmař, který s holocaustem neměl osobní zkušenost, své dílo konstruktivně vytváří ze specifické matérie – z historických svědectví, oněch „svědeckých stop“, o kterých jsme mluvili výše. Jeho filmové pojetí holocaustu je výsledkem vizuální imaginace historického typu. Protože tato imaginace prošla zobecňujícím procesem autorské interpretace, spadá pod oblast poznání, nikoli objektivní reality.

Proto je třeba na historičnost filmařových fakt pohlížet jako na konstruktivní elementy lidského poznání, formu vnitřního názoru, která není něčím na způsob mechaniky zrcadlového obrazu, ale spíše by se dala, právě z nedostatku svědeckého ručení, kantovsky charakterizovat jako výraz apriorních forem a kategorií vědomí, protože filmař přistupuje k minulosti, k tomuto „beztvarému a chaotickému materiálu historie“¹⁵⁾, dvojím duchovním formováním. Nejprve ve svém vědomí, potom v převedení obrazů vědomí do obrazů filmových. Což znamená, že filmový obraz znamená ve vztahu k minulosti vždy tvůrčí dodání její formy.

Tezi o apriorním charakteru historického poznání rozvinul Robin George Collingwood, na jehož „dějiny idejí“ dnes padá prach v kabinetu moderního dějepisce. Což je škoda, neboť závěry, ke kterým Collingwood dospěl, v leccems předjímají pozdější kontroverzní stanoviska metahistoriků. Collingwood s odvoláním na Kanta a Dilthea představuje teoretickou konstrukci apriorní historické představivosti¹⁶⁾ jako tvůrčí schopnosti, která nám objevuje objekty, jež „mohou být vnímány, fakticky však vnímány nejsou: spodní strana stolu, vnitřek nerozbitého vajíčka, odvrácená strana Měsíce“.¹⁷⁾ Historická představivost má též apriorní charakter, protože jejím objektem je minulost, která nemůže být vnímána, protože v přítomnosti neexistuje.

14) Holocaust existuje ve stovkách různých příběhů, různých interpretací (na www.cine-holocaust.de je shromážděno přes 1200 filmových titulů). To znamená, že při koexistenci tolika diskursivních alternativ je problémem najít kritérium, jež by spolehlivě rozlišilo, který příběh o této události je pravdivý a který nikoli.

15) Johan Huizinga, *Geschichte und Kultur*. Stuttgart 1954, s. 52.

16) Collingwood rozlišuje tři základní formy apriorní představivosti: *uměleckou, perceptivní a historickou*. Historická představivost je podle něho apriorní vrozenou schopností vědomí, která má dokázat, že historické poznání nepochází ze zkušenosti. Historické myšlení dává historická fakta samo sobě, protože předmětem historického poznání není realita nezávislá na poznávajícím subjektu. Každé historické poznání vzniká opět jenom z historického poznání, proto není možné definovat jeho prvopočátek v objektivní realitě. Proto podle Collingwooda historické myšlení žádný prvopočátek nemá, protože vůbec nevzniklo jako historická, nýbrž jako mimohistorická apriorní kategorie. „Historické myšlení je prvotní a fundamentální činností lidského vědomí [...] nebo, jak by řekl Descartes [...] idea minulosti je ‚vrozenou‘ ideou. Tato idea descarteovsky vrozená, kantovsky apriorní, je tudíž absolutně nezávislá na zkušenosti i objektivní skutečnosti: Je to idea historické představivosti jako samostatné formy myšlení, jež se sama určuje a potvrzuje.“ Idea historie je apriorním obrazem minulosti, jenž přebývá v představivosti, je vnitřním rozpomínáním a prohlubujícím se introspekci poznávajícího subjektu. Závěry historického myšlení mohou být verifikovány opět pouze historickým myšlením, tzn. verifikační kritéria není možné hledat mimo apriorně uvažující, kritický subjekt. Těmito kritérii je podle Collingwooda „*idea samotné historie, idea obrazu minulosti, jenž žije v představivosti*“. Robin George Collingwood, *The Idea of History*. Oxford 1961, s. 247 – 249.

17) Tamtéž, s. 242.

Jedině apriorní historická představivost umožňuje podle Collingwooda „historickou konstrukci“, obraz, který podává historik o svém předmětu.

Collingwoodova teze, že idea historie je vrozeným apriorním obrazem minulosti, jenž žije v představivosti, pomocí které se snaží historik naplnit tuto vrozenou ideu konkrétním obsahem, vyvolala ve své době polemické a odmítavé reakce, ne nepodobné pozdějším výhradám k metahistorickým diskursům. Kromě názoru, že historické poznání může opět vzniknout pouze z historického poznání (studia historických textů), byl Collingwood zejména kritizován za to, že ve svém pojetí veškeré historie jako myšlenky oživené v historikově mysli zcela rozpouští objektivní realitu objektu historického poznání, protože pokud je historie to, co subjektivně sepíše historik, vede to k „vyloučení možnosti objektivní historie jako takové“.¹⁸⁾ Což je hrozba, kterou kategoricky umocňuje známý Oakeshotův výrok: „Dějiny jsou historikovou zkušeností, nejsou ‚dělaný‘ nikým jiným než historikem: psát dějiny je jediný způsob, jak je dělat.“¹⁹⁾

Collingwoodova teze o autonomnosti historie, založené na historickém vhledu (insight) a intuici, je neudržitelná v podobě, v jaké ji rozpracoval (*The Idea of History* byla vydána posmrtně v roce 1946). Přesto jsme ale nuceni uznat, že pokud se seriózně zabýváme holocaustem nebo kteroukoliv jinou událostí minulosti, musíme ji „znovu“ myslet ve svém vědomí (a svědomí). Jsme nuceni promýšlet ji na základě vlastní zkušenosti, „vlastního historického poznání“, v němž se uplatňují subjektivní psychologické obsahy. V tomto smyslu má naše historická představivost skutečně „apriorní“ charakter.

O formotvorných aspektech „apriorní“ představivosti u filmaře nebo historika vypovídá definitivní podoba jejich děl. Pokud osobně neměli s holocaustem co do činění, není jejich zkušenostní „poznání“ této události možné. Oba se nikdy nemohou s touto historickou událostí obeznámit přímo, protože ona sama je minulostí, která již neexistuje, tudíž nemůže být se zpětnou platností pozorována ani ověřována.

Jak historik, tak umělec jsou nuceni opírat se o nepřeborný, často protichůdný pramenový materiál, pomocí něhož konstruují ve svém vědomí nový subjektivní obraz této minulostní události. Zásadní otázka proto zní: je ve filmu zhmotněný obsah této subjektivní konstrukce v souladu s historickou faktičností, je vůbec oprávněn nárokovat si nějaká kritéria „objektivní“ historické pravdy? Otázku lze položit jinak – a přesněji. Jak může být

18) E. H. Carr, c. d., s. 28.

19) Cit. podle E. H. Carr, c. d., s. 103. Přes pregnantnost formulace Oakeshotův výrok není původní. V Mariánských Lázních nacisty zavražděný filosof dějin Theodor Lessing je autorem práce *Historie jakožto vkládání smyslu do nesmyslného*. Ústřední myšlenkou jeho knihy je, že dějiny samy o sobě nemají žádný smysl. Protože smysl nelze nalézt „uvnitř“ dějin, musí jim být dodán „zvenčí“. Toto „osmyslnění nesmyslného“ v Lessingově perspektivě znamená, že není faktického rozdílu mezi historií jakožto objektivním procesem v čase a historiografickou interpretací. Jediným způsobem, jak „dělat“ dějiny, je psát historii, tzn. dodávat této iluzorní veličině právě takový smysl, jaký historik považuje z hlediska svého subjektivního rozhodování za nejdůležitější. Lessingův názor později přejal a rozvedl Karl Raimund Popper, který prosazoval právo každé generace vytvářet vlastní interpretace dějin (dějiny podle sebe). Tzn. vkládat do nich vlastní „smysl“, který vyplývá jak z neustálého vývoje poznávacích schopností lidí, tak z přirozené snahy rekonstruovat historickou minulost v souladu s jejich vlastním poznáním. Karl Raimund Popper, *O psaní dějin a jejich smyslu*. In: *Život je řešení problémů. O poznání, dějinách a politice*. Praha 1998, s. 157n.

subjektivní obraz, vytvořený ve vědomí historika nebo filmaře, projektován do minulosti a líčen jako něco, co se skutečně odehrálo?

Tady těžko obstojí argumentace, že historik i umělec jsou prostě o „objektivnosti“ svých subjektivních konstrukcí přesvědčeni, že je považují za cosi reálného, co se samo obhájí mimo jejich vědomí. Takové „přesvědčení“ stojí na vratkém, iluzorním základě. I kdyby oba nakrásně sdíleli takto fenomenologicky založené přesvědčení o realitě svého předmětu, nejsou schopni nijak doložit, *jakým právem ho mají*. „Právo“ tohoto přesvědčení nelze subjektivisticky dovodit, protože objektivní realita, tedy ani objektivní pravda v historickém a uměleckém poznání, není plně dosažitelná. Přesto přisvojení tohoto „práva“ je v umění i historiografii o holocaustu pociťováno jako eticky naléhavé, v jistém smyslu i nutné.

Je tomu tak proto, že holocaust není „obyčejnou“, vychladlou událostí poměrně nedávné historie, ale že představuje její bolestivé dědictví, které zvláště v oblasti umělecké tvorby napomáhá vytvářet určité výstražné apelativní formy historického vědomí ve vztahu k paměti. Také filmy o holocaustu tímto způsobem pomáhají udržovat památku jeho obětí v širokém historickém povědomí lidí. Přes toto etické poslání (a ze strany filmařů zdůrazňování, že v úctě před zmařenými životy není jejich filmové pojetí holocaustu svévolným fiktivním výmyslem nebo fantasmagorií) nemůže být účast jejich subjektivních, aprioristických a intuitivních vhlédů popřena.

To by nemělo být chápáno výhradně negativně jako výraz nějaké extrémní formy historického relativismu, ale jako objektivní maximum, které může být ve věci historického zachycení holocaustu filmem dosaženo. V literárních autobiografiích přeživších svědků holocaustu je silně zastoupeno přesvědčení, že pravdivost historické reality holocaustu *umělecky* není možné obsáhnout, je ale možné jí prostřednictvím umění *lidsky* dosáhnout. Pokud něco filmové umění v zobrazování holocaustu stvrzuje bezvýhradně, pak rozhodně toto vědomí.

4. Holocaust a metahistorie

Metahistorický koncept Haydena Whita představuje jeden z nejvlivnějších teoretických útoků na předpoklad „pravdivého“ dějepisce, respektovaného tradicí historického realismu (realismu dějepisného diskursu). Podle Whita jsou dějepisná díla „slovesným uměním, jehož obsah je spíše vynalézán, než nalézán a jehož forma má více společného s literárním dílem než s vědeckým pojednáním“.²⁰⁾ Aby historické vyprávění tvořilo kontinuální příběh, musí být historikovou obrazotvorností zformována empiricky ověřená fakta a události do podoby příběhu. To podle Whita znamená, že každý dějepisný diskurs obsahuje beletristické prvky, které ho činí nevyhnutelně fiktivním.²¹⁾

20) Hayden White, *The Historical Text as Literary Artifact*. In: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore 1982, s. 82.

21) Systematickou klasifikaci závislosti historické imaginace na způsobu literárního podání (vlivu literární narace na způsob historiografického podání) White provedl v práci *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century in Europe*, 1973. White zde přebírá čtyři tropy Giambattisty Vica, které představovaly čtyři epochy lidstva. Vychází také z Barthesovy klasifikace historie metaforické

Toto zjištění White později zradikalizoval globálním tvrzením, že neexistuje zásadní rozdíl mezi historií a fikcí. Jeho názor, že dějepiscectví je třeba v první řadě chápat jako imaginativní vyprávění, které se kvalitativně rovná literárnímu žánru, bylo odbornou veřejností s výhradami obecně přijato. Naproti tomu se s razantním nesouhlasem setkal jeho závěr, že historie, stejně jako krásná literatura, není ničím jiným než fikcí.

Metodiku Whitovy analýzy jazyka historické narace je možné vnímat i skrze předmět našeho zájmu. Koherenci syntézy, která je nazývána „historickou“, nemusí tvořit jen oblast historického textu. Můžeme ji také uvažovat v řádu historického filmu, jehož autor

(Michelet), metonymické (Thierry) a reflexivní (Machiavelli). Roland Barthes, *Le discours de l'histoire*. In: *Informations sur les sciences sociales* 6, 1967, s. 65n. V *Metahistarii* White na příkladu čtyř historiků (Micheleta, Tocquevilla, Ranka a Burckhardta) a čtyř filosofů dějin (Hegela, Marxe, Nietzscheho a Croceho) dokazuje, že není zásadnějšího rozdílu mezi historií a filosofií dějin, protože historická vyprávění jako verbální fikce neobsahují žádná kritéria pravdivosti. Vytváření souvislého historického textu je podle Whita podmíněno více estetickým a etickým zájmem než zájmem vědeckým. Historikové operují v omezeném poli rétorických prostředků, proto předurčují formu a obsah svých historických prací natolik, že je nelze od sebe oddělovat. V *Metahistarii* White na podkladě paradigmatu vyprávění konstatoval krizi historického vědomí a zpochybnil nárok historického poznání na pravdivost a objektivitu. Protože se podle něho historie neliší od vyprávění fiktivních příběhů, nemohou být historická díla nahlížena jinak než jako slovesné fikce nebo literární artefakty. Přestože tímto způsobem White zpochybnil i pojem „historická událost“ jako fundamentálně operativní základ historiografie, zcela problematiku objektivitu z jejího dosahu nevyloučil. Po vzoru ruských formalistů rozlišil u historického díla syžet (plot) od jeho fabule (story), tzn. příběhu, který není zcela výsledkem imaginativní aktivity, protože vyžaduje jistá objektivní ověření a porovnávací kritickou analýzu. V tom podle Whita spočívá jediná aktivita historika, využívajícího „vědeckých“ postupů. Ovšem smysl syžetu, výsledná podoba historického díla již v jeho perspektivě zcela podléhá imaginaci historika, který zatížen určitým kulturním dědictvím přisuzuje své práci různé fiktivní syžetové typy podle toho, jak pohlíží na kauzalitu historických událostí. Podle převahy syžetového typu, který historik nebo filosof dějin zvolil, pak White u daných děl 19. století charakterizuje realismus jejich historiografického stylu (romantický, komický, tragický, satirický) a podle teorie tropů rozlišuje jejich literární úroveň významu. Jako východisko zobrazujícího vztahu v historiografické rekonstrukci White pojal metaforu. Historiografická rekonstrukce funguje ve vztahu k minulosti jako její metaforický obraz. Ostatní tropy, metonymie a synekdocha, specifikují vztah podobnosti v rozdílnosti, vyjádřený metaforou, přičemž různě pojímají vztah části a celku. Podstatnou úlohu hraje u Whita také čtvrtý trop – ironie (Whitem označovaná také jako satirická forma). Ironie ve své negační funkci je spjatá s implicitním kritickým postojem vůči formám metaforické identifikace, metonymické redukce, synekdochické integrace.

Za protipól Whitovy *Metahistories* můžeme považovat trojsvazkové dílo Paula Ricoeura *Čas a vyprávění* (*Temps et récit I – III*. Édition du Seuil, Paris 1983, 1984, 1985). Ricoeur nesdílí Whitovo příkré směřování historiografie s fiktivním vypravováním, které tenduje ke stírání hranic mezi fikcí a historií. Ricoeur pracuje s paradigmatem příběhu ve zcela protichůdné perspektivě, která klade důraz na sepětí historiografie s narativními mody vyprávění ve smyslu „zodpovědnosti za čas“. Ricoeur obhájí časový charakter zkušenosti zprostředkovaný kontaktem s historickou minulostí tím, že narativitu považuje za zásadní, zprostředkující činitel, který umožňuje lidstvu přijmout mravní závazky za příběhy, kterými zůstává spjata se svou historií. V tomto smyslu Ricoeur Whitovi neupírá jistý podíl, jaký zaujímá imaginativní aktivita při utváření dějové osnovy fiktivního díla. Vypravěč příběhu, reprodukcující minulou událost, musí nutně zastávat ontologické stanovisko. Jen díky němu může být tím, koho Ricoeur označuje za „služebníka památky lidí minulosti“. Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, s. 227. Miroslav Petříček jr. považuje za závadější vidět ve Whitově „metahistarii“ nějakou „metarovinu“, neboť podle něho jde spíše o „ilustrativní“ moderní verzi kantovského „transcendentálního“ tázání na podmínky možnosti, poučeného „foucaultovskou genealogií“. In: Zdeněk Vašíček, *Obrazy (minulosti)*. Praha 1996, s. 135.

(režisér) stejně jako historik usiluje o porozumění a explikaci minulých událostí. Historický film, obdobně jako historický text, není schopen absolutně stvrdit minulostní charakter toho, co prezentuje. Dovedeme-li tento fakt do krajních whitovských důsledků, pak skutečně nemůžeme najít žádnou jinou „historickou“ realitu, která by existovala mimo rozměr filmového obrazu, mimo literární žánr historikova textu.

Z tohoto stanoviska můžeme obhajovat kontroverzní tezi, že z hlediska narativních forem historického podání v dějepisectví a narativních forem užitých v historickém filmu se *režirování dějin nijak epistemologicky neliší od jejich psaní*, protože svědectví o dějinách, které podává vědecké dílo historika nebo artefakt filmaře, je především svědectvím o jejich autorském uchopení historie, *svědectvím o jejich osobním přístupu k dějinám*.

Vztahem filmové fikce k holocaustu se Hayden White zabýval ve studii *Modernistická událost* (The Modernist Event), kterou napsal a přednesl z pověření Amerického filmového ústavu (American Film Institute) v roce 1992. White mluví o tom, že dvacáté století je přímo nabito modernistickými „holocaustovými“ událostmi (světové války, hospodářské krize, chudoba a hlad, jaderné a ekologické katastrofy apod.), u kterých není možné jasně identifikovat jejich význam a hladce jej vřadit do kontextu kolektivní paměti. Jsou to události, „na které nelze prostě zapomenout, ani na ně nelze adekvátně vzpomínat“. ²²⁾ Tento patový stav bývá historiky vysvětlován tezí o jedinečnosti holocaustu jako historické události, buď v kontextu celých dosavadních dějin, nebo alespoň v historii genocid. To je podle Whita zcela zavádějící, protože „všechny historické události jsou *a priori* svého druhu jedinečné“, ²³⁾ tudíž jsou s ostatními událostmi srovnatelné. Holocaust i jiné historické události dvacátého století jsou stejného rodu, protože jsou jedinečné právě pro toto století.

Holocaust se podle Whita neproblematizuje jako událost, která se nikdy nestala, jak se např. snaží dokázat jeho popírači, stoupenci tzv. „pseudohistoriografického revizionismu“ s Robertem Faurissonem v čele, ale právě naopak – dobře míněná snaha po jeho objektivní reflexi v historiografii a umění nakonec znemožnila dospět k nějaké pevné dohodě o jeho významu. V otázce co nejodpovědnějšího zobrazení holocaustu White nepovažuje za nejextrémnější stanovisko popíračů holocaustu, kteří tvrdí, že k této události nikdy nedošlo, ale spíše se ohrazuje proti stanovisku těch, kteří tvrdí, že se tato událost nejen vymyká historickému popisu, ale i popisu v jakémkoliv jazyce a ztvárnění v jakémkoli médiu. Tento názor, shodný s postojem přeživších obětí holocaustu, reprezentuje známý výrok George Steinera: „Svět Osvětami leží mimo hranice jazyka stejně jako leží mimo hranice rozumu.“ ²⁴⁾

Současní historikové, kteří o holocaustu píší, a umělci, kteří jej zpodobují, o něm v osobním, zkušenostním smyslu skutečně nic nevědí. To napomáhá k jeho nahlížení jako „neuvěřitelné“ události, za kterou ji považují přeživší oběti holocaustu nebo zastánci agnostického přístupu, kteří jsou přesvědčeni, že člověk se může s holocaustem „pouze“ konfrontovat a lidsky proti němu protestovat. Tento zkušenostní nedostatek u historika

22) Hayden White, *Modernistická událost*. „Iluminace“ 11, 1999, č. 4, s. 8.

23) Tamtéž.

24) George Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York 1967, s. 123.

nebo filmového umělce je natolik omezující, že je prakticky nemožné z jejich strany zformulovat takový historický obraz holocaustu, který by byl „uvěřitelný“ pro čtenáře nebo diváky, kteří sami o něm nemají o nic větší zkušenost než historikové nebo filmaři. Toho White využívá, aby dokázal, že je dnes také naprosto nemožné zachytit „historii zkušenosti“ obětí a katů, těch, co popravovali, i těch, co byli popravováni. Podporu k svému tvrzení nachází u historika holocaustu Christophera R. Browninga, blízkého „mikro-narativnímu“ dějepisce z okruhu německých dějin všedního dne (Alltagsgeschichte) nebo italské školy mikrohistorie (microstoria).

V práci *Obyčejní muži: 101. záložní policejní prapor a konečné řešení v Polsku*²⁵⁾ (vydané v roce 1992) se Browning mikrohistorickou technikou „lokální narace“, která využívá metody „zhuštěného popisu“ (thick description) amerického kulturního antropologa Clifforda Geertze, pokusil rekonstruovat masakr asi 1 500 Židů, který byl 13. června 1942 proveden tímto záložním praporem v lesích u polské vesnice Jozefów. Pokusil se sepsat historii jednoho dne ze života těchto zabijáků, jakousi soukromou historií jejich intimní zkušenosti, emocí, psychických mechanismů, které usnadňovaly jejich vraždění.

Své dlouholeté bádání Browning založil na osobní konfrontaci se 125 bývalými účastníky vražedného komanda, kteří předtím, než se stali aktivními vykonavateli genocidy (profesionálními zabijáky), nepůsobili v armádě, nebyli ani členy SS, ale většinou vykonávali běžná občanská povolání a otevřeně neprojevovali antisemitské postoje. Vedle toho svůj výzkum založil také na výsleších, které přibližně s 210 bývalými příslušníky praporu provádělo v šedesátých letech hamburské státní zastupitelství. Browningův výklad holocaustu z perspektivy pachatelů, kteří zjevně stáli na nejnižší služební příčce, byl novátorským, neboť do té doby se na holocaust většinou pohlíželo jako na složitý byrokraticko-administrativní proces řízený nacistickými špičkami Eichmannova typu.

Ve sborníku o mezích reprezentace holocaustu, redigovaném Saulem Friedländerem, Browning dospěl k závěru, že „historie zkušenosti“ těchto pachatelů je nepochopitelná nikoli z hlediska historiografické metodologie, která o holocaustu vydobývá fakta, ale z hlediska zkušenostního předání těchto faktů čtenářům.²⁶⁾ Přes skeptické zjištění Browning nepovažuje holocaust za abstrakci a historiografii holocaustu za pouhý konstrukt ze strany historika, jak se ve stejném sborníku domníval Hayden White.²⁷⁾

White je přesvědčen, že problém zobrazování holocaustu není tolik problémem průkaznosti historických faktů jako „důkazů“ o této události, ale problémem nakládání s významy, které je z těchto faktů možno ve filmové fikci vyvozovat. V tradičním,

25) Christopher Browning, *Obyčejní muži. 101. záložní prapor a konečné řešení v Polsku*. Praha 2002. Browning je také autorem těchto významných prací: *Fateful Months: Essays on the Emergence of the Final Solution*. New York 1985; *The Path to Genocide: Essays on Launching the Final Solution*. Cambridge University Press 1992.

26) Ch. Browning, *German Memory, Judicial Interrogation, Historical Reconstruction: Writing Perpetrator History From Postwar Testimony*. In: Saul Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Harvard University Press 1992, s. 27.

27) H. White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*. In: S. Friedländer (ed.), c. d., s. 37 – 53.

z pozitivismu napájeném historiografickém přístupu se zjištěná fakta o konkrétní historické události považují za nezpochybnitelný důkaz o významu této události.

Modernistický historický relativismus se vymezuje z odporu vůči tomuto konvenčně chápánému pojetí historických faktů. Podkopává jak pozici faktů vůči událostem, tak pozici „události“ samé, protože fakta nejsou údaje, které určují význam události, ale „jsou **funkcí** významu událostem přisuzovaného [...]”. Představit si takové zacházení s **historickou** realitou, při němž by se při zpodobnění událostí nepoužívalo techniky fikce, je stejně obtížné jako představit si modernistickou fikci, která by určitým způsobem nebo na určité úrovni nesměřovala k povaze a významu historie.²⁸⁾

Ve Whitově pojetí „holocaustové“ události dvacátého století nemohou být pro svou „novost“ zachyceny tradičními historiografickými a literárními technikami psaní, a už vůbec ne kvantitativními statistickými analýzami ve společenských vědách. Každý pokus podat všeobsáhlý pohled na holocaust zařazuje tuto historickou událost do vlastního interpretačního kontextu, čímž ji problematicky „drobí“ na fragmenty, jejichž skutečný počet (ať už zjištěný, nebo nezjištěný) je nekonečný, zpětně neověřitelný, jelikož tuto událost dnes není možné pozorovat.

White považuje filmy jako CHLADNOKREVNĚ (1965) Richarda Brookse, JFK (1991) Olivera Stonea, televizní seriál HOLOCAUST (1978) Marvina Chomského, NOČNÍHO VRÁTNÉHO (1974) Liliany Cavaniové, SOUMRAK BOHŮ (1969) Luchina Viscontiho, NAŠEHO HITLERA (1977) Hanse-Jürgena Syberberga a Spielbergův SCHINDLERŮV SEZNAM (1993) za „parahistorická“ díla, neboli „historickou metafikci“, která konstruuje vztah k historii tím, že podemílá základní předpoklad západního realismu – vztah mezi skutečností a fikcí.²⁹⁾

V parahistorické „metafikci“ nejde podle Whita o interferenci nebo kontrapoziční výměnu mezi reálným a imaginárním, když např. nějaká skutečná událost je obdařena imaginárními znaky a imaginární má naopak reálný základ. Ale spíše zde „neplatí rozlišení mezi reálným a imaginárním“, ³⁰⁾ čímž se např. v případě literatury ruší odvěká „smlouva“ mezi čtenářem a autorem historického románu, protože čtenář není schopen rozlišovat mezi „životem“ a „literaturou“. Setření rozdílu mezi skutečností a fikcí vede k libovolným způsobům zpodobování historických událostí navzdory faktu, že o nich existuje nepřeberné množství objektivních dokladů.

Filmová „metafikce“ spočívá jak na historických událostech podložených důkazy, tak na imaginární autorské fabulaci, která má za úkol tyto objektivní důkazy podpořit a propůjčit filmovému zobrazení pokud možno co největší míru věrohodnosti. Podle Whita to znamená, že z obrazově narativního hlediska není ve filmu podstatný rozdíl mezi historickým důkazem a „historickou“ fabulací.³¹⁾

28) H. White, *Modernistická událost*, c. d., s. 9.

29) Tamtéž, s. 6.

30) Tamtéž.

31) Pokud přijmeme Whitovu tezi, že ve filmu není rozdíl mezi historickým důkazem a historickou fabulací, jsme oprávněni se dotazovat, co je v takové situaci poškozováno nebo deformováno více? Zda sama historická událost, kterou je do značné míry možné rekonstruovat na základě historických důkazů, nebo jsou už poškozovány samotné důkazy o ní předložené?

5. Krize historičnosti ve filmového vyprávění o holocaustu

Hayden White plně nesdílí názor, že traumatické události minulosti diskvalifikuje estetizování. Je přesvědčen, že holocaust není možné adekvátně zobrazit konvenčními technikami, tzn. technikami realistického vyprávění, které nemohou postihnout jeho „ústup z živé paměti do historie“. ³²⁾ Domnívá se však, že je možné takového zobrazení dosáhnout modernistickou technikou „de-realizace“ (termín Fredricka Jamesona), která holocaustu odebírá „historičnost“ ve prospěch „spektrální senzibility“, otevírající historický aspekt holocaustu nadčasové mytické archetypálnosti. ³³⁾ Toho může být dosaženo modernistickým vyprávěním, anti-narativními „nepříběhy“, které význam, formu nebo souvislost událostí chápou jako svou funkci, tudíž jsou očistěné od veškeré tradičně chápané „historie“ a fetišismu tradičního realistického ztvárnění.

Takové „anti-příběhy“ mohou podle Whita „odfetišizovat“ holocaust, ulehčit mu od břemene historie, umožnit jeho vnímání a psychické zvládnutí, které je obvykle zatíženo jakýmsi druhem truchlení, jež má za úkol zajistit humanistické aspirace celého společenství. ³⁴⁾

Whitova důvěra v modernistické, „anti-narativní“ zachycování traumatických událostí dějin není nijak podložena jako hodnotově průkaznější alternativa k tradičnímu „realistickému“ vyprávění, obrací proti němu jeho vlastní názor, že tak jako v historiografii utrpěl pojem „historická událost“, tak v interpretační umělecké praxi utrpěl pojem příběh. ³⁵⁾ Pro podepření své teze White žádá „anti-narativní“ film o holocaustu neuvádí. Což je výmluvné, neboť ve sféře hrané kinematografie dosud žádné dílo nedokázalo holocaust pojmout „nepříběhově“, nedokázalo se zbavit vlivu tradiční narace, která zde představuje zástupný příběh života a smrti konkrétních lidí, pro něž pobyt v koncentračních táborech rozhodně nepředstavoval virtuální svět imaginativních možností. Michael Heim míní, že virtuální svět je virtuálním jen potud, pokud je možná jeho konfrontace s reálně ukotveným světem. Jen tak si podle něho mohou virtuální obrazy uchovat auru imaginární reality, zábavnou hravost, nikoli ohlupující mnohost. ³⁶⁾ „Holocaustové“ komedie ³⁷⁾ ŽIVOT JE KRÁSNÝ (Roberto Benigni, 1998), JAKUB LHÁŘ (Peter Kassovitz 1999) nebo VLAK ŽIVOTA (Radu Mihaileanu, 1998) Heimova slova potvrdily. Dokázaly, že imaginární hra s holocaustem už dosáhla své virtuální hravosti.

Čistě „bezpříběhová“ výpověď v hraném filmu o holocaustu, jak si ji představuje White, není možná také proto, že obrazový popis tu neplní jenom funkci vyprávění, ale stává se zároveň explanací, protože úkolem filmaře není pouze vyprávět, co a jak se stalo, ale zároveň tím vysvětlovat, proč se tak stalo. Což není snadné, protože koordinace příběhu

32) H. White, *Modernistická událost*, c. d., s. 16.

33) Tamtéž, s. 13.

34) Tamtéž, s. 17n.

35) Tamtéž, s. 10.

36) Michael Heim, *Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford University Press 1993, s. 133.

37) „Holocaustové“ komedie se do jisté míry, zakládají na skutečnosti, že humoru, zvláště humoru šibeničnickému se v koncentračních táborech dařilo. Elie Cohen píše, že jeho „drsnost“ pomáhala vězňům lépe překonávat šok a teror, kterému byli vystaveni. Elie Cohen, *Human Behavior in the Concentration Camp*. New York 1953, s. 181.

řazením filmových záběrů stříhem nepostupuje soustavně krok za krokem jako historická analýza, která vysvětluje holocaust z určitých objektivně daných kauzálních příčin, např. jako postupný pád hitlerovského Německa do totalitarismu nebo jako eskalaci antisemitismu.

Spíše na tomto místě se otevírá prostor pro Whitovy námitky vůči zachycování holocaustu tradičními realistickými technikami vyprávění. O holocaustu lze vyprávět libovolné množství možných příběhů, které z hlediska pravdivosti ustanovují vztah fikce k historické skutečnosti opravdu jako příliš nedokonalý. White v souvislosti se svou oblíbenou tezí, že mezi historickým vyprávěním a vyprávěním imaginativním není podstatného rozdílu, přinejmenším v nárocích na pravdu, říká, že: „Historické vyprávění jakožto vyprávění nezabírá třeba falešným přesvědčením o minulých časech, o lidském životu, o přirozenosti společnosti atd. Jeho zásluha spočívá v tom, že *přezkřuje fikce naší kultury* co do jejich schopnosti obdařovat reálné události takovými způsoby smyslu, které nabízí našemu vědomí literatura, tím, že dělá z ‚imaginárních událostí‘ patterns (vzory, vzorce).“³⁸⁾

„Přezkřující“ funkci historického vyprávění lze bezesbýtku konfrontovat s filmy o holocaustu, v jejichž vyprávěcích strukturách se uplatňuje celá řada různých „vzorců“. Je to proto, že filmové vyprávění v jednom jediném hraném filmu o holocaustu je schopno pojmut jeho historii pouze na omezeném počtu simultánních dějů, pouze na omezeném počtu individuálních příběhů jednotlivých postav.

6. Stereotypní „vzorce“ a omezující charakter filmového vyprávění o holocaustu

„Bez živých lidí nebylo by však dějin,“³⁹⁾ zní jedna ze Sartrových sentencí. Holocaust ho z této existencionalistické duchaplnosti vyvádí, protože ani bez mrtvých lidí se dějiny neobejdou. Lidé si skutečně „dělají“ své dějiny sami. Proto ani dějiny masových vraždění nejsou výjimkou. Holocaust byl lidmi naplánován, jimi byl také realizován. Jako historický a etický precedens se ustanovil mj. proto, že lidé pocítili hrůzu ani ne tak ze samotného zla, jako z lidské vůle zlo páchat. Právě spekulace, že se lidem podařilo peklu přemístit mezi sebe, že bylo historicky překonáno, protože jeho dosavadní pokusy jsou směšné ve srovnání s hrůzami Osvětimi (Adorno, Arendtová, Wiesel aj.), rozštěpily celistvou působnost nacistického zla na spekulativní, metafyzické deriváty, které pronikly i do filmového umění. Filmaři se až příliš často zabývají možností představit si absolutní zlo, které se snaží vměstnat do pravidel filmového vyprávění. Což nakonec vede k tomu, že „hrůza se buď do vyprávění nevejde, anebo se vejde, ale příběh se rozpadne a zmlkne“.⁴⁰⁾

38) Hayden White, *Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie*. In: *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M. 1987, s. 80. Cit. podle Dušan Třeštíka, *Myslet dějiny*. Praha 1999, s. 210.

39) Jean-Paul Sartre, *Marxismus a existencionalismus*. Praha 1966, s. 115.

40) Paul Ricoeur, *Myslet a věřit*. Praha 2001, s. 222.

Filmoví tvůrci ve snaze nahlížet holocaust jenom skrze „očividnost“ absolutního zla jsou ve svých filmech náchylní upřednostňovat patologická hlediska namísto politického nebo historického vysvětlování. Výsledkem je buď melodramatická selanka, nebo krutá bestialita, vystavěná posloupností vyhlazovacího řetězce: transport – selekce – tetování – plynová komora – kremační pec nebo společná jáma.

Obojí vždy vede k mravním závěrům podle rovnice: *Film je mravní, nakolik je fabrikace mrtvol emotivně účinná*. Uplatněním sentimentality nebo akumulací hrůzy unikají filmům o holocaustu mnohé podstatné skutečnosti. Zejména čím a jak byl holocaust historicky a politicky umožněn, jaké byrokratické mechanismy jej udržovaly v chodu, jaká byla „dělba práce“ v činnosti infrastruktur nacistických vyhlazovacích institucí, integrujících abnormální chování pachatelů a byrokratický aparát v jeden, často obtížně rozluštitelný celek. Raul Hilberg v *The Destruction of European Jews* ukázal, jak byl zločin holocaustu koordinován oblastí byrokratických služeb, které destruktivní cíle nacistů nestanovily, ale usnadnily jejich dosažení tím, že poskytly dostatečně instrumentální zázemí pro naprostou absenci svědomí, která převážila nad morálními ohledy.⁴¹⁾

To je ve filmech o holocaustu málokdy ukázáno, protože více se zaobírají vykonavateli holocaustu než motivacemi, které jim umožnily zločin konat. Nezohledňují skutečnost, že zločinci holocaustu nebyli jenom esesáci (kteří ve své úloze katanů byli sami diferencováni, jedni skutečně ve své horlivosti pociťovali zvrácené potěšení, jiní zase určité výhrady a znepokojení)⁴²⁾, ale že nacistický vyhlazovací systém spočíval daleko více na pachatelích, kteří vraždili v domnění, že nekonají více ani méně než svoji „povinnost“, která jim byla nařízena.

Zobrazení takového všedně masového vraha od „psacího stolu“ však není pro filmaře tolik atraktivní jako personifikované zlo v postavě esesáka v černé uniformě, se zasunutým bičem v nablýskaných holínkách a vlčákem cenícím zuby po boku. Tím, že se filmy o holocaustu přednostně zaměřují na pachatele než na jeho oběti,⁴³⁾ vytvářejí různá zkreslující stereotypní schémata, která dodávají historické zakotvenosti nacismu v německých dějinách konvenční smysl. Jean-Pierre Geuens o tom píše: „Plnost historických faktů se hroutí do nemnoha ikonických scén: vycíděné holinky, lebka s hnáty na černé čepici, bezvadně padnoucí vojenská uniforma, kožené kabáty gestapáků, chladný blondřatý důstojník SS, Heil Hitler, cvakající podpatky, hořící knihy, sláva Třetí říše a klasická hudba, kterou dozorcí vítají deportované. V těchto problematických obrazech jsou nacisté prezentováni téměř vždy tak, jak mají být pokaždé viděni: chladní,

41) Zygmunt Bauman objasňuje, že holocaust byl umožněn běžnými byrokratickými atributy moderní společnosti, v jejichž důsledcích se lidé nestávají necitelnými a krutými proto, že by měli špatný charakter nebo nedbalou morálku, ale proto, že až příliš kladou důraz na to, aby vše bylo poslušně prováděno s vírou v absolutní autoritativnost síly. Zygmunt Bauman, *Modernity and Holocaust*. Cornell University Press 1989.

42) Ke zkoumání „genocidní osobnosti“ viz např. Liftonova uznávaná studie o lékařích v Osvětimi. Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York 1986.

43) Daniel Jonah Goldhagen shledal analogickou situaci i v literatuře o holocaustu: „Literatura o holocaustu je zajímavá tím, jak málo styčných bodů existuje mezi těmi, kdo píšou o pachatelích, a těmi, kdo píšou o obětech.“ D. J. Goldhagen, *Hitlerovi ochotní katani. Obýejní Němci a holocaust*. Praha 1997, s. 473.

dokonalí, výkonní, jako jakási podmaňující síla, operující ve světě, jehož historie je předurčena.⁴⁴⁾

Formalizované stereotypní znaky nacismu ve filmech o holocaustu vedou k mytizování jeho historické relevance. Nacismus je prezentován jako jakýsi uniformovaný fetišismus, ke kterému se vážou podvědomé obavy z „magické síly“ nacistických odznaků moci.⁴⁵⁾ Nacistické insignie (např. svastiky ve Fassbinderově *LILI MARLEEN* (1981), Spielbergových *DOBYVATELÍCH ZTRACENÉ ARCHY* (1981), nebo podle nacistického vzoru stylizovaná černá, samurajská přilba Darth Vadera v Lucasových *HVĚZDNÝCH VÁLKÁCH* (1977); zvláště uniforma SS představuje ve filmech o holocaustu jakousi fetišovou, archetypálně kostýmní metaforu zla, která (v Rosselliniho *ŘÍM OTEVŘENÉ MĚSTO* (1945), Langově *I KATOVÉ UMÍRAJÍ* (1943), Viscontiho *SOUMLAČNÍK* (1969), Nočním vrátném (1974) Liliany Cavaniové, *PASQUALINO SEDMIKRÁSC* (1975) Liny Wertmüllerové, *SALONU KITTY* (1977) Tinto Brassé nebo za poslední dobu v *APT PUPIL* (1998) Briana Singera byla často podle freudovských, reichovských, adlerovských nebo frommovských konceptů dávána do schematických souvislostí se sexuální deviací, jak to činila již antinacistická propaganda za druhé světové války, která portrétovala nacisty jako zrudná monstra, zženštilé pervertované sadisty a homosexuály.⁴⁶⁾ Tím si rétoricky nezadala s nacistickou propagandou, prohlašující Židy za mor, sociální nákazu, špinavé hypermaskulinní impotenty, kteří se chtějí za každou cenu ukojit na německých dívkách.

Aby bylo vůbec možné najít odpovědi na otázky, které zločin holocaustu bezprostředně nastoluje (především: jaký je vrah a jaká je jeho oběť, co konstituovalo masové vraždění, a v neposlední řadě: co způsobilo, že se průměrní občané stali strůjci holocaustu?) je v rámci historického studia holocaustu nezbytná kooperace se sousedními oblastmi humanitních věd, zvláště se sociologií, psychologií, politologií, filosofií a právem. Filmové vyprávění pochopitelně nemůže všechny poznatky tohoto specializovaného, interdisciplinárního studia obsáhnout, protože je omezeno příběhem, který je určitým, explikativním

44) Jean Pierre G e u e n s, *Pornography and the Holocaust: The Last Transgression*. „Film Criticism“ 20, 1995/96, č. 1 – 2, s. 119.

45) V naší kinematografii je na této psychologii moci postavena funkce černé uniformy velitele gestapa v Krejčíkově *VYŠŠÍM PRINCIPU* (1960), ještě více uniforma SS dominuje obrazu u velitele koncentračního tábora Kukučka (Oleg Tabakov) v nesrovnatelně špatném filmu Antonína Moskalyka *KUKAČKA V TEMNÉM LESE* (1984). V této souvislosti je možno podotknout, že obdobně reduktivní symboliku zahrnují i „uniformy“ obětí nacismu, vězňů koncentračních táborů. V neorealisticke laděném filmu Otakara Vávry *NĚMÁ BARIKÁDA* (1949), natočeném podle povídek Jana Drdy, pruhovaný koncentračnický oděv mladé Polky (Dorota Drapiňská) vnáší nejen mezi povstalecký pražský lid na barikádách, ale i mezi diváky před plátnem úzkost dusivého poselství ze záhrobí. V Němcových *DÉMANTECH NOCI* piktogram KL na chatrném oděvu mladých uprchlíků z transportu záse není dostatečně srozumitelný s ohledem na konkrétní informace, které by měl o jejich utrpení poskytovat.

46) Spojením nacismu a sexuální deviace ve filmu se zvláště zabývali Ilan Avisar a Anette Insdorf. Ilan A v i s a r, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington 1988, s. 134 – 148. Anette I n s d o r f, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. New York 1985. K tomuto tématu vedle průkopnického Kracauerova *Od Caligariho k Hitlerovi* (Siegfried K r a c a u e r, *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press 1947) viz např. Saul F r i e d l ä n d e r, *Reflection on Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. New York 1984. Tony B a r t a, *Film Nazis: The Great Escape*. In: Tony B a r t a (ed.), *Screening the Past*. London 1998.

zobecněním: „Příběh je jistý přehled, řekněme vysvětlení toho, jak změny probíhaly od začátku do konce, a jak začátek, tak konec jsou částí explananda.“⁴⁷⁾ Proto i *ve filmech o holocaustu je udílení historického smyslu příběhem omezeno znázorňovacím charakterem filmového obrazu.*

Ve filmových obrazech se historie sama nemůže reflektovat ani ospravedlnit, protože zde nepodléhá standardním nástrojům historické verifikace. Navíc vizuální ohraničenost filmových příběhů o holocaustu má často tendenci ničit historickou diachronii této události převedením na synchronní strukturu mýtu. Především z těchto důvodů se „morální ideologismus“ filmů o holocaustu, jejich výchovná pedagogika s apelem na emocionalitu a historický cit diváka, ustanovuje příliš normativním způsobem. Jako jakýsi „sakraálně regulativní“ činitel, který se dovolává metafyzických veličin jako je paměť, morálka nebo svědomí. Ve zprostředkování těchto veličin však většinou dosahují žalostných výsledků, které potvrzují názor, že „unikátní smysl této události vyžaduje spíše úctu, posvátné ticho“.⁴⁸⁾

Do značné míry je tomu proto, že filmové vyprávění je nuceno historickou událost holocaustu „drobit“ do „mikroudálostí“, které se týkají omezeného počtu filmových postav. Teprve na základě této narativní redukce, kdy „individuální subjekty“ zastupují „subjekt kolektivní“ (miliony mrtvých obětí), se může realizovat přechod do roviny „makro-narativní“, do zformulování humanistického apelu, který holocaust vyvolává a v jehož dosahu má také platit. To má za následek, že většina komerčních snímků s tematikou holocaustu (SCHINDLERŮV SEZNAM, televizní seriál HOLOCAUST, zmiňované „holocaustové“ komedie aj.), svá etická poselství „servíruje“ normativním, čítankovým způsobem, nápadně připomínající Ricoeurovo pojetí ideologické paměti – fixaci pouze jednoho stavu paměti, totožné s oficiálním dějepisem, „kolektivní paměti, která neprošla kritikou“.⁴⁹⁾

Frank Ankersmit píše o tom, jak se v podmínkách historického vyprávění utváří velké historické obrazy, tzv. „narativní substance“, v kterých jsou fakta nahromaděna historiky. Právě proto, že jsou „narativní substance“ dílem historiků, jsou srovnatelné toliko s jinými historickými díly, nikoli však s historickou skutečností. Historická díla proto nejsou podle Ankersmita pravdivá, nebo nepravdivá, ale jsou jen po odborné stránce lepší, nebo horší.⁵⁰⁾ S bezpočtem filmů o holocaustu se to má také tak. Po umělecké stránce zachycují historii holocaustu hůře, nebo lépe.

Ankersmit ale metahistoricky vykládá „narativní substance“ jako texty bez logického vztahu k minulosti, protože práce historika spočívá právě ve hře s texty, nikoli se skutečností. Proto podle Ankersmita historická díla o minulosti nic nesdělují, jenom ji předvádějí. Totéž je možné říci i o práci filmaře, předvádějícího fabrikované obrazy minulosti. Není však již možné s tím souhlasit. Prohlašovat, že historiografie nebo umění

47) Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*. Cambridge University Press 1965, s. 234. Explanandum je termín používaný v anglosaské filosofii dějin a historiografii, který znamená problém vyžadující vysvětlení (v opozici k explanans). Danto mluví obecně limity formování příběhu narativními větami.

48) Alain Besançon, *Nemoc století. Komunismus, nacismus a holocaust*. Praha 2000, s. 7.

49) Paul Ricoeur, *Myslet a věřit*, s. 122.

50) Frank Ankersmit, *Narrative Logic. A semantic Analysis of Historian's Language*. Haag 1983.

o holocaustu nic nesdělují, je totéž, jako říci, že holocaust nebyl dílem zvrácené árijské metafyziky nacionálních socialistů, ale kolektivním dílem narativních historiků nebo umělců. Historie nacistického velkokapacitního vraždění nesmí být vnímána jako formální událost, z níž časem „vyprchal“ individuální poměr člověka k minulosti. Nic na tom nemění skutečnost, že poslední zbytek přeživších obětí i jejich katů je na konci svého biologického života. Tak jako se oběti holocaustu musely naučit své trauma zvládnout, naučit se s ním žít, tak se musí zodpovědný divák u filmů o holocaustu naučit žít s problematičností filmové fikce.

Mgr. Zdeněk Hudec (1971)

Působí jako odborný asistent Katedry teorie a dějin dramatických umění FFUP v Olomouci. Odborný zájem je vedle vztahu teorie historiografie a filmu soustředěn na politicky angažované proudy v evropské kinematografii a dějiny filmových teorií do roku 1963.

(Adresa: Filosofická fakulta University Palackého v Olomouci,
Katedra teorie a dějin dramatických umění,
Universitní 3, 771 80 Olomouc)

Citované filmy:

Apt Pupil (Brian Singer, 1998), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of Lost Ark; Steven Spielberg, 1981), *Hvězdné války* (Stars Wars; George Lucas, 1977), *Chladnokrevně* (In Cold Blood; Richard Brooks, 1965), *I katové umírají* (Hangmen Also Die; Fritz Lang, 1943), *Jakub lhář* (Jakob the Liar; Peter Kassovitz, 1999), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Kukačka v temném lese* (Antonín Moskalyk, 1984), *Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Náš Hitler* (Hitler. Ein Film aus Deutschland; Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Noční vrátný* (Night Porter; Liliana Cavaniová, 1974), *Pasqualino sedmikrásky* (Pasqualino Settebellezze; Lina Wertmüllerová, 1975), *Řím otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1977), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Schindlerův seznam* (Schindler's List; Steven Spielberg, 1993), *Sobibor, 14. října 1943, 16.00 hodin* (Claude Lanzmann, 2001), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei; Luchino Visconti, 1969), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Vlak života* (Train de vie; Radu Mihaileanu, 1998), *Vyšší princip* (Jiří Krejčík, 1960), *Zemětřesení* (Earthquake; Mark Robson, 1974), *Život je krásný* (Life is Beautiful; Roberto Benigni, 1998).

SUMMARY

AESTHETIC HISTORICISM

Historical Knowledge of the Holocaust in the Film

Zdeněk Hudec

When looking at a film on screen people are often faced with difficulties in relation to their own history. Today, when watching films about the holocaust, we are no longer prey to a feeling of not knowing what to do, of being faced with facts for which we are unable to find any explanation. Rather, as a result of the aesthetic representation of this theme, we are overcome by a kind of indifference to a "more precise" historical knowledge of it.

What has once been lived out cannot very easily be presented through the techniques of artistic fiction, because at the very least this brings to a head the incommensurability of the life experiences of historical personalities with those of people living today. This is also demonstrated by the relatively recent interest in the unique historical nature of the holocaust, which became a key to understanding human destiny in modern times, not only by means of analysing the relationship between the holocaust and modernity (T. W. Adorno, Z. Bauman), and between the holocaust and human mentality (V. Frankl), but above all through analysing the relationship between human memory and historical knowledge.

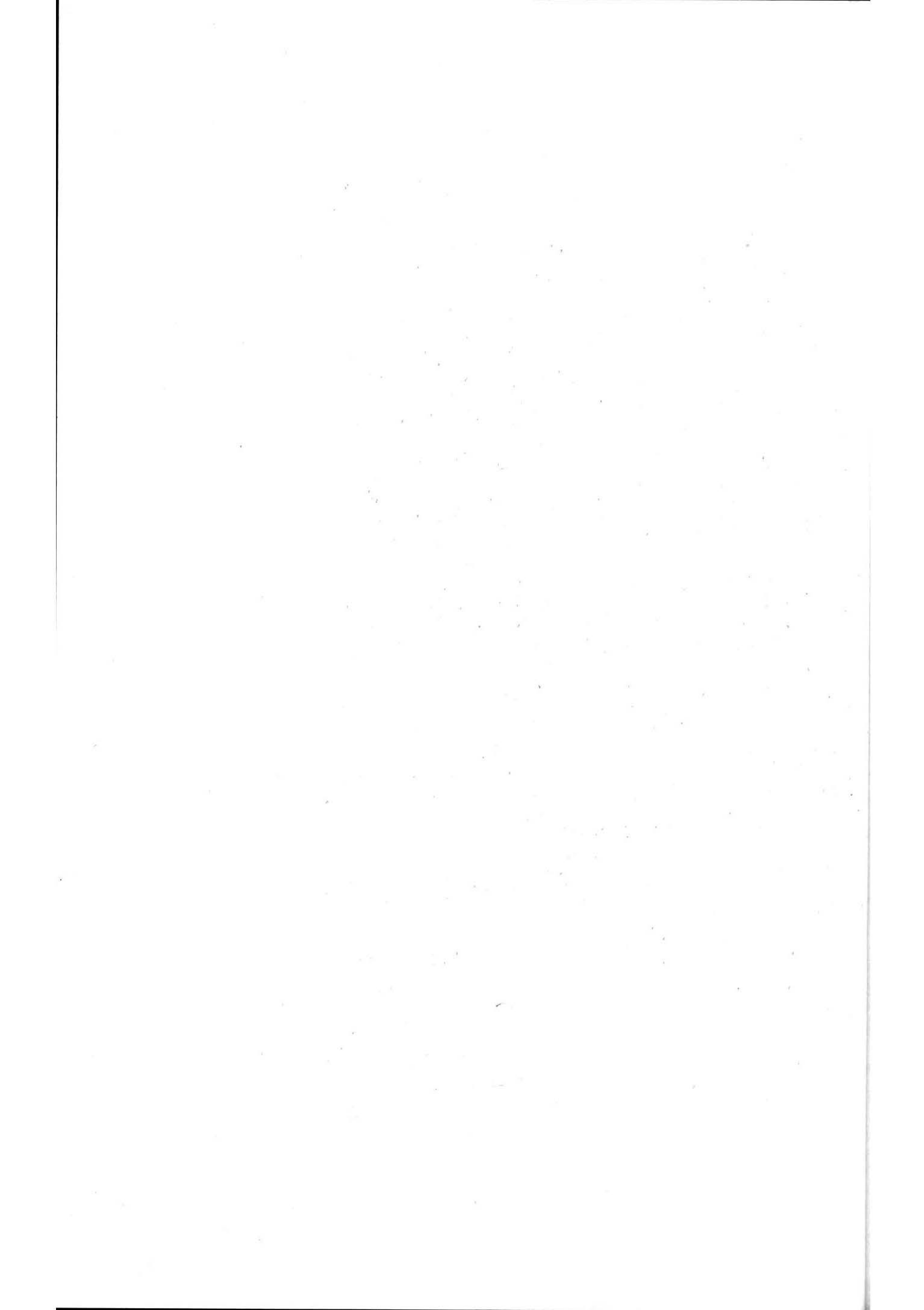
In the case of a film about the holocaust the form of interpreting historical knowledge may be artistic (depending on the creative possibilities of the film-maker) and by contrast the genre aspect of the artistic presentation can be categorised as historical. Nevertheless, here, too, the precept holds good that history as a form of knowledge is not and cannot be an art form. History, as scientifically acquired knowledge, is not the object of aesthetics, but of the philosophy of history. Artistic works with a historical theme, such as a historical novel or film, may be the object of aesthetics, but history as a scientific discipline may not.

In a film the director does not refer to source materials and their authenticating relationship to historical facts. For this reason, too, a historical film about the holocaust approaches the image of the past in a different way to historiography, which captures a historical event primarily on the basis, if possible, of an absolutely verifying relationship to the historical facts.

Hypothetically it is possible to film almost anything, even the history of things that never took place. This awareness of the unlimited fictional possibilities for capturing the past in the film medium makes watching historical films a very quixotic activity. Rather than exposing oneself to the threat of an impersonal history it means resisting the stage-managed "superior odds" of the times by the use of one's own internal feelings and imagination.

A film has in common with every historical event merely the fact that it is its interpretation. The holocaust, too, as the object of historical knowledge, is given to the director of the film as a past that does not exist, even though in itself it did exist. Today that past is dead just like most of the victims and murderers who formed it through their murdering and dying. However, it is not so dead that it has vanished without leaving any traces and has ceased to exist. It cannot be the direct object of historical knowledge, but that knowledge of it can be acquired by means of historical documents, the oral testimony of people who are still alive, or literary testimony, about which we spoke in the first chapter. Among the "traces" bearing witness to historical events we can today include cinematography itself, which also represents one of the means of acquiring historical knowledge.

Translated by Linda Paukertová



Články

BUDOUCNOST MINULOSTI

Film a počátky postmoderní historie

Robert A. Rosenstone

TEZE: Argument předkládaný v tomto (náčrtu k) eseji lze formulovat prostě: v řadách teoretiků a apologetů postmodernismu (mezi oběma kategoriemi ovšem dochází k přesahům) jsou i takoví, kteří věnují určitý čas diskusi o novém směru v historiografii – o postmoderním pojetí historie, jež jako by usouvztažňovalo způsob, jímž nazíráme minulost nebo o ní uvažujeme, s poststrukturalistickou kritikou současné historické praxe. Za příklady této tendence označují tito teoretikové práce určitých historiků, některé konkrétní historiografické žánry nebo jednotlivé historické spisy. Při tom ovšem dochází mezi základními kritérii postmoderní historie a jejími údajnými příklady k jakémusi zvláštnímu pnutí, neboť jak musí být jasné každému troubovi (což by v takové situaci řekl můj otec), historikové, žánry a historické spisy uváděné zmíněnými teoretiky fakticky neodpovídají kritériím postmodernismu tak, jak je vytýčili právě tito teoretikové. Spisy, jež splňují jimi definované požadavky na toto nové pojetí historie, skutečně existují, v žádném případě však tam, kam tito teoretici ukazují. Zatímco totiž profesionální historikové až na pár výjimek pokračují ve psaní svrchovaně tradičním způsobem, někteří málo známí tvůrci v oblasti filmu a videa započali s budováním historické vědy, kterou můžeme skutečně označit za postmoderní, přičemž produkují práce, jež zaujímají výrazně nový vztah a přicházejí s novým nazíráním významové interpretace v přístupu ke stopám minulých dějů.¹⁾

DOZNÁNÍ: Omlouvám se za odbočení, cítím však potřebu vysvětlit, že já sám k tomuto problému nepřistupuji z pozice teoretika (což už vám v této chvíli musí být jasné), nýbrž jako historik. Jako takový jsem před nějakými třiceti lety čerpal vědomosti ve škole zakládající si na tom, že se soustřeďuje výlučně na výuku holých fakt. Události, k nimž došlo za ono uplynulé čtvrtstoletí v intelektuální oblasti – čímž mám na mysli poststrukturalistickou revoluci –, očividně proměnily mé tehdejší názory, aniž by je ovšem dočista destruovaly. Jakkoli teď vím, že my historikové konstituujeme svá studijní témata na základě ideologických a politických programů a vytváříme narativní celky (ale dokonce

1) Podobně „amatérské“ experimenty v nahlížení minulosti novými očima a vytváření jistého druhu postmoderní historie probíhají pravděpodobně i v jiných oblastech, např. na poli divadla, umění performance a tance. V mezinárodním měřítku je ovšem snadnější tyto proměny identifikovat a prakticky zkoumat ve sféře vizuálních médií, jež se bez nejmenších potíží šíří celým světem.

i analytické články), jejichž podobu neurčují objektivní údaje, nýbrž lingvistická pravidla a prefabrikované tropy, pořád ještě věřím, že nás může zásadním způsobem obohatit studium života dávno zvěčnělých lidí, názorů, okamžiků, hnutí a událostí (ano, tohle přece také potřebujeme). Jestliže tedy skutečně zeslábla má víra v pravdivost toho, co dokážeme zjistit o minulosti, můj pocit potřeby dalšího poznávání v této oblasti zůstává nezmenšený. Jen jsem přešel z té na holá fakta zaměřené školy historie jinam – řekněme na školu historie podle Samuela Becketta – „I can't go on, I'll go on“.²⁾

POSTMODERNÍ HISTORIE?: Sám pojem postmoderní historie jakoby si protiřečil. Všichni teoretici se shodnou, že jádrem postmodernismu je zápas proti Historii s velkým „H“. Popření jejích vyprávěnek, jejích poznatků a jejích nároků na pravdivost. Pohled na ni jakožto arcinepřítele, oidipovského otce, metapříběh všech metapříběhů, poslední a největší z oněch Bílých mytologií stvořených za účelem legitimizace hegemonie Západu, falešný a ošuntělý diskurs, který podněcuje nacionalismus, rasismus, etnocentrismus, kolonialismus, sexismus – jakož i veškeré další nešvary soudobé společnosti.

V jednom (neobvykle) jasném argumentu hovořícím proti Historii zpochybňuje postmodernismus následující premisy: „(1) myšlenku, že existuje nějaká reálná, poznatelná minulost, jakýsi otisk evolučního pokroku lidských idejí, institucí či lidského konání; (2) názor, že historikové musí být objektivní; (3) to, že rozum umožňuje historikům vykládat minulost; a (4) že úlohou historie je interpretace a předávání kulturních a intelektuálních tradic lidstva z generace na generaci.“³⁾

PŘEKVAPENÍ! Bez ohledu na to několik teoretiků postmodernismu dává najevo jistou dávku zájmu, ba dokonce i sympatie, vůči studiu minulosti – tedy jakéhosi zájmu o provozování historie s malým „h“. Patří mezi ně Linda Hutcheonová, Elizabeth Deeds Ermarthová, Pauline Rosenauová, F. R. Ankersmit a Hans Kellner. Jakkoli bude to, co teď učiním, násilím spáchaným na jejich individuálních názorech, přece si dovolím předstírat zde jakýsi pastiš odvozený z jejich spisů, který nám poskytne popis onoho pojetí historie, jež tak obdivují:

Jde jim o historii, která „problematizuje sám pojem historického vědění“. Která vystavuje do popředí onen „obvykle skrytý postoj historiků vůči jejich materiálu“. Která smrdí „provizorností a nerozhodnutelností, stranicstvím, ba dokonce nepokrytou političností...“ Která „působí současně na cit i rozum...“ Která „rozbíjí konvenci historického času... a nahrazuje ji novou konvencí temporality... rytmickým časem“. Která nesměruje k „integraci, syntéze a celistvosti“. Která se spokojí s „historickými útržky, s odpadem dějin“. Která není „rekonstrukcí toho, co se nám přihodilo v různých obdobích našich životů, nýbrž neustálým pohráváním si se vzpomínkami na to“. Která není vyjádřena prostřednictvím souvislých příběhů, nýbrž ve zlomcích a formou „koláže“.⁴⁾

2) Citát z Beckettova románu *Nepojmenovatelný* z roku 1953 (pozn. red.).

3) Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernism and the Social Sciences*. Princeton University 1992, s. 63.

4) Citace převzaté po řadě z následujících prací: Linda Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, New York 1988, s. 89, 74; Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton University 1992, s. 8, 12, 41, 14; F. R. Ankersmit, *Historiography and Postmodernism*. „History and Theory“ 28, 1989, č. 2, s. 149 – 151. Viz též Hans Kellner, *Beautifying the Nightmare: The Aesthetics of Postmodern History*. „Strategies“ 1991. č. 4 – 5, s. 289 – 313.

JEDNA PODIVNOST: Když se tyto teoretikové snaží uvádět příklady postmoderní historie, mají tendenci k uvádění kategorií a žánrů, místo aby se zabývali konkrétními pracemi.

Pro Lindu Hutcheonovou zahrnuje *postmoderní* nebo *nová* historie (přičemž tyto termíny stejně jako jiní vypouští) širokou škálu přístupů, od školy Annales až po historie kladoucí důraz na minulé zkušenosti dříve znevýhodněných: žen, etnických menšin, gayů, poražených (spíše než vítězů), regionálních a koloniálních skupin obyvatelstva, a těch, jichž je mnoho (spíše než těch, jichž je málo, nebo vládnoucích elit).⁵⁾

Pauline Marie Rosenauová se domnívá, že postmoderní – neboli nová – historie používá „dekonstrukci, subjektivní interpretaci a symbolickou konstrukci reality namísto kvantitativních, strukturálních či funkcionalistických metod (...) snaží se o dekodování textů, o kladení otázek týkajících se významu daného textu, a o tvorbu mikrovprávění tvořících alternativní modely historie“. Soupis žánrů podaný Rosenauovou poukazuje na spisy feministek, Afroameričanů, neomarxistů, psychoanaliticky a „diskursně zaměřených“ historiků.⁶⁾

DALŠÍ PODIVNOST: Když se tihle teoretici snaží jmenovat konkrétní historiky odpovědné za postmoderní historiografické spisy, soustředí se na dva typy vědců:

1. Na další teoretiky. Tedy na lidi, jako jsou oni sami, takové, kteří se (jak se zdá) ani za mák nezabývají zkoumáním *pulsu* minulosti. Tudíž na historiky, kteří ignorují textové zápisy o událostech, hnutích, konkrétních lidech, a namísto toho podrobují rozborům textové zápisy o textech, díla z oblasti vysoké kultury, spisy filosofů, kritiků a historiků. Obvykle tu padají následující jména: Hayden White, Dominick LaCapra, Jacques Derrida, Michel Foucault.

2. Na poměrně tradiční typ historiků, kteří rozšířili záběr této discipliny tím, že se pustili do zpracovávání svých témat za použití nástrojů převzatých z jiných disciplín, zejména z antropologie, literární vědy, filosofie, teorie kritiky, genderových studií. Nebo také ty, kteří nějak přispěli k vytýčení nových tematických okruhů výzkumu – studia dělnické třídy, etnik, feministického hnutí, sociálně znevýhodněných skupin, gayů. Nejobvyklejšími jmény tu jsou Emmanuel LeRoy Ladurie, Georges Duby, Carlo Ginzburg, Natalie Davisová.

TŘETÍ PODIVNOST: Když se titíž teoretici snaží jmenovat konkrétní díla postmoderní historiografie, dají dohromady jen (velmi) málo titulů, které opakují stále dokola: Emmanuel LeRoy Ladurie: *Montaillou*; Natalie Davisová: *Návrat Martina Guerra*, Carlo Ginzburg: *Sýr a červi*.

PODIVNOST ČÍSLO ČTYŘI: Odpůrci postmodernismu zaujímají též postoj, vyjádřitelný heslem „Pokos a spal!“ Ve spisku nazvaném *Říkat si to po svém – postmoderní historiografie a útěk od fakt* má nejvýmluvnější z těchto odpůrců, Gertrude Himmelfarbová, velké potíže s určováním konkrétních příkladů onoho nového pojetí historie, proti němuž s přímo zběsilou rozkoší brojí. Zkritizuje tak Joan Scottovou i Theodora Zeldina,⁷⁾ aniž by

5) L. Hutcheon, c. d., 91 – 95.

6) P. M. Rosenau, c. d., 66.

7) Lze se domnívat, že na Scottovou Himmelfarbová útočí za její spis *Gender and the Politics of History* (Columbia University 1988), a na Zeldina za jeho dvousvazkovou studii *France 1848 – 1945* (Oxford,

se namáhala, byť jedinkrát, uvést některý z jejich historických spisů, a poukáže na jediný příklad postmoderní historiografické práce – titul *Dead Certainties*⁸⁾ z pera Simona Schamy, přičemž to je ovšem kniha sestávající podle autorovy vlastní definice ze dvojice „novel (...), děl čerpajících z oblasti fantazie, nikoli vědeckých textů“. Konkrétnost je ovšem dozajista méně zábavná než takový pořádný výprask uštědřený *obvyklým podezřelým*, to jest Whitovi, LaCaprovi, Foucaultovi, Derridovi.

BORGESOVSKÉ DĚJINY?: Hutcheonová s Rosenauovou, Himmelfarbová i ostatní teoretici jako by zapomněli už jen na tu kuchyňskou výlevku. Třeba by se jim nehodila do jejich pojmoslovím přetékačích brašniček. Potíž je v tom, že ty jejich seznamy žánrů, historiků a historických spisů jsou jaksi divně nesouběžné, povýtce pomýlené, zvláštním způsobem nicneříkající a vysoce rozporuplné. Annales (které uvádí Hutcheonová) začaly (a nadále pokračují) jakožto platforma pro snahy o zvědečtění historiografie, nikoli její problematizaci; historikové spojení s Annales se také dodnes sami označují daleko spíše za exaktní vědce než za *humanitní* badatele. S ohledem na ty, jež jsme v předchozím textu vyloučili (a jež všichni označují jako teoretiky) – ať už z titulu jejich tematického záběru (etnika, gayové, koloniální obyvatelstvo), nebo metodologie (psychoanalytická, neomarxistická) –, je třeba uvést alespoň dvě věci: za prvé, mnohé z daných kategorií (Afroameričané, dělnická třída) i metodologických přístupů (např. neomarxistický) nejsou nové, nýbrž byly a jsou po celá desetiletí součástí tradičního historiografického pojetí a jako takové jsou obecně akceptovanou součástí historiografické rozpravy; a za druhé, další kategorie (poražení, obyvatelstvo regionů či kolonií) lze považovat za outsidersy toliko z určitých hledisek – historikové přece v současnosti docházejí k čím dál silnějšímu přesvědčení, že to, co je pro někoho okrajové, je z hlediska kohosi jiného naopak stěžejní. Tak může být dnes pro historika zabývajícího se Indií, Senegalem či Vietnamem západní Evropa pouhou periferií.

ZÁVĚR: Historikové, žánry a konkrétní díla, jež uvádějí teoretici posuzující historické spisy, vůbec nesplňují kritéria stanovená těmito teoretiky samými pro jimi kritizované tradiční pojetí Historie, ani neodpovídají pojmosloví jimi rozpracované postmoderní historiografie.

Tím, co tu bylo řečeno, nechci popírat, že historikové za uplynulé čtvrtstoletí rozkryli nesmírně široké pole pro nový výzkum (na něž poukazují zmínění teoretikové) a vypracovali řady nových metodologických přístupů směřujících k odhalování a přehodnocování pozůstatků minulosti. Nelze opravdu pominout, že výsledky dosažené v rámci nové sociální historie, feministicky zaměřeného výzkumu a postkoloniální historiografie, jež poskytly prostor k vyjádření skupinám, které ho předtím neměly (ženám, etnickým menšinám, průmyslovému dělnictvu, rolníkům, obyvatelům kolonizovaným územím), jsou tak rozsáhlé a všeobecně známé, že si člověk dnes už skoro nevzpomene na dobu, kdy ještě

London 1972, 1977). První z uvedených prací, jež je výrazně feministickým výkladem historie, má přímočarý a tradičně pojatý rétorický styl; druhá pak je po formální stránce méně konvenční – je to tematicky uspořádaný portrét Francie, který v jistém smyslu popírá pojem chronologie ve prospěch jakéhosi ahistorického „impresionismu“. Zeldinův počin lze chápat jako krok směrem k novému pojetí historiografie, pro něž by se snad hodilo označení „předčasný postmodernismus“.

8) Simon Schama, *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*. Knopf, New York 1991, s. 322, 320.

nebyly součástí našeho nazírání historie. Ve svých prezentacích minulosti, v tom, jak píší, se ovšem tito historikové neodchýlili od svrchovaně tradičních zásad realistického podání, logického výkladu, lineární argumentace, tradičního pojetí kauzality. Jejich vyjadřovací prostředky jsou do té míry krotké, až se člověk musí sám sebe ptát, zda tihle teoretici vlastně ty historiografické práce, jež označují za postmoderní, vůbec četli. (Přitom se člověk přirozeně neubrání podezření, že místo četby historických spisů dávají přednost čtení prací od jiných teoretiků.)

Dílo Emmanuela Le Roye Ladurieho *Montaillou*, v němž promlouvá množství hlasů, jež se prolínají s hlasem historika samotného, je možná jediným historickým spisem, který kdy doopravdy o něco postoupil na cestě formálního literárního novátorství. Žádný jiný z výše uvedených autorů tak daleko nezachází. Žádný (včetně samotného Le Roye Ladurieho) nepoužívá formy pastiše či koláže. Žádný z nich nevytváří svět zahrnující nové kategorie časovosti, jakou je např. *rytmický čas*. Žádný neproblematizuje klíčové postuláty. Žádný nepředkládá obraz světa složený z *útržků*, ani se nevzdává tradičních analytických nástrojů. A tam, kde takové pojetí historie tvoří předpolí pro autorovy politické a ideologické názory, vyjeví se to v předmluvě – tedy přesně tam, kde si historikové odjakživa dopřávají volný prostor k obnažení duše a vyjevení svých ideologických preferencí.⁹⁾

Příklady oné tak zvané postmoderní historiografie, kterou propagují naši teoretikové, musí upřímně zklamat každého, komu jde o něco skutečně nového. Každopádně nemají nic společného s projevy postmodernismu v jiných oblastech a uměleckých disciplínách. V těchto historických spisech není ani stopy po onom švihy, smyslu pro humor, míšení žánrů, využití prostředků pastiše a koláže, zdánlivě nesourodných spojení, skoků v času, potrhle nelogičnosti architektury, divadla či literatury, jimž jsme dali nálepku „postmoderní“. Koneckonců to s těmi jejich příklady vypadá tak, že snad nesplňují ničí kritéria postmodernosti – nejsou jimi podle oněch teoretiků, podle mne, ani – (smím-li to předpokládat) – podle vás.

FILMAŘI ZACHRÁNÍ SITUACI: Toužíte-li po nových přístupech k historii, domníváte-li se, že potřebujeme nové způsoby uchopení minulosti, pak nezoufejte. Postmoderní historiografie je tu a v současné době se jí daří dobře. Neexistuje ani tak na stránkách knih jako spíš na filmovém plátně, neboť je dílem filmařů a tvůrců v oblasti videa. Podle tradičních ani moderních kritérií by to nemělo být nijak překvapivé. Vizuální média se stala hlavními prostředky našich vzájemných výměn informací o okolním světě. Filmaři se také evidentně daleko méně spoléhají na tradiční způsoby interpretace minulosti než historikové – její dopad na dnešek je ovšem zajímavá něméně.

Co tedy tyhle (doopravdy) postmoderní historické filmy provádějí s minulostí? Spoustu věcí, včetně některých (ne-li všech) v následujícím výčtu: (1) Vyprávějí o minulosti sebereflexivním způsobem, ve vztahu k tomu, jak tato minulost získává význam pro filmaře-historika. (2) Líčí ji z mnoha různých hledisek. (3) Vystříhají se tradičního narativního schématu se začátkem, prostředkem a koncem – anebo spolu s Jean-Luc Godardem trvají na tom, že tyto tři prvky nemusejí nutně být řazeny v uvedené posloupnosti.

9) Gertrude Himmelfarb, *Telling it as you like it: Post-modernist history and the flight from fact*. Times Literary Supplement 16. října 1992.

(4) Zřikají se konvenčního dějového vývoje, anebo sice nějaký příběh vyprávějí, ale odmítají samotný fakt vyprávění brát vážně. (5) Přístupují k minulosti s humorem, parodicky, se smyslem pro absurditu, pod surrealistickým, dadaistickým či jinak nevážným úhlem pohledu. (6) Mísí dohromady protikladné prvky – minulost s přítomností, drama s dokumentem, a libují si v uplatnění tvůrčího anachronismu. (7) Akceptují, ba dokonce glorifikují, selektivnost svého přístupu, jeho neobjektivnost, stranickost a jeho rétoričnost. (8) Odmítají soustředění či souhrnný pohled na významovou stránku minulých dějů; místo toho jejich smysl interpretují z hlediska jejich částí a neukončeně, nikoli celostně. (9) Pozměňují a vymýšlejí jednotlivé události a postavy. (10) Využívají zlomkovité anebo literární vědomosti. (11) Nikdy nezapomínají, že přítomnost je místem veškerého reprezentování a poznávání minulosti.

Abych doložil na konkrétních příkladech, jak jsou tyto prvky používány, přikročím nyní k několika popisům postmoderních historických filmů, přičemž si ovšem plně uvědomuji, že tyto popisy by neměly figurovat na stránkách papíru, nýbrž na plátně či obrazovce – ve formě filmu nebo videa –, anebo ještě lépe, v podobě interaktivního CD-ROMu, kde se mísí text, pohyblivý obraz a zvuk; anebo na internetu, který už také dokáže přenášet vedle textu i pohyblivé vizuální obrazy. Tato média jsou podle mého názoru jedinečně uzpůsobená ke zpracovávání oněch mnohotvárných, složitých a prolínajících se prvků, jež dohromady tvoří historický film. Ona se už také dvě díla – jedno historické a jedna práce z oboru filmové teorie – na CD-ROMu objevila, nebo ho aspoň využila.¹⁰⁾ Za nějakých pár let se budou články zabývající se vizuálními médii vyskytovat v těchto prostředcích dozajista naprosto běžně.¹¹⁾ V tomto okamžiku však, nehledě na to, že tu píšu stylem, jehož záměrem je otrást zavedenými akademickými formami a tím, co se od nich očekává, a přiblížit se, jakkoli vzdáleně, metodě střihů a juxtapozic užívaných vizuálními médii, musím sám přiznat, že jsem si při tom až příliš vědom obtíží a omezení spojených s vyprávěním filmů prostřednictvím slov – natožpak jakýchsi neznámých filmů, které jste vy, čtenáři, ani nemuseli vidět. Z toho všeho vyplývá, že budete muset autorovi tohoto článku věřit ještě víc, než obvykle věříte autorovi nějakého učeného pojednání. Obdobný problém důvěry ovšem vzniká i v přístupu ke každému historickému filmu, ať už je pre- nebo postmoderní. Jelikož filmy nejsou opatřené poznámkami pod čarou, bibliografií a dalším vědeckým aparátem, narážejí na obtíže tam, kde mají divákům podat důkaz správnosti a přesnosti svého pohledu na minulost. Obvyklá strategie tu spočívá ve snaze ohromit diváka dramatičností, barevností, zvukem. Já se vás tu místo toho pokouším odzbrojit tím, že vám jako jakési varování nabízím tohle vyznání svého druhu.

10) V uplynulých letech byla činěna řada pokusů o formální inovace v historiografické praxi, zdá se však, že unikly pozornosti našich teoretiků, kteří se zabývají psaním o postmoderní historii. Stručný úvod ke zmíněným tendencím viz Robert A. Rosenstone, *Experiments in Writing the Past*. „Perspectives“ 30, 1992 (prosinec), č. 10, 12 ad. Tento esej podnítl vznik do této chvíle nepojmenované skupiny historiků, jež uspořádala svou první pracovní konferenci na California Institute of Technology ve dnech 1. až 2. dubna 1994.

11) Roy Rosenzweig – Steve Brier a kol., *Who Built America? Voyager*, Santa Monica 1993. Tato učebnice existuje i na CD-ROMu. Od stejných autorů pod tímž názvem. Marsha Kinder, *Blood Cinema*. University of California, Berkeley – Los Angeles, 1993. Tato práce věnovaná současné španělské kinematografii je doplněná CD-ROMem.

Dejte si ale pozor a dřív, než přijmete mé argumenty, sežeňte si ty filmy a podívejte se na ně sami!

VÍTÁME VÁS NA PŘEDSTAVENÍ: V případě čehosi tak nového jako je postmoderní historiografie se zdá být podrozdělování na užší kategorie předčasné. Přesto však, abych naznačil rozpětí a různorodost záběru takových filmů, budu se zabývat díly, která by, pokud by se jednalo o historické spisy, nejspíš patřila do některé z natolik obecně uznávaných kategorií, jakými jsou soudobé, etnické, národní, kulturní, genderové a komparativní dějiny.

SOUDOBÉ DĚJINY: Film Jill Godmilowové *DALEKO OD POLSKA* (1983), natočený v počátcích hnutí *Solidarita*, pojednává soudobé téma, a to metodou sebereflexe. Staví do popředí režisérčin život, aby ukázal dopad událostí osobního života na film samotný i na historický obraz *Solidarity*, který podává – tedy na historii vytvářenou, jako téměř všechna historická díla, s velkým časovým i prostorovým odstupem od událostí, jež líčí a analyzuje.¹²⁾

Film *DALEKO OD POLSKA* začíná pohledem na režiséрку předčítající z poznámkových kartiček přímo na kameru. Godmilowová vysvětluje, že v době, kdy v roce 1980 vypukly v gdaňských loděnicích stávky, byla právě shodou okolností v Polsku, a vzápětí nám sděluje, že letěla zpátky do New Yorku, pomocí sbírky tu opatřila nějaké peníze, najala kameramany a nakoupila letenky do Varšavy. Jejím cílem bylo „podat o těch událostech pravdivou výpověď“. Obraz Godmilowové je vystřídán záběrem dělníka v přílbě s autogenem, který říká: „Rád bych vám pověděl jeden příběh.“ Nenásleduje, jak bychom snad očekávali, vyprávění o loděnicích, nýbrž o jakémsi zapřísáhlé levicovém režiséru dokumentárních filmů, který „se vydal do světa, aby hledal lidskou tvář“, a našel ji v Polsku v době stávkového hnutí. Kamera se oddálí, načež zjistíme, že obraz toho dělníka je na videomonitoru filmové střížny, Godmilowová se na něj dívá a nesouhlasně při tom brblá. V komentáři čteném na pozadí nám zároveň její hlas oznamuje, že tohle je její současný přítel Mark Magill, performer, který zná z marxismu leda „tu variantu s Harpem a Zepem“. Do dveří pak vstoupí skutečný Mark a oba se dohadují o filmu, který režisérka právě tvoří – ona hovoří o boji za pravdu a spravedlnost, zatímco on tvrdí, že tak jako všichni ostatní, i ona chce zkrátka jen využít *Solidaritu* k tomu, aby dokázala správnost svých vlastních názorů.

Souboj hlasů z úvodní sekvence pak pokračuje: debata o možném významu tohoto historického díla je čím dál naléhavější a postupně se do ní zapojují další hlasy. Jakmile se režisérka dozví, že nedostane polské vízum, a rozhodne se, že i přesto svůj film natočí, v New Yorku, stává se její vlastní dilema, jak se nejlépe vypořádat se *Solidaritou*, součástí jejího historického líčení. Rozmanité způsoby, jimiž toto historické líčení podává, se vesměs vyznačují vynalézavostí: vedle náhledu na režisérčino osobní rodinné drama s autentickými záběry bydliště používá snímek *DALEKO OD POLSKA* materiál amerických televizních stanic, videozáběry nasnímané pro Godmilowovou polskými kameramany ze *Solidarity*, inscenované rekonstrukce rozhovorů s dělníky, otištěných na stránkách polského tisku, interview s polskými emigranty, dopisy od přítele z Polska,

12) *FAR FROM POLAND* (1984). Režie Jill Godmilowová. Barva. 109 minut. Distribuce: Women Make Movies, 462 Broadway, Suite 501, New York, N.Y. 10013, USA.

pomocné kartičky, půlnoční rozhovory (plátno je při nich černé) mezi Godmilowovou a Fidelem Castrem o smyslu socialismu, zvukovou stopu se smíchem, a vyřazené záběry z pomyslného filmu natočeného údajně slavným režisérem Andrzejem Wajdou v roce 1988 (pět let po premiéře filmu DALEKO OD POLSKA), na nichž se objevuje polský diktátor generál Jaruzelski v domácím vězení, které na něho uvalila nová lidová vláda, jež vystřídala jeho režim.

O jaký přístup k historii tu vlastně jde? Godmilowová se při natáčení svého filmu dozví nejen to, že v něm nebude moci vyprávět *skutečný příběh* – uvědomí si i to, proč ho nemůže vyprávět ani nikdo jiný: totiž proto, že tu žádný reálný příběh, který by se dal vyprávět, neexistuje, že existuje toliko řada způsobů, jimiž lze interpretovat, promyšlet a nazírat dotyčné polské hnutí. Přesto ovšem, nehledě na onen zcela otevřeně přiznaný prvek osobního zájmu režisérky-historičky na výsledku její práce, i na filmem zdůrazněnou problematiku reprezentace a vědění, se nakonec DALEKO OD POLSKA v souhrnu nevyhne vyznění ve smyslu silného přitakání závažnosti dějin Solidarity (o nichž se toho také spoustu dozvíme). Film představuje Solidaritu jako vysoce důležité obecně lidské a sociální hnutí, jako zvěstovatelku změn nadcházejících v Polsku a snad i v jiných částech Evropy a světa. Což není zase tak nepřesný odhad – rozhodně tedy ne od díla, které se původně samo odmítalo brát bezezbytku vážně.

ETNICKÉ DĚJINY: Film Rey Tajiriové HISTORIE A PAMĚŤ (1991) je také sebereflexivní, ovšem tento videosnímek zabývající se americkými „relokačními“ tábory určenými pro Japonce v době druhé světové války staví jasně do popředí historikův osobní zájem o odhalení minulosti.¹³⁾ Brzy po začátku filmu nám Tajiriová v mluveném komentáři sděluje: „Dala jsem se do pátrání po dějinách, svých osobních dějinách, protože jsem věděla, že ty příběhy, co jsem o tom slyšela vyprávět, nejsou pravdivé – a že určité části v nich vůbec chybí.“ Během tohoto jejího komentáře máme před očima nějakou ženu stojící zády ke kameře na jakémsi prašném místě, kde nabírá vodu do polní láhve. Tahle vizualizace režisérčiny matky je jediným dědictvím, jež jí zůstalo po těch táborech, obraz místa, kde sama nikdy nebyla, které si však jaksi vybavuje ve vzpomínkách: místa „velkého smutku“, který ji pronásleduje celý život.

Touha Tajiriové pochopit tenhle osamělý obraz je motorem celého filmu. Její problém s tím, jak vytvořit nějakou použitelnou variantu minulosti, která zmírní osobní bolest způsobenou dějinami, je vlastně dvojího druhu: jednak musí nalézt cestu, po níž lze obejít úskalí společenské i individuální amnézie – musí se pustit do křížku se lživými tvrzeními, úhybnými manévry a stranic tvími oficiální historiografie a bulvárních médií, a nahlodat stěnu mlčení příslušníků starších generací Japanoameričanů o jejich táborových zkušenostech (matka Tajiriové, která trpí fyziologickou poruchou paměti a není schopná vzpomenout si vůbec na nic, je přitom jakýmsi doslovným zosobněním těchto potíží).

Ve svém úsilí o vzkříšení minulosti využívá film HISTORIE A PAMĚŤ hojně archivních filmových záběrů onoho typu, který lze vidět ve spoustě současných dokumentárních snímků. Film tak obsahuje sekvence natočené japonskými a americkými vojenskými kameramany dokumentující útok na Pearl Harbor, úryvky z takových hollywoodských filmů, jako

13) HISTORY AND MEMORY (1991). Režie Rea Tajiriová. Barva/čb. 32 minuty. Distribuce: Women Make Movies.

jsou ODSUD AŽ NA VĚČNOST Freda Zinnemanna (1953), ZLÝ DEN V BLACK ROCKU Johna Sturgesse (1955) či NAVŠTIVTE RÁJ Alana Parkera (1990), z filmových týdeníků se záběry Japanoameričanů odcházejících do relokačních středisek, i z propagandistického snímku produkovaného americkým Úřadem pro válečné informace (Office of War Information) zdůrazňujícího nezbytnost zřízení táborů a šťastný život jejich internovaných obyvatel. Ve filmu se objeví i rozhovory s příbuznými, kteří byli tímto způsobem vězněni, záběry z režisérčiny soukromé cesty do Postonu ve státě Arizona, kde byli internováni členové její rodiny, a sekvence z jakéhosi ilegálně pořízeného (kamery byly v táborech zakázané) osmimilimetrového filmu zachycujícího každodenní táborový život.

Film obsahuje i některé prvky v dokumentaristice méně běžné: dramatické rekonstrukce rodinných scén, a jako patrně nejneobvyklejší prostředek černou obrazovku s odvíjejícím se textem, jež nám má „ukázat“ ty důležité události, které se odehrávají bez přítomnosti oka kamery, jako je například odsouzení a vystěhování domu režisérčiny rodiny vládními úředníky.

Konstrukci stmelující obrazovou a zvukovou složku HISTORIE A PAMĚTI netvoří tradiční lineární vyprávění o minulosti, právě tak jako nespočívá poselství tohoto filmu v prostém odsudku oficiálního rasismu posvěceného válečným stavem. Dílo nepochybně obsahuje dostatek informací k tomu, abychom získali pojem o rozsahu té obrovské nespravedlnosti spáchané na jedné skupině Američanů, přičemž půl století po líčených událostech se tu v celé své nahotě odhaluje přepjaté vlastenčení tehdejších médií i jejich horečnaté překrucování faktů. Režisérčin záměr však přesahuje pouhou snahu o znovuzachycení minulosti a odčinění jejích ran. HISTORIE A PAMĚŤ jsou dílem, jež vytváří odlišné chápání minulosti, jehož dociluje oním důrazem na to, že fakta, fikce a paměť – včetně jejich zkreslení – jsou rovnocennými prvky historického diskursu.

NÁRODNÍ DĚJINY: Film CAMERA NATURA (1986) režiséra Rosse Gibsona je pohledem na dějiny Austrálie od doby prvních trestaneckých osad po současnost – nikoli ovšem pohledem napodobujícím tradiční způsob podání národních dějin.¹⁴⁾ V tomto díle se neříká nic o ekonomickém vývoji, společenských změnách a politických reformách – Gibson totiž pojímá historii své vlasti pod zorným úhlem vztahu mezi její evropskou populací a krajinným charakterem australského kontinentu. Jeho nesmírně rozlehlé, nehostinné a nezřídka nepokořitelné území se stalo ústředním stavebním prvkem při strukturování národních mytologií a ideologií i při formování pojmů australského *charakteru a údělu* ve smyslu dějinného směřování.

V úvodních partiích filmu sledujeme dramatizaci jedné epizody ze života Toma Watlinga, trestance transportovaného na kontinent v 18. století a zároveň výtvarníka, který tu získal zaměstnání s úkolem tvořit malířská díla, určená pro lidi ve vzdálené Británii, jež měla všude kolem drsnou přírodu výtvarně přetvořit v cosi krotkého a domáckého. Watling ve filmu těsně předtím, než se pustí do prvního obrazu, říká přímo na kameru: „Já vím, co se ode mě čeká“, načež sledujeme tahy štětcem, jimiž se snaží zjemňovat a příkrášlovat scenerii, kterou má před očima. Pro režiséra je Watling zjevně předobrazem tradičního

14) CAMERA NATURA (1986). Režie Ross Gibson. Barva. 32 minuty. Distribuce: Australian Film Commission, Sydney, Austrálie. Kopie tohoto snímku určená ke studijním účelům, nikoli pro veřejnou distribuci, je k dispozici ve Filmovém a televizním archivu UCLA (UCLA Film and Television Archive).

historika, jenž modeluje minulost tak, aby co nejpříhodněji vyhovovala našim představám o úhledném a spořádaném Pokroku. Přesně to je ovšem přístup k minulosti, kterým CAMERA NATURA nepokrytě opovrhne a místo nějž také v dalších fázích vytváří vlastní, daleko prchavější a znepokojivější pojetí historie.

Historie, kterou tu sledujeme, je poskládána z útržků, a to tak, že výsledné dílo není lineární ani cyklické či dialektické, a nemá ani žádný jiný definovatelný tvar. Film přeskakuje v čase dozadu i vpřed, přičemž krajinu (skutečnou i obraznou) minulosti a současnosti zachycuje prostřednictvím ohromného množství různorodých materiálů – map, obrazů, úryvků z hraných filmů i vojenských dokumentárních snímků, televizních reklam, inscenovaných rekonstrukcí. Argumenty tu nejsou formulovány lineárně, ba dokonce ani nezbytně v duchu jasné logiky; místo toho se zde člověk jaksi intuitivně dobírá jednotlivých témat – země jakožto hrozba a země coby zdroj duchovní inspirace, divočina jako základ ducha společenství i individualismu, vývoj médií – od malby 18. století přes fotografii 19. století po pohyblivé obrázky století dvacátého – jakožto současně odraz i příčinná hnací síla historické změny. Jednu z tematických oblastí filmu tvoří i dvojice eros a gender, často traktovaná v sublimované podobě. „Ženské a půda,“ prohlašuje jakýsi hrdina v jednom z citovaných filmů: „Já jsem je vlastně vždycky bral tak nějak pohromadě, akorát že půda člověka víc vzruší.“ Jako červená nit se tu táhne i téma proměňujících se způsobů dopravy – neustále se opakují obrazy koní, aut a letadel, nezbytných prostředků při dobývání ohromných rozloh kontinentu.

Roztříštěnost, která atomizuje povrch snímku CAMERA NATURA, není jediným aspektem, jenž jej zařazuje do kategorie postmoderny. Krajně neobvyklé pro historické dílo, a pro dílo z oblasti národní historie tím víc, je jeho odmítnutí závěru, neochota formulovat nějaké definitivní stanovisko v tom smyslu, že dvě století existence Austrálie dohromady tvoří nějaký konkrétní pojem nebo shluk pojmů, které jsou v jakémkoli konkrétním smyslu dobré či špatné pro obyvatele tohoto území. Závěrečný obraz filmu, jímž je televizní reklama na rychlé občerstvení, která ukazuje posvátné horstvo v mžiku se proměňující v hamburger s hranolky, snad může navozovat jisté úsudky o procesech vedoucích k sekularizaci a komodifikaci současného světa – tohle poselství, stejně jako všechna ostatní poselství tohoto filmu, ovšem zároveň vědomě působí jako výzva k hledání interpretací, určená všem, kdož se chtějí nějak vyrovnat s minulostí Austrálie.

KULTURNÍ HISTORIE: Film Juana Downeyho *TĚŽKÉ ČASY A KULTURA* (1990) sleduje hojně zkoumané téma, „Vídeň v období *fin de siècle*“, ze zorného úhlu současnosti.¹⁵⁾ První záběr přináší obrázek newyorských mrakodrapů, přičemž rappeři na soundtracku zpívají neustále dokola citát z George Kublera: „Doba úděsných problémů, jimž navzdory nezdolně kvetlo malířství, poezie a divadlo.“ Na plátně k nám promlouvá jakási Afroameričanka: „Z žumpy přece vzejdou překrásné květy, víte?“ Na dalším záběru se taxikář dívá do zpětného zrcátka – a vidí v něm Vídeň v éře Františka Josefa.

Následující historické líčení je stejně neobvyklé jako sám úvod filmu. Snad by se tu spíš dalo hovořit o historiích v *plurálu*, jelikož v tomto filmu spolu vzájemně soupeří několik různých přístupů k minulosti. Politické události se tu líčí třemi způsoby – v rytmu

15) *HARD TIMES AND CULTURE – PART 1, „VIENNA, FIN-DE-SIÈCLE“* (1990). Režie Juan Downey. Barva. 34 minuty. Distribuce: Electronic Arts Intermix, Inc., 536 Broadway, New York, N.Y. 10012 USA.

valčíku, jako mýdlová opera a jako špatná televizní inscenace. Komentátorův hlas nám sdělí: „Tak jako valčík, i dějiny monarchie lze zahrát ve tříčtvrtečním taktu, na tři doby.“ Každá doba tu přitom představuje úmrtí v panovnické rodině – vraždu císařovny Alžběty, sebevraždu korunního prince Rudolfa v Mayerlingu a atentát na arcivévodu Františka Ferdinanda a jeho manželku v Sarajevu. Každé z těchto úmrtí, předváděné na televizní obrazovce v dobově stylizovaném rámu, je traktováno faktograficky přesným, nicméně vysoce teatrálním a melodramatickým stylem, s potoky jevištní krve a herci drmolícími pošetilé (byť leckdy historicky doložitelné) repliky: „Sofie! Sofie!“ volá František Ferdinand. „Neumírej! Žij kvůli dětem!“

Oslabení tradiční fakticity pomocí juxtapozice, zarámování a způsobu prezentace je strategií uskutečňovanou v rámci onoho veledůležitého (aspoň pro Vídeň) hájemství kultury. Však je také vztah mezi historickými daty a jejich interpretací často patřičně vágní. Posloucháme tu přednášku o nestabilitě mocnářství, již pronáší jakýsi profesorsky vyhlížející jedinec, který při tom na bicyklu rozklepaně objíždí Ringstrasse; dozvídáme se, že císař měl rezervovanou lóži ve všech divadlech mocnářství, zároveň se ale na žádném představení v životě neukázal; slyšíme, že Bruckner trpěl „počtářskou nemocí“, jakýmsi umanutím, které ho dohnalo až na pokraj šílenství, a zároveň se díváme na americký billboard s propočtem stoupajícího státního zadlužení; prohlížíme si dekadentní Klimtovy portréty a dozvídáme se, že je autor maloval pro zbohatlíky; obhlížíme Freudovu ordinaci; sledujeme dramatizaci úseku z Von Hoffmannsthalova díla o lordu Chandosovi, spisovateli, pro něhož jazyk ztratil význam. Výjevy tohoto druhu jsou prostrhíhané záběry z Ameriky – jsou na nich bezdomovci v New Yorku, ona Afroameričanka, jež nyní přednáší o vykořisťování černých muzikantů, novinové titulky z války v Perském zálivu, pohyblivé záběry nasnímané na hřbitově, do nichž zní na pozadí psy vyštěkávaný Pochod smrti.

Řazení veškerého tohoto materiálu nám může připadat náhodné, souhrnný efekt obrazu a zvuku ale působí s neúprosnou silou: atentát, sebevražda, politická stagnace; bezprostřední válečná hrozba; odluka všedního života od kultury; posedlost číslu a objektivností; sílící neschopnost komunikace prostřednictvím společného jazyka; ústup do komercializace, podvědomí, mlčení – připadá vám to povědomé? Film TĚŽKÉ ČASY A KULTURA není prvním historickým dílem, jež chce být zároveň kritikou současnosti, a rozhodně není ani první ve svém důrazu na tvrzení, že minulost nám má mnoho co říci o našem vlastním politickém a kulturním životě. Nehledě na veškerý ten vizuální i verbální ohňostroj, jehož jsme v tomhle filmu svědky, lze ho z hlediska jeho poslání považovat za bezmála konvenční. Když nám jeho vypravěč v závěru říká, že *modernismus* nebyl ve Vídni nasměrován do budoucnosti, nýbrž byl spíše vyjádřením jakési snahy o uchopení minulosti „vytvořením podmínek, které umožní existenci přítomnosti“, mívá ta poznámka do vlastních řad. Nicméně chceme-li chápání těchto podmínek uvést do souladu s dnešním vědomím skutečnosti, musíme k tomu používat, jak naznačuje Downeyho film, zásadně nových a odlišných modů reprezentace.

GENDEROVÁ/KOMPARATIVNÍ HISTORIE: Film režisérky Trinh T. Minh-ha PŘÍJMENÍ VIET, KŘESTNÍ JMÉNO NAM (1989), nepochybně nejznámější ze snímků, o nichž zde pojednávám, je dílem, jež líčí *dějiny* vietnamských žen v jejich domovině a v USA v období od poloviny 70. let 20. století, přičemž se zároveň soustavně snaží o problematizaci svých

vlastních tvrzení.¹⁶⁾ Základní tvůrčí strategie se tu plně objasní až v polovině filmu, kdy se divák dozví, že ženy, které odpovídaly na otázky v průběhu první části filmu jakoby ve Vietnamu, jsou ve skutečnosti Vietnamky žijící v Americe, které uvedené rozhovory interpretovaly z publikovaných textů. Aby se situace ještě víc zkomplikovala, hovoří navíc ty ženy na záběrech z Vietnamu anglicky, ovšem se silným přízvukem, občas až nesrozumitelně, zatímco ve chvílích, kdy hrají samy sebe v Americe, mluví vietnamsky a film dostává titulky.

Tyto rozhovory, v nichž ženy vyprávějí o svých životech, jsou zasazeny do širšího rámce zahrnujícího příběhy a úvahy v režisérčině vlastním podání, o ženách v různých obdobích vietnamské historie, doprovázené záběry lidových tanců, náboženských obřadů, pouličních výjevů, tržišť, žen při práci a poetických obrázků venkovské krajiny, člunů a řek. Ve svém souhrnu pak tento materiál vytváří historickou argumentaci, jež je zároveň protipatriarchální a protikonfuciánská, argumentaci rozvíjenou současně na rovině formální i obsahové. Film není budován po vzoru dokumentárních děl, jejichž vývoj probíhal v patriarchální společnosti – není lineární, sebejistý, vševědoucí. Forma, jíž traktuje historii, není nepodobná ženskému tanci, který je obsahem jeho úvodního záběru, tanci s figurami, jež se zdánlivě opakují, aniž by ovšem kdy byly zcela totožné. V této souvislosti se tu vynoří jistý paradox, který však režisérka odmítá vyřešit – dílo totiž svou strukturou zdůrazňuje princip nadčasovosti jako charakteristicky ženský atribut, a zároveň opětovně ukazuje, jak jednotlivé konkrétní události (válka, migrace) drasticky proměňují vnější okolnosti i možnosti života žen.

Řekneme-li, že film *PŘÍJMENÍ VIET, KŘESTNÍ JMÉNO NAM* podává určitou *historii*, dopustíme se nutně redefinice daného termínu; oč ovšem vlastně může mimo jiné usilovat film, v němž režisérka, hovořící na pozadí záběrů zástupů pochodujících žen, do nichž zazní hvizd píšťaly vlaku (coby hybné síly dějin?), říká: „Odjakživa je tu jistá snaha o nacházení historických předělů, chuť tvrdit, že to či ono tady začíná a končí zase jinde, přičemž se ovšem celý ten výjev neustále vrací – je stejně neměnný jako změna sama.“ I tak bych ale rád trval na tom, že vzdor veškerým svým útokům na obecné pojmosloví historiografické praxe, na termíny jako vyváženost, jasnost, chronologická posloupnost a úplnost, tenhle film přesto nabízí ohromné množství signifikantních informací a argumentů odkazujících k obyčejným ženám na tržištích, hrdinkám, tradičním úlohám ve společnosti, sociální praxi, utrpení, manželství i k přetrvávajícím propastem mezi rétorikou a realitou, jež lze vesměs pokládat za *historické*. Dalo by se dokonce říci, že se svým způsobem zhošťuje čtyř z úkolů kladených tradičně na historiografii – že totiž popisuje, vysvětluje a interpretuje minulost, a že se snaží doložit oprávněnost svého přístupu k těmto úkolům.

Film tedy *popisuje* životy (několika) vietnamských žen v průběhu uplynulého dvacetiletí, přičemž ukazuje dopady, jež na ně měla revoluce v jejich vlasti i jejich emigrace do Ameriky. *Vysvětluje*, že nehledě na změny probíhající na povrchu – představované například tím, že se ženy dnes stávají inženýrkami a lékařkami – stále hrají důležitou roli při určování povahy jejich činnosti a životních osudů kontinuální přesahy z minulosti, jakými jsou

16) SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989). Režie Trinh T. Minh-ha. Barva. 108 minut. Distribuce: Women Make Movies.

například konfucianismus a patriarchát. Snímek *interpretuje* zápas mezi ženským a mužským prvkem jako cosi nadčasového a neustále pokračujícího, cosi, co se vyskytuje v nepřerušném sledu bez ohledu na charakter změn nastolovaných příchodem nového společenského řádu či přestěhováním do odlišného národního kontextu. Konečně pak film *dokládá oprávněnost* svého přístupu tím, že vyvrací oprávněnost tradiční podoby historického filmového dokumentu a zároveň naznačuje potřebu změny forem našeho vědění o minulosti. Čím jiným bychom si měli vykládat přítomnost ohromného množství informací, jež celkovému obrazu toliko dodávají na hutnosti – jako jsou vzpomínky na zvláštní chuť zmrzliny ve Vietnamu, snové obrazy měsíčního svitu na říčních hladinách, nebo teskné tóny milostných písní a ukolébavek?

Konečně pak film *PŘÍJMENÍ VIET, KŘESTNÍ JMÉNO NAM* zavrhuje pojmy jako je kauzalita či vývoj a namísto toho vytváří historii pomocí poetických překrývajících se vrstev zvuků, obrazů, slov a myšlenek. Jeho historický svět tak dozajista překypuje opakujícími se obrazy a tématy – jsou tu ženy a tanec, ženy a manželství, ženy jako matky, ženy a sebeobětování, ženy a válka, ženy a čluny, ženy jako hrdinky, ženy a sex, ženy a zpěv, ženy a revoluce, ženy a exil. Jestliže film zároveň se zkoumáním těchto témat klade tolik dalších otázek, že není v jeho silách všechny zodpovědět, dá se i tohle považovat za součást nového přístupu k minulosti, za metodu, jež se stává dalším zdrojem kritiky patriarchální historiografické praxe nahrazující víceznačnost a pochybování jistotou.

POZNÁMKY NA OKRAJ: Postmoderní historický film není (dosud) samostatným žánrem, směrem, není dokonce ani (chraň bůh) trendem. Nejspíš snad by se na něj dalo pohlízet jako na jistou tendenci – a to sílící tendenci. Vzhledem k tomu, že vzorník jeho existujících příkladů je dosud omezený, sluší se zdůraznit, že ona pětice výše popsaných filmů nepředstavuje ani úplný výčet, ani celé rozpětí možností nabízejících se tomuto novému pojetí historiografie. Dovolte mi alespoň zmínit několik dalších, dodatečných příkladů uplatnění této tendence:

Ženské dějiny: film Mitzi Goldmanové a Trish FitzSimonsové *SNAKES AND LADDERS* (ČLOVĚČE, NEZLOB SE; 1987).¹⁷⁾ Historie přístupu žen k vysokoškolskému studiu v Austrálii, jež využívá titulní dětskou hru coby jakousi ústřední metaforu a zároveň narativní strategii umožňující pohled na ženy mimo konvenční historický rámec, rezignaci na lineární pojetí ve prospěch mnohohlasého vyjádření, díla, které je ve svém důsledku neukončené a sebezpochybnující.

Historie dělnického hnutí: snímek Kevina Duggana *PATERSON* (1988).¹⁸⁾ Zhusta lyrické dílo mísící řadu prvků – události odehrávající se v přítomnosti i minulosti, dokumentární sekvence a inscenované dramatické výstupy, poetické evokace i tradiční střízlivý realismus – v souvislosti s řešením otázek co, zda a jak ještě mají dnešním pracujícím říci někdejší odborářské akce a velké stávkové boje (v tomto konkrétním případě stávka v továrně na hedvábí v Patersonu, stát New Jersey, v roce 1913).

17) *SNAKES AND LADDERS* (1987). Režie Mitzi Goldmanová a Trish FitzSimonsová. Barva. 59 minut. Distribuce: Women Make Movies.

18) *PATERSON* (1988). Režie Kevin Duggan. Barva/čb. 37 minut. Distribuce: Kevin Duggan, Paterson Film Project, 121 Fulton St., 5th Floor, New York, N.Y. 10038 USA.

Politická biografie: Film Raoula Pecka LUMUMBA – SMRT PROROKA (1992) manipuluje s kategoriemi času a časové posloupnosti způsobem připomínajícím tvůrčí metody afrických griotů či orálních historiků.¹⁹⁾ Jeho obrazy i narace nenuceně těkají mezi minulostí a přítomností, veřejným a soukromým životem, historickými daty a osobními úvahami filmových tvůrců, tvořící dílo, jež je současně vizuální i orální meditací o krátkém životě Patrice Lumumby a vyhlídkách na nezávislost Afriky před třemi desetiletími a dnes.

Sociální biografie: Film Terese Svobodové a Steva Bulla MARGARET SANGEROVÁ – ZDROJ VEŘEJNÉHO POHORŠENÍ (1992).²⁰⁾ Tento zvukový snímek, jehož děj podbarvují rozpustilé tóny ragtimového piana, je natočený ve stylu filmů němé éry, včetně inscenovaných dobových výjevů, které jsou tak zrnité a poškrábané, že jsou k nerozeznání od starých archivních kopií. Ve své prezentaci historické analýzy dokáže být tenhle film nepokrytě směšný, i díky využití party vaudevillových komiků cvičených v oboru dortových bitev k dokreslení komentářů o vážných událostech ze života Sangerové a o zrodu kontroly porodnosti v Americe.

Intelektuální biografie: snímek Johna Hughese JEDNOSMĚRNÁ ULICE (1992).²¹⁾ Tento film, komponovaný v souladu s názory a myšlenkami Waltera Benjamina – o historii, poznání, fragmentaci, modernismu, prioritě obrazů a obtížích narativní metody – se zabývá Benjaminovým životem, jeho názory, myšlenkami, láskami a jeho smrtí, přičemž opětovně míchá a přeskupuje obrazy, fragmenty textů, inscenované výjevy, mluvené komentáře a archivní materiál, takže výsledkem je filmová verze jednoho z esejů tohoto filosofa.

Tyto příklady poukazují k argumentu širšího dosahu: postmoderní historické filmy dnes vznikají všude – v USA, Evropě, Austrálii, Latinské Americe i Africe. Většinou se jedná o nízkorozpočtová díla točená pro obrazovku. Vyrůstají povýtce z tradice filmové dokumentaristiky, byť se v této oblasti stalo poměrně běžnou praxí začleňování hraných epizod. Čas od času se objeví i celovečerní historický hraný film, který splňuje kritéria postmodernismu – například snímek Alexe Coxe WALKER (1987), absurdně laděný a nepokrytě anachronistický pohled na invazi do Nikaraguy provedenou v roce 1856 oddílem Američanů pod velením Williama Walkera, nebo film Carlose Dieguese QUILOMBO (1984), jehož líčení neradostného osudu státu Palmares, založeného v 16. století uprchlými otroky v brazilském pralese, převádí historii do podoby hudebního spektaklu.²²⁾ Občas může postmoderní filmové historické dílo dosáhnout značného věhlasu (ačkoliv jeho návštěvnost zůstane malá) – jako například šest a půl hodinový film Hanse-Jürgena Syberberga HITLER: FILM Z NĚMECKA (1978). A někdy zase náznaky postupů, jež bychom mohli označit za postmoderní, ovlivní podobu filmového díla, jež je v jiných ohledech konvenčně narativní – jako kupříkladu film Michaela Verhoevena HROZNÁ HOLKA (1990). Jinak ale zůstává postmoderní historický film v očích široké (ba i odborné) veřejnosti

19) LUMUMBA: DEATH OF A PROPHET (1992). Režie Raoul Peck. Barva. 69 minut. Distribuce: California Newsreel, 149 Ninth Street, San Francisco, CA 94103 USA.

20) MARGARET SANGER: A PUBLIC NUISANCE (1992). Režie Terese Svobodová a Steve Bull. Barva/čb. 27 minut. Distribuce: Women Make Movies.

21) ONE-WAY STREET (1992). Režie John Hughes. Barva. 58 minut. Distribuce: John Hughes, fax 011-613-565-4209.

22) Viz můj esej *Walker: The Dramatic Film as (Postmodern) History*. In: Robert A. Rosenstone (ed.), *Revising History*. Princeton University 1994.

v zásadě čímsi málo známým, jelikož ekonomické zájmy v oblasti produkce a distribuce se náležitě činí, aby udržely jakékoli okrajové směry, trendy či tendence v kinematografii pod pokličkou. Já sám jen doufám, že jejich pojmenováním a popisem třeba pomůžu iniciaci procesu směřujícímu k vytvoření širšího publika pro tyto sugestivní snímky, jež otevírají nové možnosti historické reprezentaci.

PROČ TOMU ŘÍKAT HISTORIE?: Protože tyhle filmy se se vší vážností, ovšemže často neobvyklými formami, snaží popisovat a chápat názorové směry, myšlenkové proudy, konkrétní zkušenosti, události, společenské pohyby a rozhodující okamžiky minulých dob. Protože akceptují východisko, že minulost se svou vahou jakýmsi způsobem podílela a podílí na utváření přítomného času (i nás samotných v rámci něj), a to ačkoliv si jejich tvůrci nejsou jistí tím, jak tuto váhu hodnotit. Protože i když odmítají uvažovat v intencích linearity příčiny a důsledku anebo akceptovat názor, že chronologie je nezbytně užitečná, a i když trvají na tom, že materiály týkající se minulosti jsou vždy osobní, neobjektivní, politicky ovlivněné, problematické, lze přesto konstatovat, že plní tradiční úkoly historiografie a vyprávění historií – o dějinách Solidarity viděných z Ameriky, o internačních táborech pro Japonce viděných prizmatem zkušeností jedné rodiny, o Austrálii posuzované z hlediska její krajiny, té skutečné i pomyslné, o Vídni krátce před pádem monarchie či o vietnamských ženách v porevolučním období.

NEZÁVAZNÝ ZÁVĚR K NEZÁVAZNÉMU POJETÍ DĚJIN: Postmoderní historie nijak netrvá na tom, aby se na ni pohlíželo jako na vědeckou disciplínu s velkým „H“. Zabývají se jí lidé, kteří se sami nemusejí označovat za historiky – ať už s velkým, nebo malým „h“.

Postmoderní historie se se vší vážností věnuje získávání aktuálních významů ze stop minulosti. Přitom ale prokazuje (zjevnou) nedůvěru ke kategoriím logičnosti, linearity, pokroku a úplnosti jakožto způsobům interpretace minulosti.

Postmoderní historie snoubí teorii s praxí, puls minulých dob s metodami uvažování o tom, co takový puls znamená. Soustavně si uvědomuje sebe sama jakožto pátrající v minulosti po zdrojích významů relevantních pro přítomnost.

Zdá se, že postmoderní historikové si vytkli za cíl své vytoužené osvobození z těsných pout metavyprávění a školského pojetí dějepisu. Často jsou to vizuálně zaměřené jedinci, kteří usilují o rehabilitaci významu minulosti pro ně samotné a pro život nás všech. (Díla hlavního proudu dokumentární tvorby i filmová dramata dbající zásad lineárně uspořádaného a ukončeného příběhu s morálním vyzněním pak mohou fungovat jako vhodné formy pro vizuální vyžití všech, jimž vyhovuje školské pojetí dějepisu a jeho metanarativní přístupy.)

Postmoderní historikové nijak nerezignovali na minulost ani na historii s malým „h“ – oni jenom zavrhli Historii jakožto profesionalizovanou a institucionalizovanou disciplínu, Historii jakožto berličku společenského a myšlenkového pořádku, jehož základy je třeba neustále zpochybňovat.

Postmoderní historie nás nutí přehodnocovat možnosti historického bádání – však také filmy popsané v přítomném eseji vytyčují počátek procesu takového přehodnocení – a přispívá k utváření nového postoje vůči minulosti. To, že třeba plně nechápeme povahu jejich *přínosu* (což je pro historiky důležitý termín), se dá vysvětlit tím, co říká Jean-François Lyotard v jiné souvislosti o výtvarných umělcích: na dílo postmoderních historiků lze

pohlížet zčásti jako na hledání pravidel, na jejichž základě bude nakonec posuzován jejich cit pro historii i jeho uplatnění v praxi.²³⁾

DODATEK: Debata, jež se v poslední době rozpoutala kolem možnosti historiografické reprezentace dějin holocaustu, se dotýká i pojmu postmoderního historického filmu. Ať už si v této souvislosti všimneme nářku historika Saula Friedlandera nad nemožností racionálního výkladu událostí, jež byly samy o sobě tak obłudně iracionální, požadavku formulovaného Jean-Françoisem Lyotardem, aby historici Osvětami dopřáli sluchu „tomu, co nelze vyjádřit na základě pravidel vědění“, či tvrzení Haydena Whita, že toliko *modernismus* uplatněný v historiografii je schopen postihnout *modernismus* Osvětami, bude výslednicí našich úvah dojem, že tradiční pojetí historie v tomto století narazilo na nejzazší limity reprezentace.²⁴⁾

Jednu cestu, jíž lze tyto meze obejít, už naznačil White ve své výzvě k vyprávění o minulosti hlasem, jenž by byl zároveň nový i starý, hlasem ukotveným kdesi na pomezí objektivního hlasu vědy a subjektivního hlasu krásné literatury a poezie.²⁵⁾ Tento takzvaný *intransitivní středový hlas* by pak patřil historikovi, jenž by minulé události toliko nepopisoval a neanalyzoval, nýbrž konfrontoval by se s nimi a aktivně je prožíval. Připadá mi jasné, že právě takový hlas, připojíme-li k němu vizuální složku, je i vyjadřovacím prostředkem filmových tvůrců, jejichž díla popisuje tento esej. V poselství postmoderních historických filmů se tento hlas stává součástí úsilí o vytvoření smysluplnějšího vztahu k minulosti. Samozřejmě ovšem tento hlas odmítá akceptovat jakožto poučení plynoucí z osvětimské zkušenosti závěr, že historické poznání již není možné; je to hlas, který se odmítá tázat po tom, zda historiografie je, či není racionálním diskursem popisujícím racionální jevy, hlas, který je si vědom toho, že my lidé jakožto součást lidského společenství nikdy nemůžeme přestat hovořit o minulosti a usilovat tak o to, abychom se dobrali jejího smyslu.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Robert A. Rosenstone, *The Future of the Past. Film and the Beginnings of Postmodern History*. In: Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. Routledge, New York – London, 1996, s. 201 – 218.

23) Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*. University of Minnesota, Minneapolis 1984, s. 81. (Srov. též J.-F. Lyotard, *O postmodernismu*. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, s. 72.)

24) Příslušné výroky Saula Friedlandera i Jean-Françoise Lyotarda jsou citovány ve vynikající a sugestivně zpracované studii Antona Kaese, *Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in the Cinema*. In: Saul Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Harvard University 1992, s. 206 – 222. Názory Haydena Whita viz H. White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*. In: S. Friedländer (ed.), c. d., s. 37 – 53.

25) Srov. H. White, c. d.

Citované filmy:

Camera Natura (Ross Gibson, 1986), *Daleko od Polska* (Far From Poland; Jill Godmilow, 1983), *Historie a paměť* (History and Memory; Rea Tajiri, 1991), *Hitler: film z Německa* (Hitler: Ein Film aus Deutschland; Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *Hrozná holka* (Das Schreckliche Mädchen; Michael Verhoeven, 1990), *Jednosměrná ulice* (One-Way Street; John Hughes, 1992), *Lumumba – smrt proroka* (Lumumba: La mort du prophète; Raoul Peck, 1992), *Margaret Sangerová – zdroj veřejného pohoršení* (Margaret Sanger: A Public Nuisance; Terese Svoboda – Steve Bull, 1992), *Navštivte ráj* (Come See the Paradise; Alan Parker, 1990), *Odtud až na věčnost* (From Here to Eternity; Fred Zinnemann, 1953), *Paterson* (Kevin Duggan, 1988), *Příjmení Viet, křestní jméno Nam* (Surname Viet Given Name Nam; Trinh T. Minh-ha, 1989), *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984), *Snakes and Ladders* (Mitzi Goldman – Trish FitzSimons, 1987), *Těžké časy a kultura* (Hard Times and Culture; Juan Downey, 1990), *Walker* (Alex Cox, 1987), *Zlý den v Black Rocku* (Bad Day at Black Rock; John Sturgess, 1955).



Články

**HISTORIE BEZ MINULOSTI:
FILM A KONSTRUKCE
HISTORICKÉHO ČASU**

Michèle Lagnyová

Coby vystudovaná historička, která se zajímá o význam filmu jakožto pramene historického výzkumu a jakožto modu vyjadřování, skrze nějž je možné explikovat dané historické problémy, bych se v tomto článku chtěla zabývat schopností filmu vypovídat o složitosti psaní historie.

I když film nemá s primárním historickým výzkumem vlastně nic společného, disponuje zvlášť účinnými prostředky pro prezentaci jeho výsledků. Postupy, které předcházejí závěrečné historikově operaci, totiž výkladu, se ve filmech zpravidla neobjevují, někdy leda v podobě aluzí spojených s reflexivností: nastolit historický problém, nalézt dokumentární stopy, uvést je do jedné perspektivy a vytvořit mezi nimi korelace, formulovat interpretační hypotézy založené na určité historiografické koncepci, to je práce „profesionálního historika“, kterého může realizační tým historického filmu požádat o radu. Historický film může na oplátku kromě jiného (tj. krom toho, že dokáže vytvořit skvělou podívanou, jejíž funkcí je pobavit, dostát „povinnosti paměti“, vulgarizovat historické teze) rozvinout kritiku dějin, a to nejčastěji prostřednictvím kritiky tezí oficiální historie, někdy však také vypíchnutím praktik samotné historiografické operace. Stává se tak nástrojem k zamyšlení nad tím, co je historie.

Je zřejmé, že v této perspektivě bude analýza filmů s historickou ambicí v zásadě spočívat na studiu jejich narativních a diskursivních konfigurací, zejména takových, které dovolují uvědomit si historickou časovost. Budu se tedy opírat o podrobné zkoumání filmových příkladů (konkrétněji evropských) s cílem zhodnotit, jakým způsobem může být filmové psaní také psaním historie.

Psát historii, inscenovat minulost

Historie se nespokojuje s popisováním faktů. Analyzuje je, zvažuje pro a proti, vyprošťuje z nich významy, vyžaduje „vrstevnaté psaní“ a, jak píše Michel de Certeau¹⁾, vysvětluje vyprávěním, aby legitimizovala interpretaci, přičemž poslouchá „skryté zákony“

1) Viz Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Gallimard, Paris 1975, s. 101 – 120.

(chronologie, citování zdrojů, jež má garantovat věrohodnost), aby dosvědčila svou pravdivou povahu. Otázku pravdivosti zde necháme stranou a omezíme se na otázku vyjadřování času a na otázku vztahu mezi vyprávěním „faktů“ a interpretacemi. Tento vztah se, jak ozřejmil Émile Benveniste²⁾, v psaných textech řídí běžným lingvistickým územím (juxtapozice slovesného času příběhu [*histoire*] – minulého času [*passé simple*] – a slovesného času diskursu – přítomného času). Vztah mezi organizací časovosti a historickou interpretací je o to silnější, že logika následnost-následek (to, co předchází, vysvětluje to, co následuje), která byla často přijímána jako prostředek k odůvodnění historických událostí, je silně poplatná uspořádání času prostřednictvím narace.

Paul Ricoeur³⁾ ukázal, že jedině vyprávění může vypovídat o komplexnosti času, který má v dějinách současně povahu rytmu každého jedince v krátkém čase jeho vlastního života (soukromý čas) i pomalejšího času sociálních skupin z hlediska ekonomické organizace, ekologie, či mentalit (veřejný čas). Soukromý a veřejný čas jsou propojeny dvěma „konektory“: na jedné straně se jedná o sukcesi generací, které se překrývají a přinášejí novinky stavějící se proti tradici, a na druhé straně pak o současnost, která umožňuje myslet překrývání, jehož prostřednictvím se na sebe vrství několik časových rytmů (rytmus bezprostředních událostí a rytmus více či méně dlouhodobých cyklů, do nichž se tyto události zasazují). Vyprávění usiluje o tlumočení účinku těchto konektorů, a proto se nespokojuje, jak by tomu chtěla naivní koncepce historie, s prostým sledem vzájemně v čase uspořádaných a zhodnocených událostí (zejména prostřednictvím chronologie) jako v jednoduchém a kodifikovaném modelu lidové pohádky nebo tradičního vyprávění. Různé narativní mody umožňují „konfigurovat“ komplexnost dějinného času (to znamená reorganizovat jej a vyznačovat přitom konkordance a diskordance různých rytmů) tak, aby ho prostřednictvím různých postupů, jež jsou zároveň instrukcemi ke čtení, pro čtenáře „refigurovaly“. ⁴⁾ Uskutečněním „syntézy heterogenního“ prostřednictvím postupu, který Ricoeur nazývá „analytickou a disjunktivní metodou“, se tak narativnímu času daří sestavit chronologický řád epizod a různé „konfigurace“.

* * *

Ačkoli bylo mnohokrát řečeno, že film, který je vždy v přítomném čase, nedisponuje ani časem minulým, ani budoucím,⁵⁾ je přesto schopen konstruovat vyprávění založené

2) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966, s. 231 – 250.

3) Paul Ricoeur, *Temps et récit*. Seuil, Paris 1983/85, 3 díly; zejména díl I, část druhá, *Temps et récit. L'histoire et le récit*, s. 173 – 247 (česky *Čas a vyprávění I, část druhá, Dějiny a vyprávění*. Oikymenh, Praha 2000, s. 137 – 313; přeložil Miroslav Petříček), a díl III, *Le temps raconté. Entre le temps vécu et le temps universel: le temps historique*, s. 153 – 184.

4) Srov. Paul Ricoeur, *La triple Mimesis*. In: *Temps et récit I*, s. 85 – 136 (česky *Trojí mimesis*. In: *Čas a vyprávění I*, s. 88 – 134).

5) Bibliografie týkající se času v kinematografii je značně rozsáhlá. S výjimkou detailních studií však vpsledku nepříliš proměnila zakladatelské úvahy Andrého Bazina v *Qu'est-ce que le Cinéma*. Éditions du Cerf, Paris 1958, sv. I, Jeana Mitryho v *Esthétique et Psychologie du cinéma*. Éditions Universitaires, Paris 1965 (sv. II, „Temps et espace du drame“, s. 279 – 368) a Christiana Metz v *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, Paris 1972 (sv. II, „Problèmes actuelles de la théorie du cinéma“, napsáno v roce 1966, s. 35 – 85). Až do Deleuzovy knihy *L'Image-temps* (Les Éditions de Minuit, Paris 1985)

na chronologii a orientované od minulosti k budoucnosti, které umožňuje vyznačit pořadí událostí a odstupy mezi nimi. Tato chronologie není vždy určena daty. Filmy se často spokojují s konstrukcí nějakého „předtím“ a nějakého „potom“, které jsou dány následností epizod či sekvencí. Kinematografie často používá elipsu. Ta bývá někdy indikována prostřednictvím zatmívačky, která vždy znamená prudký zlom, nebo pomocí prolínačky, která udržuje vztah mezi takto připojenými záběry či sekvencemi. Filmoví analytici zpravidla studují právě tyto elipsy, a to buď proto, aby odkryli, co bylo vypuštěno a co zdůrazněno vzhledem k tomu, co jsme mohli vědět předtím, nebo prostě proto, aby určili význam momentů, které byly vybrány a dále rozvinuty. I když historická narace není nikdy skutečně kontinuální, což platí pro kinematografii ještě více než pro psané vyprávění, může být do té míry scelena švy (*suturée*), že bude působit jako časově lineární.

Toto diskontinuální, avšak orientované uspořádání je někdy komplikováno návraty zpět nebo simultánností. Technika „flashbacku“⁶⁾ je často využívána pro podání kauzálního vysvětlení (událost plnící funkci příčiny je tak prezentována po svém důsledku aktualizovaným vyprávěním). Technika „flashforwardu“ (který uvádí nejprve to, co se teprve stane, čímž může prozradit následek přítomnosti) je méně častá. Střídání záběrů nebo sérií záběrů může naznačit, umožňují-li to časoprostorové indikace v obraze (jako v jednoduchém případě honičky), že dva fakty prezentované sdruženými záběry v navzájem sukcesivně se přerušující kontinuitě se odehrávají simultánně. V každém případě ani jeden, ani druhý postup nemusí nutně zpochybnit globální časovou lineárnost vyprávění, a pro nás tedy historického času, ani logiku následnost-následek. Existují ale okolnosti, kdy můžeme pochybovat o jejich situování v čase a váhat nad jejich statusem.⁷⁾ Co se týče střídání záběrů, jedná se o případ paralelní montáže, která má často symbolickou a explikativní hodnotu (například montáž *INTOLERANCE*). Jestliže nějaký postup umožňuje v případě flashbacku připsat jeho objevení dané postavě filmu, pak může flashback znázorňovat mentální obrazy nebo spojovat návrat do minulosti s mentálním obrazem: v tom případě se jedná o „subjektivní vzpomínky“; v takových podmínkách představuje flashback zároveň „retrospekci i introspekci“, což problematizuje vztah historie a paměti a nastoluje problém subjektivnosti paměti, byť by se jednalo o paměť momentů z kolektivních dějin.⁸⁾ Často je obtížné zhodnotit přesný dosah účinku paralelní montáže

byly analýzy založeny zejména na přínosech naratologie, to znamená na organizaci či destruktuře času vyprávění. Viz zejména Gianfranco Bettetini, *Tempo del Senso, La Logica temporale dei testi audiovisivi*. Bompiani, Milan 1979.

6) Nejúplnější analýzu flashbacku nalezneme v knize Maureen Turim, *Flashbacks in Film, Memory & History*. Routledge, London – New York 1989.

7) Můžeme v tom rozpoznat analýzy Christiana Metz z *La Grande Syntagmatique de la bande-image*. In: *Essais sur la signification au cinéma*, sv. I, s. 121 – 134. Otázka skutečně není tak jednoduchá, jak ukazuje Roger Odin během úvahy, kterou v návaznosti na jiné a v jejich duchu vede o modelu Velké Syntagmatiky v *Les problèmes de l'alternance*. In: *Cinéma et production du sens*. Armand Colin, Paris 1990, s. 203 – 208.

8) Tento bod je rozvinut Rogerem Odinem, c. d., Maureen Turimovou, c. d., s. 1 – 2 a 14 – 16 a Marciou Landyovou, *Cinematic Uses of the Past*, s úvahou, kterou vede v úvodu zejména na základě práce Maureen Turimové.

a flashbacku, zejména jsou-li zkombinované, což s sebou může nést určitou nerozhodnutelnost interpretace.⁹⁾

Historikové se však už nespokojují s tak lineární koncepcí dějinného času: už od Fernanda Braudela¹⁰⁾ víme, že dějiny se odehrávají simultánně v několika rejstřících, na několika úrovních, v polyfonické simultánnosti struktur s velmi pomalým vývojem (každodenní život, mentality, eko-historie), souher okolností s diferenciálními rytmy (zejména sociálně-ekonomická situace) a událostí více či méně podléhajících zákonu náhody (to znamená zákonu sdružujících se mnohočetných determinací). Tato složitost historických časů zvětšila složitost „příčin a účinků“, které už se neřetězí podle jediné osy, a omezila dosah logiky následnost-následek, která už sama nestačí k úplnému vysvětlení událostí.

Jak projevy multičasovosti, tak i nutnost vysvětlovat fenomény během toho, co jsou vyprávěny, mohou ve filmu využívat možnost synkretickým způsobem kombinovat různé výrazové látky, ale také těžit ze hry diskontinuit a disjunkcí, které jsou legitimizovány samotnou pluralitou těchto výrazových látek. Právě bohatství obrazu a zvuku totiž umožňuje zdůraznit některé „časoprostory“ tím, že jsou prezentovány zároveň chronologické a geografické lokalizace, sociální charakteristiky a kulturní normy manifestované oblékáním, gesty, diskursem nějakého jedince či skupiny. Jeden jediný obraz, když ho spatříme na plátně, umožňuje svým rámováním, svou kompozicí a vztahem mezi obrazovou a zvukovou stopou na první pohled uchopit vztahy mezi danou postavou a jejími sociálními či kulturními determinacemi. Juxtapozice postav v jednom záběru či v jedné sekvenci a jejich vzájemné postoje zdůrazní rozdíly a mocenské vztahy mezi nimi lépe než teoretický diskurs. Syntetická kapacita kinematografického vyprávění mu tedy umožňuje zároveň popisovat (historie faktů) i interpretovat (historiografická pozice).

Možnosti zlomů mezi záběry či sekvencemi, jež jsou součástí montážní praxe, nebo distorzí mezi obrazovou a zvukovou stopou či mezi různými úrovněmi obrazové stopy a různými úrovněmi zvukové stopy, podporují vnímání komplexnosti historické časovosti a velice často také komplexnosti konfliktů, přičemž někdy naznačují také kritickou interpretaci.

Rozpínavá přítomnost

I když historický film disponuje různými procedurami, které mohou vypovídat o minulosti, je zřejmé, že přítomnost v něm zaujímá značné, pro někoho nezměrné místo. Funkce a cíle díla, kulturní reference, z nichž čerpá, a zejména jeho podřízenost vzhledem k dostupným historiografickým tezím z obrovské míry závisejí na požadavcích či možnostech dané chvíle, kdy je vytvářeno. Jeho vlastní vyjadřovací schopnosti z něj nicméně také dělají prostředek, jak si záměrně hrát se vztahem přítomné/minulé.

9) K tomuto bodu viz zejména Maureen Turim, c. d., s. 189 – 246 a Marie-Claire Ropars, *Muriel ou le temps d'un récit*. In: Claude Bailbé – Michel Marie – Marie-Claire Ropars, *Muriel*. Galilée, Paris 1974, s. 267 – 298.

10) Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II*. Armand Colin, Coll. Références, Paris 1990, viz zejména předmluva, s. 11 – 19.

Tlak přítomnosti na vypovídání

Jsou-li všichni historikové – jak zdůraznil Michel de Certeau, připomínáje, že historiografická operace vždy zůstává podmíněna svým místem v rámci sociálně-ekonomické, politické a kulturní produkce¹¹⁾ – omezováni nátlakem přítomnosti, vulgarizační funkce připisovaná historickému filmu tuto závislost ještě posiluje. Ať už se jedná o vytvoření velké zábavné podívané či výchovného díla hledajícího v minulosti *exempla* a *moralia*, usilujícího o udržení „kolektivní paměti“ nebo dokonce o kritickou analýzu, váha aktuální přítomnosti je vždy velice tíživá. Ponechám zde stranou otázku cenzury a propagandy a spokojím se s tím, že podtrhnu podřízenost filmařů nejenom vzhledem k historiografickým tezím běžným v okamžiku produkce, ale zejména vzhledem k ideologickému tlaku a kulturním praktikám.

Zvlášť očividné je to v případech, kdy je historický film prostředkem, jak se vyhnout cenzuře postihující přítomnost: takto například Jean Renoir, který byl citlivý na revoluční možnosti úspěchu levice při volbách Lidové fronty, vypráví v *MARSEILLAISE* z roku 1937 příběh dobrovolníků, kteří v roce 1792 svrhli monarchii, protože, jak říká: „Mí přátelé a já jsme už nějakou dobu cítili nutnost udělat film, který by zobrazoval lidovou Francii a který by stál proti všem těm produkcím, jakých je bohužel většina a které nemají se současnou Francií nic společného. Nejlepším tématem by samozřejmě byl současný život, květnové vítězství, červnové stávky [...]. Bylo by to skvělé, jenže film by nikdy nebyl puštěn do kin. Proto jsme se spokojili s epochou, která nabízela největší množství podobností s naší dobou: obdobím Velké francouzské revoluce.“¹²⁾

Přítomnost dotváří výpověď, a to často vědomě, dokonce i tehdy, když v záměrech vystavovaných autory na odiv není ani konkrétní snaha o její připomenutí, ani touha po bezprostřední akci. Když v letech 1969 – 1970 režisér René Allio připravuje film *KAMISARDI* o vzpouře protestantských venkovanů, na něž doléhala represe, která následovala po zrušení Nantského ediktu Ludvíkem XIV. v roce 1685, ocitáme se oběma nohama v utopii typické pro období po roce 1968: Allio ve svých filmařských poznámkách zdůrazňuje, že „lidová“ vzpoura formulovaná vůdci protestantů znamená: „boj proti nespravedlnosti, [...] vzpouru mladých, popření konformismu starých, [...] svobodný život, život v přírodě, svobodný vztah k záležitostem lásky (zde je třeba poněkud překroutit historii) [...]“. Je třeba rozvinout vše, co v životě bandy *kamisardů* odkazuje k emancipaci žen.“¹³⁾

Každý trochu zasvěcený divák by byl překvapen, a to aniž by četl tyto poznámky, jakou roli hraje v této vzpouře zalíbení v přírodě a ženská statečnost, které se vztahují více ke snům o návratu k přírodě a k feministickému hnutí sedmdesátých let než k textům proroků či bojovníků začínajícího 17. století.

* * *

Ozvěny času najdeme i jinde než ve filmově rozvíjených tématech a podporovaných tezích: velmi citelné jsou také v samotné struktuře obrazů. Zaráží nás například silná

11) M. de Certeau, c. d., s. 101.

12) Rozhovor publikovaný v *l'Avant-Garde* 17. února 1937.

13) René Allio, *Carnets*, zpracované Arlette Fargeovou. Lieu Commun, Paris 1991, s. 12.

podobnost mezi MARSEILLAISOU a zpravodajskými aktualitami let 1935 – 1937,¹⁴⁾ a to zejména v záběrech davů, které jsou snímány panoramicky a v travellingu, a v proslovech, někdy improvizovaných, ženských či dělnických řečníků. Pohyb kamery sjednocující marseillské patrioty, kteří se v roce 1790 sešli v Klubu přátel konstituce, je v této historické rekonstrukci stejný jako pohyb kamery projíždějící hangárem, kde se tísni posluhači levicových lídrů, ve filmových žurnálech z roku 1935. Existuje mnoho společných rysů mezi radostnými defilé v ulicích sousedících se stávkujícími továrnami z června 1936, které se často odehrávaly v převlecích, a „pokáráním“ uděleným v Renoirově filmu bez zlovolnosti aristokratům, kteří narušili hody připravené pro Marseillany na Champs-Élysées. Nebo mezi bretonskými tanci s dudy vítajícími Marseillany v ulici Saint-Antoine v červenci 1792 a tanci, které oživovaly svátky v roce 1937. Někdy se lze ptát, kdo ve filmu mluví: je to jakobínský veřejný posluha nebo dokař, přívrženec CGT (Confédération générale du travail) bránící „pořádek v ulicích“? Ženská mluvčí, která vypustí: „My ženy...“, je pouhou prodavačkou ryb pobouřenou zradou královských armád ve Valenciennes, nebo je také protestantskou feministkou dožadující se volebního práva v roce 1936? Mezi odhodlanými a dobráckými průvody, které se ve filmu ženou k Tuileriím, a průvody, které ve zpravodajství jdou manifestovat na Nation nebo k Bastille, nebo mezi dobrovolníky, kteří se v roce 1792 zapisují k odjezdu na hranice, a podpisovateli dluhopisů ve prospěch národní obrany tlačícími se ve frontě v roce 1937 je rozdíl v rovině reality: jedni se hrnou do bitvy a druzí získávají placené dovolené nebo úroky z půjčky – gesta a slova jsou však podobná. Blízkost těchto obrazů bezesporu tkví v tom, že (jak jsem zdůraznila výše) Renoir svůj film pojal jako aktuální film, velmi prozaicky vzato však také v tom, že technici (kameraman a zvukař), kteří natáčeli tyto zpravodajské aktuality – a pro nás byli přímými svědky událostí z let 1935 až 1937 –, mají velice blízko k technikům, kteří v Renoirově filmu bez přílišné péče o detaily rekonstruovali lidové a unitářské hnutí otřásající Francií v letech 1790 – 1792: nacházíme tedy tytéž filmařské a montážní tiky.

Pronikání forem vypovídání vyrůstajících z přítomnosti lze ostatně využít záměrně, jako například ve filmu Petera Watkinse z roku 1964 CULLODEN. Tento film v souvislosti s bitvou vedenou Jiřím Hannoverským proti skotským stoupencům Stuartovce Karla Edvarda velmi současným způsobem ukazuje jak barbarskost skotského rodového systému, tak krutost anglického útlaču v roce 1746 a zdůrazňuje zejména třídní protiklady mezi více či méně dobrovolnými prostými vojáky zdivočelými bídou a ctižádostivými a lačnými důstojníky šlechtického původu. V tomto ohledu je signifikantní začátek: aby svou výpověď ještě zaktualizoval, konstruuje ji režisér tak, jako by se jednalo o televizní reportáž. Konkrétně se jedná o televizní přenos sportovní události, jehož dnes silně kódovanou formu sice film přímo nepřijímá, přesto ji však evokuje představením různých týmů, v tomto případě anglických a skotských bojovníků – přičemž Skotové se zdáli být favority, uvážíme-li význam připisovaný rozvoji jejich motivovanosti zdůrazněný vertikálním skluzem kamery, ukazujícím sílu jejich vztahu k rodné zemi. V obou případech jsou protagonisté

14) Viz mou detailnější studii *Le cinéma historien*, kterou jsem poskytla rakouské revue *ÖZG (Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft)*, kde vyšla jako *Kino für Historiker*. „ÖZG“ 8, 1997, č. 4, s. 457 – 483.

představení prostřednictvím falešného reportéra, který je zpovídá hlasem mimo obraz. Tento hlas je vzápětí zdvojen hlasem jiného reportéra přítomného ve filmu: za zdí skrytá postava s dalekohledem promlouvá přímo k nám a představuje nám divadlo válečných operací. Její skrytá pozice (určitě kvůli ochraně, tato pozice jí však brání vidět to, co nám ukazuje film, i když to komentuje) představuje hru na techniku reportážní mizanscény, a odhaluje tak jednostrannost a neúplnost v nás zůstávajících stop, včetně těch, které v nás zanechává televize. Přetrvávající vnější komentář nám připomíná, že historie je vždy řečena dvojím hlasem: hlasem stop, který zde ztělesňuje reportér plnící úlohu memoáristy, a nutně aposteriorním hlasem historika představovaným mezititulky a komentářem v hlasu off. Ten na rozdíl od reportéra nenabízí parafrázi události, nýbrž interpretaci založenou na otázkách, které položil, a na dispozitivu výkladu, který použil.

Historický film tedy nemá jednu jedinou, nýbrž dvojí pravdu: někdy pravdu analytika představované epochy, vždy však pravdu svědka své vlastní doby. MARSEILLAISA a CULLODEN jsou reprezentací roku 1792, respektive 1746. Jsou však také reprezentací Lidové fronty v prvním případě a diskursu o rozdílu tříd a společenstev ve Velké Británii ve druhém.

Mytické dějiny a nečasová přítomnost

Sešitá (*suturée*) narace zpravidla vytváří homogenní časovost a nekritickou koncepci dějin, které chtějí „naturalizovat“ svůj vývoj, neboli – navážeme-li na Rolanda Barthes¹⁵⁾ – z něj udělat mýtus. V takovém případě je rozdíl mezi minulostí a přítomností smazán ve prospěch stálosti charakterizující mytický čas.

Ryzím příkladem historie sledující přirozený a neměnný běh věcí je například film *MLADÝ LINCOLN*.¹⁶⁾ Lincolново předurčení je od začátku až do konce zdůrazňováno postupy reprezentace. Úvodní scéna ukazuje jeho první předvolební proslov, když se v roce 1832 představuje (neúspěšně) jako kandidát Republikánské strany na středozápadě. Jejím cílem je vytvořit dojem přirozenosti a familiárnosti, takže ukazuje politického i podnikatelského začátečníka s rozepnutým límečkem od košile a rukama v kapsách, který mluví prostými větami s lidovým kentuckým přízvukem a má blízko ke svým vesnickým posluchačům. Od prvního záběru, kdy se mladík objeví, však mimo obraz znovu zazní hudební motiv, který doprovázel text vyrytý na plechové tabulce otevírající film a který už naznačoval hrdinův nadlidský úděl. Když se poté kandidát ujímá řeči, je zabírán zepředu, z lehkého podhledu, tyčí se v celé své výšce a je umístěn do symetrické kompozice, takže lačky dřevěného domku, před kterým stojí, vytvářejí efekt divadelní mizanscény, která ho staví do role hrdiny. Konečně kniha, kterou přijímá jako platbu za ústřížek látky,

15) Roland Barthes, *Mythologies*. Éditions du Seuil, Paris 1957. Zejména *Le mythe aujourd'hui*, s. 191 – 247 (česky viz R. Barthes, *Mýtus dnes*. In: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 107 – 158; přeložil Josef Fulka).

16) Ohledně ideologického dosahu filmu viz klasickou studii redakce „Cahiers du cinéma“ nazvanou *Young Mr Lincoln de John Ford*. „Cahiers du cinéma“ 1970, č. 223, s. 29 – 47 (česky viz Redakce Cahiers du cinéma, *Young Mr Lincoln Johna Fordy*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 1, s. 72 – 116) Co se týká vytvoření Lincolnova symbolického obrazu filmem viz článek: Mark-Edward Carrigan, *American Gothic*. „Cinémathèque“ 1996, č. 10 (podzim), s. 29 – 49.

na niž pionýři nemají peníze, je právnickou knihou, jež je ihned představena jako Kniha zákona (Blackstoneovy *Komentáře*) a kterou otevírá, přibližujíc se ke kameře. Takto se odděluje od ostatních postav v záběru ukončujícím scénu, který je prolínačkou spojen s prvním záběrem následující scény, ve kterém ho vidíme ležícího s nataženými nohama pod stromem a ponořeného do četby díla. Od začátku (v několika obrazech a čtyřech minutách filmu) jsme v něm poznali odvážného prezidenta (ostatně to sám řekl: „všichni mě znáte“), od začátku je spojen s přírodou, s rodinou, se zákonem (a svým programem nakloněným úvěrům také s kapitalismem!), takže navzdory svému přístupnému chování získává takřka mytickou dimenzi. Poslední scéna bude ještě explicitnější: po procesu, který zabírá více než čtvrtinu filmu a v němž zajišťuje triumf spravedlivých a demaskuje lež, ho jeden záběr představuje samotného mimo soudní síň a v nelokalizovatelném časoprostoru, zatímco mimo obraz zní aplaus, jehož původ je nezjistitelný. V následujících, závěrečných záběrech se potom stává svou vlastní „meditující“ sochou v Lincolnově památníku, k čemuž zní transponovaná *The Battle Hymn to the Republic*. Prostřednictvím několika křesťanských metafor (zejména narážkou na Olivovou horu) je jednou provždy umístěn v zesílené nadčasovosti.

Mezi těmito dvěma odkazy k věčnosti vyryté do mramoru rozvíjí narativní struktura dvě paradoxně spojené a rozporné časovosti: časovost přírody a časovost zákona. Těm se musí podrobit člověk i dějiny. Plynutí času přírody je vyznačeno střídáním ročních období a střídáním dne a noci. Způsob, jakým se musí řídit čas dějin, je ozřejmen ve způsobu, jakým jsou spojeny elipsy, jež oddělují jednotlivé scény a jež by mohly z filmu udělat posloupnost nesouvislých epizod, kdyby je nepojilo velmi mocné pouto: každá z nich (až na dvě) je vyznačena zatmívačkou nebo prolínačkou na Lincoln, který tak řídí sukcesi událostí. Zpodobuje tak nejen zákon (v první řadě proto, že zažil zjevení knihy, a pak také proto, že se stal advokátem), ale také ovládání času zákonem. Čas přírody je vzhledem k času zákona autonomní, pokaždé když se rozvine v nekontrolovaný proud, temné síly získají navrch: po jediných dvou scénách, které nekončí na Lincolnovi ani zatmívačkou, přichází dvě neštěstí: jedno přírodní (umírá dívka, která podle všeho miluje hrdinu) a druhé vděčící za svůj vznik lidským nešvarům (jedná se o vraždu spáchanou nějakými lotry, z níž jsou obviněni dva nevinní lidé, které advokát před soudem obhájí). Naopak užívá-li tento čas přírody spravedlivý člověk, jedná se o blahodárny čas. Obraz v průběhu celého filmu vytváří úzký vztah mezi Lincolnem a tekoucí vodou symbolizující plynutí cyklického času. Toto plynutí však Lincoln může ovládat díky spřažení přirozených pravidel s pravidly vyplývajícími ze zákona: oba viníky usvědčuje prostřednictvím kalendáře, který umožňuje určit jasnost měsíce ten večer, kdy se stala vražda.

Jinými slovy, jediné harmonické dějiny jsou dějiny, ve kterých se lidský čas sdružuje s přírodní časovostí a s časovostí práva. Příroda a zákon jsou samo sebou nehistorické, nečasové síly a lincolnovská přítomnost je věčností převoditelnou na Ameriku, jejímž výrazem zůstává. Jedná se samozřejmě o způsob, jak založit skvělost Republikánské strany, kterou Lincoln vedl a která se v roce 1839 připravovala na volby, na přírodu a právu. Díky udržovanému nerozlučnému vztahu mezi minulostí (vyprávěné dějiny) a přítomností (prezidentova socha) je však také způsobem, jak vytvořit mytický čas, který činí historii neměnnou.

Vynoření paměti: minulost v přítomnosti

V knize *L'Image-temps* Gilles Deleuze zdůrazňuje schopnost filmu vytvářet krystalický režim obrazu.¹⁷⁾ Na rozdíl od „obrazu-pohybu“, pojatého jako otevřená totalita, v níž vykalkulované zřetězení obrazů umožňuje organizaci racionalizované časovosti uspořádané podle nějakých před a potom, je „obraz krystal“, charakterizovaný převahou „falešných připojení“ a „falešných pohybů“, vyjádřením času, jenž „se stal autonomním“. Krátké okruhy vytvářené rozpojeními mezi obrazem a zvukem, mezi obrazy a uvnitř obrazů samotných udělují obrazu jeho vlastní čas, v němž se minulost mísí s přítomností. Obraz-krystal se materializuje ve třech aspektech a zřizuje tři okruhy. Jeden z nich ustavuje neustálou směnu mezi aktuálními a virtuálními obrazy. Ten je zvlášť zajímavý pro pojednání účinků paměti. Známe její význam v diskursu o historii a zejména často živěnou záměnu historie a paměti. Jacques Le Goff připomíná, do jaké míry nás tato záměna může dovést k „ponoření do nezkrotného proudu času“.¹⁸⁾ Historický film však velmi často chce „dostát paměti“, aby se ospravedlnil, čímž upřednostňuje zmatení časů, přítomného a minulého, před kognitivní reorganizací za pomoci historie.

* * *

Polský film Andrzej Munka *PASAŽÉRKA*, uvedený v roce 1963,¹⁹⁾ umožňuje zhodnotit, jak se zhmotňuje takové znovuvynoření minulosti, jež se tak znovu stala přítomnou, a co z toho pro historika vyplývá. Mladá žena Liza má za to, že v pasažérce, kterou zahlédla na žebříku v jednom kupé na parníku, poznává jistou Marthu, v souvislosti s níž se vynořují neuspořádané obrazy, které se pokouší nadvakrát uspořádat v posloupné vyprávění. První je adresováno jejímu manželovi a druhé jí samé.

Odvíjení filmu je zvnějšku řízeno mužským hlasem mimo obraz, jehož nositel se ve filmu neobjeví: tento hlas vykládá aktuální situaci na parníku plujícím ze Spojených států, jenž se právě blíží k břehům Evropy a míří k Německu. Přenechává slovo ženskému hlasu mimo obraz, který patří protagonistce Lize. Nehybné obrazy života na lodi, který mužský hlas definoval jako „ostrov v čase“ a v prostoru, tedy jako nečasový,²⁰⁾ se objevují v průběhu celého filmu. Jsou uspořádány do čtyř celků a s několika variacemi se v obrazové stopě opakují, přičemž otevírají film a frázují každé vyprávění. Zmrazují

17) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Les Éditions de Minuit, Paris 1985; a G. Deleuze, *Sur le régime-cristallin*. „Hors-cadre“ 1986, č. 4 (*L'image-l'imaginaire*), PUF, Paris, s. 39 – 45.

18) Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*. Gallimard, edice Folio, Paris 1988, s. 11.

19) Režisér zemřel během natáčení. Nedokončený film byl tedy sestaven na základě indikací, které byly k dispozici. Což vysvětluje určitý počet nehybných záběrů. Se zastaveními obrazu však Munk předem počítal, a to zejména na začátku filmu. Podrobnější analýzu naleznete v mém článku *L'Histoire et le visible au cinéma: La Passagère de Munk*. „Film Critica“ 1992 (prosinec) Florencie, s. 515 – 526.

20) V souvislosti s lodí ostatně Deleuze v *L'Image-temps* připomíná, že je jednou z figur „obrazu-krystalu“, který spojuje aktuální s virtuálním. Paluba je její průzračnou stranou, kde vše „musí být viditelné a podle rozkazů“ (těch, které zde nastoluje mužský hlas), a podpalubí její „neprůhlednou stranou“, stranou topičů. Nahoře najdeme to, co nazývá „aktuálními“, nebo aktualizovanými obrazy, jakési řízené „divadlo či dramaturgii“, dole se může aktualizovat vše virtuální ve formě vyřizování účtů (Deleuze nemluví o *PASAŽÉRCE*, nýbrž o obrazu jachty z *DÁMY ZE ŠANGHAJE* a o parníku z filmu *A LOŽ PLUJE*).

takzvaný skutečný život, který se zastavením obrazu stává neskutečným a ocitá se mimo čas. Intervence pohybu je o to mocnější, že je nepatrná: kradmo evokované gesto překvapení, pohroužení do vnitřní fokalizace²¹⁾ po kmitnutí víčka zdůrazňujícího Lizin váhavý a odmítnutý pohled (zavřené oči, opakování a přexponování obrazu), spouští narativní proces, který si bude hrát právě s konfúzí minulého s přítomným a s nemožností toto minulé přeorganizovat za účelem jeho vysvětlení a ovládnutí.

Tyto nehybné záběry obě vyprávění uvádějí z různých hledisek – subjektivních a sukcesivních –, jež však lze připsat stejnému zdroji, totiž Lize, která vypráví příběh Marthy. Rychle pochopíme, že Martha byla trestankyní v Osvětimi, kde Liza dělala strážkyni SS a kde Martha byla (nebo měla být) zavražděna plynem. Když si Liza poprvé všimne Marthy, vynoří se brutálně, mimo cenzuru vědomí, krátká série mžikovných a diskontinuálních obrazů-záblesků doprovázených ponurou hudbou – nekontrolované, nekontrolovatelné prožitky. Posléze se tyto prožitky racionalizují prostřednictvím ženského hlasu mimo obraz, který někomu asi deset minut vypráví příběh a komentuje nám jistý počet juxtaponovaných obrazů. Situuje nám je, dává nám je rozpoznat jako obrazy pocházející z konkrétního místa a času: „V létě 1943 jsem byla jmenována do tábora Osvětim, kde mi bylo svěřeno komando pracující ve velkých kůlnách ležících na samé hranici tábora“ a spojuje situace ukazované nezvučenými obrazy. Z prostoru reprezentovaných akcí proniká jen několik zvuků: zvuk vlaku a houkání lokomotivy na začátku, hlavně však lomození zámků a řetězů, později kroků, bouchání dveřmi a temné hluky: jako kdyby do obrazů vpadávala zvuková paměť. Jedná se o význačné epizody, jejichž místo nám dovoluje si myslet, že mají nějaký nevyjasněný vztah k prvotním zábleskům. Střih zatím akcentuje zlomy a uchovává mezery, ve kterých bude moci pučet druhé vyprávění. Vztah mezi nimi vytváří jen hlas mimo obraz. Vykládá nám Marthin osud a ospravedlňuje přítom Liziny akce, které jsou prezentovány jako pomoc trestankyni. Zejména volba mladé ženy pro práci v třídičně prádla, diskrétní podpora setkání s jejím snoubencem, její nemoc, odjezd a návštěva v plynové komoře, které svědčí o nepřítomnosti pocitu viny u personálu tábora: „Já, strážkyně SS, jsem byla stejně bezmocná jako ona.“ Druhé vyprávění, které si vypravěčka opakuje pro sebe, se rozvíjí na ploše více než třiadvaceti minut, což představuje téměř tři čtvrtiny filmu. Je charakterizováno nejen novým vynořením Lizina hlasu mimo obraz, který vypráví předešlé události poněkud odlišně, ale také opětovným nástupem diegetických zvuků (dialogů – v polštině a němčině – a zejména hudby: karnevalové hudby z *Carmen* a věty z jedné Bachovy skladby během koncertu v táboře), který ostatně předchází opětovnému navázání vnitřního monologu. Význam tohoto Lizina vnitřního vyprávění tkví v reintegraci prvků ze série obrazů-záblesků a z prvního vyprávění, což umožňuje utvořit nová spojení mezi událostmi: ve vyprávění však přesto zůstávají mezery znemožňující rekonstruovat koherentní naraci.

21) Fokalizace je naratologickým pojmem převzatým francouzskou filmovou teorií od literárního teoretika Gérarda Genetta a označuje bod, z něž je vyprávění v daném místě textu vedeno. Termín vnitřní fokalizace (*focalisation interne*) je druhým ze tří velkých typů fokalizace (vedle nefokalizovaného vyprávění a externí fokalizace) a vztahuje se k vyprávění sdělovacímu jen to, co může vnímat daná postava z vlastní perspektivy. Ve filmové teorii se uplatnilo také širší pojetí vnitřní fokalizace, zahrnující nejen percepční, ale také psychologickou a ideologickou perspektivu postavy (pozn. red.).

V tomto filmu nejsou žádné postavy, ani akce, které by ospravedlňovaly stříhové zřetězení podle nějakého systému, v jehož rámci by se organizovala sučese, simultánnost či trvalost. Všechno se buď smršřuje, nebo rozrůstá, a to bez řádu a s trváními, která odkazují jen ke své vlastní percepci. Můžeme v tom vidět úvahu o postupném vynořování paměti, samozřejmě i individuální paměti, ale především paměti kolektivní, nebo přesněji oficiální (paměti, kterou nějaká moc vytváří proto, aby strukturovala určitou skupinu nebo aby se ospravedlnila), která zdůrazňuje vynoření různých vrstev vzpomínek. Je to samozřejmě také úvaha o odhalování pravdy, tedy o funkci samotné historie. Toto odhalování je zde prezentováno jako série zatemnění, jež podstupuje „reálná minulost“ prostřednictvím aktuálního či přítomného diskursu.

* * *

K tomuto bodu se vrátím později: spokojme se prozatím s tím, že podtrhneme, nakolik se ve filmovém zpracování dějin minulost obtížně vynořuje jako předmět poznání. Projevuje totiž své dvojznačné vztahy s aktuální přítomností, s mýtem a s pamětí.

Koalescence časů

Přesto je kinematografie schopná vypovídat o artikulaci různých rytmů dějinného času bezpochyby lépe než psaný text. Dokonce i ve filmech, které navzdory elipsám a alternacím působí jako chronologicky lineární, jako například MARSEILLAISE, si můžeme všimnout vědomí plurality sociálních časů a zejména jejich kontradikcí, přestože toto vědomí není explicitně formulováno. Spočívá to v konstrukci „časoprostoru“ kolektivní povahy, který je vztažen ke skupinám a událostem a který vypichuje současnost či nesusoučasnost reprezentovaných postav. V tomto filmu čas postupuje nárazovitě, ve většině případů prostřednictvím záběrů kartiček v chronologickém pořadí udávajících data. V konfliktu, v němž se střetávají oba tábory (král oddělený od národa a aristokraté stojící proti lidu), hraje každý svou partii v jiném časoprostoru.²²⁾

Od první scény, ve které zasahují postavy z lidu (druhá scéna filmu, který nejprve ukázal krále, jak se ve Versailles dozvídá o dobytí Bastily vzbouřeným lidem), se ocitáme na venkově, kde nějaký šlechtic dává zatknout jednoho rolníka, jenž právě zabil zajíce, a potom u soudu, kde má být pytlák souzen a kde jsou okna otevřena dokořán (což umožní nešťastníkovi snadný útěk). Velké revoluční proslovy jsou často přednášeny venku a ve výšce: na hoře, na místě, které je spíše tribunou než útočištěm, a kde lidé stojící mimo zákon vysvětlují své politické a sociální požadavky; nad mořem, které kamera snímá záběrem seshora z terasy marseillské pevnosti, kterou revolucionáři právě vydobyli na regulérní armádě, a kde jejich vůdce vysvětluje jednomu aristokratovi, co je „národ“. Moc se naopak zdá být zablokována: její představitelé jsou uzavřeni v pokojích, v hotelech, poradních místnostech či zabarikádovaných palácích, jejichž okna jsou stále

22) Podrobnější analýza narativní struktury filmu viz Michèle Lagny, *La Marseillaise: Pour une Révolution permanente*. „Vertigo“ 1989 (březen), *Les écrans de la Révolution*, s. 47 – 52.

zavřená a dveře se otevírají jen do chodeb; postavy se často objevují vtačené mezi sloupky, za clavicembaly a pracovními stoly, u stolu nebo v křesle; sám král je nejprve představen ve svém pokoji, který střih, kompozice záběrů a ceremoniální etiketa činí těžko dostupným. Prostor, ve kterém se pohybuje moc, je zasycený a dusivý, zmnožené předměty odkazují ke stále přítomné minulosti (jako tapisérie s antickými náměty). I na verbální rovině tlumočí výrazy, jaké používá aristokracie, omílání minulosti – a to zejména svým odkazováním k tradiční dikci (scéna řečnění emigrantů v Koblenzi) a ke starým rodinným sporům (rodinná scéna mezi Ludvíkem XIV. a Marií-Antoinettou během scény, v níž královská rada přijímá Brunswickův manifest vyhrožující Pařížanům „totálním rozvratem“). Tato minulost se přesto smazává jako figury gavoty, na které si dokáže mechanicky vzpomenout jen ten nejfádnejší z koblenzských emigrantů.

Toto uzamčení může vypadat nebezpečně: aristokraté uvěznění ve svých vzpomínkách, jako například královská rodina, vypadají poraženě, protože nedýchají nový vzduch, takže nechápou, co se děje. Když král neopatrně otevře okno na dvůr Tuilerií obklíčených revolucionáři, je poplíván národními gardami, což je předejrou jeho vypuzení. Jestli naopak existuje nějaká minulost s odkazy na antiku pro lid, jedná se o „přehrávanou“ minulost, například když napodobují dobytí Tróje sudem vína nastrčeným do marseillské pevnosti, ve kterém se skrývá ozbrojený muž, jenž pak drží na uzdě vězeňské strážce. Nebo plní funkci modelu, jako v obrazech malíře Javela, který chce malovat spíše římské republikány než trianonské salaše. Takto znovu-uchopená minulost živí přítomnost a oplodňuje budoucnost.

Avšak v konfliktu ve skutečnosti nejde o to, co se hned nabízí: o budoucnost, která trvá, proti minulosti, která se smazává. Můžeme si dokonce myslet, že zablokovaný čas aristokratů není ani tak překonanou minulostí, jako spíše strukturou dlouhého trvání zahašenou tajemstvím (jež s sebou nesou uzavřené prostory), v níž se v hloubi pod povrchními modifikacemi, které se vyjadřují v nápadné, nikoli však určující události, odehrává skutečná historie. Lid naopak zůstává v krátkém čase události, kterou neovládá; v tomto čase je třeba vždy všechno začínat stále znovu. Chronologie skandující průběh událostí zůstává spojena s mocí: data jsou vždy podávána vzhledem k autoritě, a to prostřednictvím kartiček otevírajících scény 1 (oznámení Revoluce králi: „Versailles, červenec 1789“), 2 (vesnice v Provence, zatčení a soud s pytláčím rolníkem, „červenec 1790“), poté o něco dále mezi scénami, kde se emigranti radují z předpokládané invaze spojeneckých oddílů, a scénou zmiňující zradu aristokratů: „Valenciennes, duben 1792“. Jediná data ukazující revoluční rozhodnutí předcházejí scénám, v nichž se organizuje opravdová opoziční moc: „Marseille, říjen 1790“, zde ještě v zajištěných prostorech: do Klubu přátel konstituce nelze vstoupit bez „karty“. A když král ztrácí kontrolu nad událostmi a souhlasí se zveřejněním Brunswickova manifestu, je čas zasažen turbulencí vyvolanou sledem novin, v nichž se to hemží daty, která ztrácejí svůj chronologický řád (4., 2., 3. srpna 1792), což vyvolá zmizení veškeré datace pro zbytek filmu. Všechno probíhá jako kdyby vláda nad historickým časem, vyznačená chronologií, mohla patřit jediné organizované moci, moci Monarchie nebo moci Shromáždění, která se vždy odehrává v uzavřeném prostoru, nikoli však volně se pohybujícím revolučním masám.

Takže skutečný konflikt se nejeví ani tak jako třídní konflikt, nýbrž spíše jako konflikt časovosti, a ve skutečnosti v něm vlastně jde o vládu nad dějinným časem, jehož organizaci

lze vládnout jedině v trvání. Lidu tedy patří pohyb produkující změnu, ten však musí být neustále znovu obnovovaný: dobytí Bastily musí být opakováno dobytím marseillské pevnosti, a posléze dobytím Tuilerií. A není k ničemu bez bitvy u Valmy, přípravy k níž naznačuje poslední scéna filmu, a sama Valmy pouze otevírá cestu k dalším bojům: v posledních záběrech v plynulém pohybu zdvojeném pohybem kamery defilují z levého horního do pravého spodního rohu plátna oddíly postupující k bitevnímu poli, jedná se o předeheru osvození celé Evropy. Ale vojáci by se neměli zastavit ani pak, ani nikdy. Aby se mohl postavit moci, musí lid vstoupit do své časovosti, do dlouhého trvání, a to tím, že časovosti vnutí permanentní revoluční změnu.

* * *

MARSEILLAISA vytváří dvě temporality, lidu a moci, ale pokud je staví proti sobě (čas jednoho není časem druhého), nezpravuje nás vlastně o způsobu skloubení různých rytmů dějin. Ten může kinematografie ukázat mnohem složitějšími procesy, v nichž si bude hrát s časovými disharmoniemi. Vraťme se k filmu KAMISARDI,²³⁾ který vzájemně splétá braudelovské časovosti.

V tomto filmu převládá krátký čas, čas náboženského konfliktu. Tento čas konfliktu je prezentován v sukcesivních epizodách: ve filmu je to čas vyprávěného příběhu. Za epopejí kamisardů²⁴⁾ se však Allio snaží najít na jedné straně význam vzpoury v cyklech rolnických „bouří“ ze 17. a 18. století, a na druhé straně zakořenění rolnického života v dlouhém čase přírody. Srůstání časů je vytvářeno několika způsoby: v první řadě střídavou strukturou, která stejně jako v Marseillaise proti sobě staví dva časoprostory; poté tím, že nad vyprávěným příběhem stojí „narace“ v minulém čase pronášená jednou z postav, kterou ve filmu vidíme v čase přítomném; a konečně vložení dosti dlouhých deskriptivních pauz s venkovským životem a s povstalci v přírodě, které přerušují vyprávění o konfliktu.

Zhruba ve třetině filmu začíná jedna postava-vypravěč, Jacques Combassous, v souvislosti se vzpourou vyprávět svůj život. Během nevelikého pohřebního průvodu si vnitřním hlasem vyčítá, že během svého manželství s mladou ženou, kterou právě ztratil, podlehl pokušení poslušnosti králi a pokušení navštěvovat kostel navzdory svému protestantskému vyznání. Nevíme, kde se tento pohřeb koná, může se jednat o flashback, ale divák si tím nemůže být jist. Jeho vyprávění pokračuje o něco později hlasem mimo obraz. Combassous udává, že uprostřed srpna 1702 odešel od svého bratra, aby se vydal do „pouště“, v níž se ukrývali protestanti. Od této chvíle jeho hlas komentuje různé představované epizody událostního charakteru, udává přitom jejich data a přibližné trvání, a to až do „přibližně“ 23. října, kdy jsou vzbuřenci rozdraceni. Combassous přežije a film končí potvrzením jeho odhodlanosti přidat se k jiným skupinám kamisardů a pokračovat v boji. Takové použití hlasu mimo obraz má několik důsledků: za prvé Combassous představuje

23) Detailnější analýzu najdete ve dvou článcích, které jsem vydala v roce 1994: *Le film et le temps braudélien*. „Cinemas, Journal of film studies“ 1994 (podzim), Montreal, Quebec, s. 16 – 39 a *Sémio-histoire: le temps d'un regard sur les troubles du temps*. „Kodigas, Ars Semiotica“ 1994 (prosinec), sv. 17, s. 37 – 45.

24) Termín kamisardové je odvozen od bílé košile, kterou vzbuřenci nosili.

historika, který datuje a vysvětluje určitý počet motivací vzpoury z léta 1702, lokalizuje událost a uděluje jí smysl. Sám je však přítomný-nepřítomný ve dvojí časovosti: jeho vyprávění poukazuje k nějakému „před“ a k nějakému „po“ události a to, co se ve filmu jeví jako aktuální, usazuje do minulosti. Vsouvá tak událost do delšího trvání, a sice do období protestantského odporu, které svým trváním překračuje jedno léto, jednu „válku Kamisardů“ (1702 – 1704), protože se táhne po dobu celého jednoho století, od roku 1685, kdy první „pouštní shromáždění“ odpovídají na zrušení nantského ediktu, až po rok 1787, kdy toleranční edikt reformovaným přiznává jejich občanský statut. Celková narativní struktura navíc za sebe klade krátké scény, které jsou chronologicky špatně spojeny, což vytváří dojem simultánnosti a podtrhuje třídní konflikt, když proti sobě staví tvrdý život rolníků či vzbouřených protestantů a život šlechticů chráněných ve svých zámcích. Film tak připojuje venkovský odboj protestantů k celkovému sociálnímu hnutí, které analyzuje Emmanuel Le Roy Ladurie v knize *Les Paysans de Languedoc*: ukazuje kamisardskou vzpouru jako jeden článek řetězu vzpour a rebelií, které od 16. do 18. století „vyjadřují požadavky chudých rolníků, nádeníků, řemeslníků a dělníků na lepší život“, v době, kdy během několika staletí komerční kapitalismus nahrazuje feudální způsob výroby.²⁵⁾

Takže kombinací vyprávění hlasem off a narativního střídání se za událost vsunuje pomalejší rytmus kulturního času a sociálně ekonomického času, zatímco v obraze se projevuje čas dlouhého trvání. Ve struktuře filmu se popisy venkovského života vsunují mezi epizody konfliktu, aniž by byla udávána přesná data. Pouze jejich místo ve filmovém odvíjení nám umožňuje situovat je před, nebo za nějakou událost. I když se děj výjimečné události, rolníci žijí tak, jako žili vždycky, totiž ve své každodenní činnosti (práce a odpočinek, kuchyně a jídlo, praní a koupání, činnost zároveň hygienická i ludická), v níž se vyznačuje jejich vztah k času přírody rytmizovanému prostě střídáním dne a noci. Šíře času a dlouhé trvání jsou učiněny vnímatelnými organizací prostoru a odkazem k reprezentaci, jež je vzhledem k filmu vnější, trvá pod filmovým obrazem a je vyznačená kulturními citacemi, zejména výtvarnými. Rolníci a Kamisardové jsou popsáni v širokém rámci, který úzce spojuje muže (a ženy) s krajinou. Jejich šaty s hnědým, béžovým a bílým vzorovaným stínováním jsou v dokonalém (příliš dokonalém, než aby to působilo pravděpodobně) souladu se suchým a strohým prostředím Cévennes, které je také vnímáno jako prostředí dlouhého trvání, jako odvěké. Jistě v tom poznáváme reminiscence na Le Naina nebo na Chardina (tedy na malíře z přibližně té doby), mohlo by však stejně tak jít o aluze na Milleta či Van Gogha. Jedná se o vrstvení dosti blízkých reprezentací, které nám nedovoluje jakoukoli přesnou dataci rolníků patřících do onoho „dlouhého středověku“, který například historik Jacques Le Goff prodlužuje až do poloviny 19. století, až po průmyslovou revoluci. Pojednáním šatů (a totéž by se dalo říct o scénérii), ale také rámováním a vztahy mezi popředím a pozadím zde sám obraz prostřednictvím hry s prostorem naznačuje trvalost.

Takovýchto taktických rozdílů rozmnožení časových rytmů bychom samo sebou mohli najít více, v jiných filmech i u jiných autorů. Zejména v případě skloubení cyklického času s lineárním a vektorizovaným časem, které má vytvořit vztah mezi časem mýtu či

25) Emmanuel Le Roy Ladurie, *Les Paysans de Languedoc*. Flammarion, Paris 1969.

přírody a časem dějin nebo které má vytvořit pocit, že se za zdáním povrchných změn dějiny opakují, jak jsme viděli na příkladu filmu *MLADÝ LINCOLN*. Podstatné je však stále to, že film, a zejména fikční film, i v klasické naraci disponuje prostředky, jak učinit hmatatelným jak krátký čas konfliktů, tak nepřetržité trvání, které se udržuje od nejstarší minulosti až po zobrazovanou chvíli. A to díky organizaci stabilního geografického prostoru a díky kulturním referencím (ve většině případů prostřednictvím použití výtvarných aluzí; jak jsme viděli v *MARSEILLAISE*, může se však jednat i o aluze zvukové).

Nepřístupná minulost

Současná historie už se nepíše jako braudelovská historie. Stala se „rozdrobenou historií“²⁶⁾. Klade vedle sebe popisy sociálních, ba i etnologických dějin, analýzy ekonomických a kulturních determinací a vyprávění dotýkající se žvanivých (*bavards*) a opakujících se událostí, jejichž „nutnost“ se často jeví být absurdní, povrchní, rozporná. Je zasažená „procesem rozkladu jednotky historického vědění“²⁷⁾ a táže se po místě historika, po jeho metodách, po inteligibilitě fenoménů. Vzdaluje se tak od globální racionalizace minulosti, a to s rizikem, že tak ztratí schopnost pochopit její transformace a že v nás bude vyvolávat dojem, že žádná historie není možná.

Tato situace je vyjádřena v jistém počtu filmů, které zpochybňují tradiční struktury vyprávění a které americký historik Robert A. Rosenstone definuje jako „postmoderní“. „Jedenáct doporučení, která je definují“, lze vlastně shrnout jako postupy organizace vyprávění nesledující tradiční lineární naraci. Rozehrávají fragmentaci, zmnožují hlediště, ba i záměrně sázejí na anachronismus, na směs fantasmatu a iluze skutečnosti, zkrátka zmnožují známky vypovídání a stopy reflexivnosti.²⁸⁾ Právě na systému „iracionálních střihů, nesouměřitelných vztahů mezi obrazy“²⁹⁾ fungují filmy, které charakterizuje vytváření obrazu-krystalu, o kterém mluvil Gilles Deleuze. Tento systém nechává vyvstat „autonomní čas“, který přináší krizi modelů pravdy, protože znemožňuje rozlišování mezi skutečným a neskutečným: pravé a falešné se směšují do té míry, že činí pravdivost nerozhodnutelnou. V oblasti, která se nás týká, tyto filmy dávají pocítit, do jaké míry je žitá přítomnost nesrozumitelná a vývoj dějin nekontrolovatelný, pokud je nezávislý na lidském kalkulu. Zároveň kladou důraz na historii zakoušené pochybnosti ohledně její schopnosti rekonstruovat minulost tím, že vyjevují, jaký „řetězec padělatelů“ představují historické interpretace. Tato „falsifikace“ nicméně není lží (alespoň ne jenom): má heuristickou funkci a ukazuje na konstitutivní obtíže historiografické operace.

26) François D o s s e, *L'histoire en miettes*. Éditions de la Découverte, Paris 1987.

27) Philippe B o u t r y, *Assurances et errances de la raison historique*. „Autrement“ 1995, č. 150 – 151 (Passés récomposés, Champs et chantiers de l'histoire), Paris, s. 63.

28) Robert A. R o s e n s t o n e, *Film historique/vérité historique*. „Vingtième siècle, revue d'histoire“ 1995, č. 146 (*Cinéma, le temps de l'histoire*), Presses de Sciences Po, s. 162 – 175. V článku syntetizuje teze, které rozvinul v díle psaném ve Spojených státech, *Revisionning History, Film and the Construction of a new Past*. Princeton UP, Princeton, 1995.

29) Gilles D e l e u z e, *Le Régime-cristallin*, s. 41.

Autonomie historie

Na většině Viscontiho fikčních filmů historické povahy, z nichž Deleuze dělá mistrovské obrazy-krystaly, je nápadné, že momenty odkazující k historickým událostem se odehrávají v autonomním čase, který je v rozporu, není-li přímo nekompatibilní, s žitým časem. Ten je ve filmech zpodobován časem fikce, do nějž historické události brutálně a fatálně vpadávají. Filmy VÁŠEŇ nebo GEPARD, jež kritizují oficiální historické teze týkající se italského risorgimenta, nebo film SOUMRAK BOHŮ, který se snaží určit odpovědnost zkorumpované vysoké německé buržoazie na vzestupu nacismu, obsahují scény v pravém slova smyslu historické. Tyto scény pojednávající násilné události (bitva u Custozzy, dobití Palerma, masakr Noci dlouhých nožů)³⁰⁾ jsou organizovány diskontinuálním způsobem, vpadávají do filmu a vzhledem k jeho vývoji zůstávají heterogenní.

Na filmu LUDWIG (1972; zde však studovaný v dlouhé verzi uvedené v roce 1980)³¹⁾ nejlépe uvidíme, co s sebou nesé taková autonomie dějin, která vyvrhuje jedince mimo sebe, nebo přesněji – neboť jim neuniknou – jim brání je ovládnout, ať je jejich místo jakékoli. Nejde jenom o to kritizovat interpretace podávané historiky kvůli konvečním historiografickým praktikám (přijímání oficiálních zdrojů, organizace vyprávění ospravedlňující moc). Jde o to ukázat, že tyto dějiny, ve svém rozvoji nekontrolovatelné, nejsou než zmatkem. Můžeme se je pokusit ovládnout *a posteriori*, prostřednictvím vyprávění, které o nich podáme, to však s sebou vždycky nese nějakou falsifikaci (v deleuzovském smyslu: nerozlišitelnost mezi pravým a falešným).

K vyprávění o neuspořádanosti života posledního bavorského krále využívá film zvláštní chronologické organizace: odvíjí se sice v lineárním řádu, je ale tvořen z velmi nesouvislých epizod, které po sobě následují od korunovace až po Ludwigovu smrt, ze čtyřiceti scén soustředěných na nějakou časoprostorovou jednotku (kromě dvou, které tvoří sekvence složené z epizod). Data jsou podávána hlavně na začátku filmu, a to především dvěma ministry (kteří jsou prezentováni specifickým způsobem, k němuž se vrátím) – ti je zmiňují explicitně jako identifikovatelné události. Ale s postupem filmu začíná převažovat čas neuspořádanosti a kontradikce: je čím dál tím těžší zorientovat se v chronologii, která vlastně neřídí ani pořadí, ani trvání vyprávěného příběhu, což je ještě posíleno tím, že častá přítomnost inverzí mnohdy přivádí řád textu do rozporu s časem referenčních událostí. Podáme jen jeden příklad: jedna ze scén se týká vánočního večírku u Wagnera, který lze umístit do roku 1869, jenže ve filmu je situována *po* příjezdu

30) O této věci jsem již publikovala různé studie, a to v *Senso, Visconti. Etude critique*. Nathan, collection Synopsis, Paris 1992; *Un Gattopardo senza storia, una storia senza Gattopardo*. In: Lino Micciché (ed.), *Il Gattopardo*. Electa, Napoli 1996, s. 40 – 52; *Les Damnés, ou l'Histoire bloquée par le temps*. „Théorème“ 1990; *Visconti, Classicisme et subversion*. Sorbonne nouvelle, Paris, s. 205 – 219.

31) Mluvím zde o dlouhé verzi filmu přepracované v roce 1980, která naprosto není identická s originálem: chybí zejména jeden flashforward ukazující fotografii císařovny Elizabeth na smrtelné posteli. Krátká verze, která se v různých zemích trochu liší, je strukturována lineárněji a je konstruována jako flashback vnucující retrospektivní pohled. Srovnání sestříhu obou verzí najdete v „Cinématographe“ 1983, č. 91 (červenec – srpen). Viz přesnější a úplnější studie způsobu narace zvoleného pro tento film viz Michèle Lagny, *Visconti Read through Ricoeur: Time in Ludwig*. In: David E. Klemm – William Schweiker (eds.), *Meanings in Texts and Action: Questioning Paul Ricoeur*. The University Press of Virginia, Charlottesville 1993, s. 98 – 114.

ministra, jenž naráží na vyjednávání ve Versailles, která jsou nicméně pozdějšího data (leden 1870).

Ještě více matoucí je to, že záběry, v nichž ministři udávají data, mají singulární status: objevují se vždy tak, že nemůžeme spojit prezentovanou postavu s probíhající epizodou. Omezím se zde na první objevení se ministra, totéž bychom však mohli vidět v každém z případů: řeč ministra Holnsteina (kterého ještě neznáme) umělým způsobem odděluje dvě prvních scény – královu zpověď a jeho korunovaci –, které jsou v čase a prostoru přílehlé (v obou segmentech slyšíme mimo obraz stejnou hudbu). Jedná se o velké detaily postav, které podle všeho svědčí při vyšetřování, jež povede k sesazení krále; pád přichází před koncem filmu. Každé rámování izoluje na černém pozadí (mimo veškerý kontext) tvář, kterou osvětlení rozděluje na dvě části (jedna část osvětlená, druhá ve stínu) a jejíž „pohled do kamery“ se obrací přímo na diváka. I když dobře rozpoznáváme postavy, které ostatně hrají aktivní roli v různých epizodách, izolované záběry ukazují doslova jen „uřezané hlavy“, nelokalizované v prostoru ani v čase. Zpráva o domnělém vyšetřování se nikdy neodehraje, ve filmu vidíme jen důsledek: setkání rady organizující regentství. Tyto záběry mají zásadní narativní funkci, neboť většinou právě ony spouštějí epizody, které následují po jejich objevení. Zdá se, že film ilustruje a rozvíjí řeči vyslovené těmito hlavami bez těl. Vytváří tak jakéhosi vypravěče o několika hlasech, jediného vládce nad pohybem vyprávění, které po libosti stříhá. Tento způsob reprezentace tedy dává takto izolovaným postavám vyčnívající pozici, která by mohla být pozicí moci (a která není přidělena králi). Dobře chápeme, že funkcí těchto autonomních záběrů je vyznačit, že osud krále je od začátku filmu historicky zpečetěn, kontrolován ministry a silou, kterou představují, totiž bavorskou buržoazií. Okruhu lidí kolem krále dávájí nejen reálnou moc v příběhu, ale také vládu nad historickým vyprávěním: dějiny jsou jako vždy racionalizovány a interpretovány z „pohledu vítězů“. Což se zjednodušující přehnaností vyznačuje celková flashbacková struktura krátké verze. Ta poukazuje ke známé, ne-li klasické formě fikčního vyprávění jakožto historického vyprávění, a kondenzuje přitom to, co by se mohlo jevit jako sled flashbacků.

Jenže v dlouhé verzi do vyprávění zasahují různé posuny, které se stavějí proti tak jasné interpretaci: filmová narace podle všeho dle libosti popírá naraci ve filmu reprezentovaných svědků. Organizace vyprávění je narušována z jedné strany narůstající nejistotou odkazů k historickým datům, z druhé strany velkou mírou elips, která je o to rušivější, že tyto elipsy plní vícero funkcí. Podržují si tradiční roli zkrácení trvání dějů vyprávěných narací. Slouží však také k vymazání událostí významných z hlediska oficiální historie. Takže neuvidíme nejen zprávu vyšetřovací komise, ale neuvidíme ani nic z významných událostí Ludwigovy vlády, které se objeví jen v podobě „vyprávění posla“: válka z roku 1866 je evokována královým bratrem Ottou a jeho pobočníkem Durckheimem, vytvoření Německého císařství v roce 1870 ministrem Holnsteinem. To samé platí o událostech týkajících se králova veřejně soukromého života: například zrušení jeho zasnub. A konečně se tyto elipsy sdružují se střídáním scén, čímž vyvolávají proplétání, které ničí nejen lineárnost, nýbrž také koherenci vyprávění předkládaného ministry a jinými svědky, kteří tak vlastně zajišťují jen přerušovanou a částečnou naraci. To podstatné z Ludwigovy osobní historie jim uniká: například intervence druhého ministra, Pfiffermeistera, mezi epizodami korunovace a vykonávání moci králem, vydávajícím příkaz hledat Wagnera,

nás podle všeho logicky přenáší od jedné scény ke druhé. Jenže z korunovace jsme viděli jen přípravy na ni, nikoli ceremonii samotnou, a posléze žádný dopad reálné moci, neboť po královských příkazech následují epizody věnované vztahu mezi Ludwigem a jeho sestřenicí, rakouskou císařovnou.

Král nepřebývá ve stejném čase jako je čas jeho ministrů, který jde „směrem dějin“ (protože vítězí). Celý film vlastně konstruuje mytický čas, do něhož se uzavřel král, o kterém zde však mluvíme, jen pokud je sklouben s časem dějin. Pokud se týká jeho pozice v historické časovosti, je Ludwig uzavřen v krátkém čase, aniž by se mohl či chtěl odvolávat k nějaké minulosti (která by mu umožnila podrobit se tradičnímu modelu reprezentovanému jeho matkou), nebo k nějaké budoucnosti (budoucnosti inovace, v níž jsou ministři): přebývá tak v přítomnosti bez předtím a bez potom, v „nevčasné“³²⁾ přítomnosti, která ho činí nepohodlným pro historický vývoj. Až po vystoupení vyšetřovací komise (tu, jak připomínám, nevidíme) jsou ministři v čase po: prezentují jim vyhovující verzi o nezpůsobilosti Ludwiga pro svou dobu, aby způsobili jeho pád. Jakmile je však král jednou neutralizován, nemohou už ovládat události: ocitají se ve stejné „nevčasné“ přítomnosti jako on a jsou omezeni na takřka šílené jednání „ráz naráz“. Východisko nacházejí teprve ve smrti krále. Film v nás vytváří domněnku, že se jednalo o vraždu zakrytou oficiální zprávou. Tudíž ani oni nejsou o nic schopnější vyprávět dějiny. Izolované záběry, ve kterých plní funkci vypravěčů, ostatně od tohoto okamžiku pro celou závěrečnou část filmu (zhruba čtyřicet minut) zmizí.

Tím, že narušuje dějinný čas, Visconti naznačuje právě fakt, že přítomnost je časem nepořádků a že dějiny lze vykládat, a tedy racionalizovat, teprve posléze a zvenějšku, pod kontrolou těch, kteří zvítězili. Zdůrazňuje, nakolik zůstává historie historiků neredukovatelná na žitý čas, a to ani na čas jedince, který jej žije nebo umírá, ani na čas dějin, které se tvoří.

Chaotická historie

Alain Resnais, který si vytknul za cíl postihnout povyk a zlobu, jež poznamenaly konec třicátých let, konstruoval ve svém filmu STAVISKY, uvedeném do kin v roce 1974, naraci vyvolávající dojem nekoherentnosti. Na filmu nás zarazí nerovnoměrný průběh chronologického času, jehož lineárnost je rozbita prostřiháváním života Trockého ve střežené rezidenci ve Francii v okamžiku vypuknutí finančního skandálu, který otrávil politickým světem mezi lety 1933 a 1934, a života Staviského (dojem simultánnosti), a také flash-backy a flash-forwardy, které neustále přerušují Staviského aktivity. Exemplární je v tomto ohledu organizace začátku filmu: film začíná příjezdem Trockého do Cassis, poté střídá záběry exulanta na cestě, která ho vede do pařížské oblasti, s obrazy Claridge v Paříži, kde Stavisky rozpráví s jedním statistou, baronem Raoulem; toto střídání je narušováno návratem zpět, k jedné soutěži v eleganci, kterou v Biarritzu předešlého dne vyhrála Staviského družka, a nelokalizovatelnými záběry dvou policejních inspektorů, kteří činí narážky na zkoumání pochybné hrdinovy minulosti. Tato složitost po několika minutách

32) Termín zde používám v nietzscheovském smyslu: Friedrich Nietzsche, *Druhá nečasová úvaha, O užtku a škodlivosti historie pro život* (1874); Mladá fronta, Praha 1992, přeložil Jan Krejčí.

filmu ještě vzrůstá, protože zatímco Stavisky zařizuje příští představení svého divadla l'Empire, jeho lékař a advokát připomínají jeho zatčení před sedmi lety v Marly, zobrazené ve flashbacku, a bezprostředně poté se objevuje záběr nejistého časového statusu, ve kterém jeden z inspektorů v detailu a s pohledem do kamery svědčí o tomto zatčení. Teprve později pochopíme, že ve flashforwardu svědčí před vyšetřovací komisí, která se koná v Bourbonnském paláci v dubnu 1934.

Sám popis událostí je nejasný: časté vsuvky dobových novin (s fotkami zfalšovanými pro potřeby filmu, protože místo tváří Staviského a jeho družky vidíme tváře Jeana-Paula Belmonda a Annie Dupereyové) podávají rozporné indikace a řeč hlavního aktéra je prezentována jako řeč lháře, hráče, ne-li „přízraku“. Daly by se analyzovat mnohé jiné postupy expozice: práce pohledu (pohled do kamery oslovující přímo diváka nebo pohled prostředkovaný pozorovateli vyzbrojenými dalekohledy), status různých promluv vedlejších postav o Staviském a Trockém (ty jsou vždy prezentovány zvnějšku – pokud ne přímo hlasem mimo obraz, tak jsou přinejmenším provázeny častými rozpory mezi zvukem a obrazem). Bylo by také třeba zvážit vztah k divadlu (Stavisky) a ruské literatuře (Trocký, který žije „jako v Dostojevského románech“). Všechny tyto reflexivní indicie naznačují roli reprezentace, ba přímo fikce, a to jak v rovině natáčení, tak ve vyprávění dějin. Probouzejí pochybnost nad vysvětleními, která zůstávají na politické úrovni, a halí v sobě aspekt, jehož ideologický charakter je ve filmu sám komentován slovy statistiků. Zatímco baron Raoul připomíná hledisko dobové veřejnosti (a voličů), stejně jako hledisko filmového diváka: „Jsem jako Fabrice u Waterloo, pánové: znám jen zlomeček tohoto čínského hlavolamu,“ zdůrazňuje jeden mladý Trockého obdivovatel absurdnost tradičního „vyprávění událostí“, které bere v úvahu vyšetřovací komise z dubna 1934: „Hleďme, chystají se vyhostit Trockého. [...] Je to stejně šílený, že to vyprovokoval Staviský. Bez Staviského by nebyl šestý únor. Bez fašistické vzpoury, před níž kapituloval Daladier, by nebylo Národní jednoty. A bez vlády Národní jednoty by nebyl vyhoštěn Trocký. Takže bez Staviského...“

Čas dějin získává povahu posloupnosti „diskrétních“, vzájemně heterogenních okamžiků, jejichž trvání je nejisté a jejichž vzájemné vztahy nejsou pevné, což brání usouvzátnění různých úrovní časovosti a vyvolává nejenom vykloubení žitého a historického času, ale také vykloubení různých dějinných časů. „Rozptýlené vyprávění“ a umělost obrazu snímaného „jako pro časopis Vogue“ (rysy odhalené v době uvedení filmu filmovými kritiky) způsobují, že událost-symptom (organizovaná sebevražda jednoho podvodníka) už nemá jako ve válce kamisardů význam, který by odhaloval, co se děje v hloubi: je pouhým signálem. Staviského historie v sobě nejenom neskrývá žádný smysl, ale nenabízí nám ani žádnou „lekcí“. Což neznamená, že by se snad Resnais vracel k politickému, lineárnímu a navíc špatně komponovanému vyprávění-historii. Film vlastně vytváří skutečný řetězec pastí kolem mondénního padělatele, který je sám obětí politických padělatelů: příběh se ostatně odehrává jenom v popředí scény, v kulisách události; příkladem je finanční expedice Španěla Montalva připravujícího španělskou válku, která je předejrou budoucí války mezi fašismem a zkorumpovanými demokraciemi, do Říma. Mechanismy dějin spočívají v tom, co se neukazuje, v montážních zlomech a trhlinách; zůstávají v prosvítajícím pozadí za událostním žvatláním zbaveným koherentnosti, kterou Fernand Braudel hledal v rámci „économies-mondes“, jež se snažil konceptualizovat.

Rozptýlení a síly falešného

Právě zpochybnění možnosti psát srozumitelnou historii se oddává Andrzej Munk v *PASAŽÉRCE*, a sice aby „zviditelnil“ „nezobrazitelné“, totiž koncentrační tábory a kremační pece. Jak jsme viděli v souvislosti s vynořením vzpomínky na tábory v mysli Lizy, strážkyně SS,³³⁾ vlivem neuspořádanosti, která zasahuje organizaci pořadí a trvání minulých událostí, přetrvává pochybnost: na konci jejího druhého vyprávění Marthina příběhu stále ještě chybí některé prvky vysvětlení, čímž vznikají „hluchá místa“, v nichž by se mohla množit jiná pravda, která by falsifikovala nejen předchozí verzi vyprávění, ale falsifikovala by také sebe samu. Tato hluchá místa, tyto mezery, vyplývají z faktu, že nejsou osvětleny všechny prvky ukázané v obrazech-záblescích a v prvním vyprávění. To je případ scény, v níž v kruhu trestanců běhají mezi dvěma špalíry dozorců nahé zajatkyně: tato scéna je krátce evokována jedním z úvodních záblesků a poté rozvinuta ve druhém vyprávění, v němž vidíme, že to opatření slouží k výběru obětí, které budou ubity k smrti. Absence probouzejí o to větší podezření, že se interpretace nabízené v obou vyprávěních liší a že na každém vysvětlení cizopasí nové údaje otevírající jiné možnosti.

Navrhováno je několik interpretací vztahů mezi pány a otroky v táborech. Jednu z nich ještě může Lizin hlas off přiznat, když zdůrazňuje, že vůči trestankyni pociťovala žárlivost. Jiné roviny však není pro vypravěčku snadné osvětlit. Zejména opakovaně zdůrazňovaný konflikt mezi jejím vlastním infantilismem (který se projevuje prostřednictvím odměn v podobě bonbónů nebo cigaret, které jí dávají šéfové) a politickým vědomím trestankyně. Na začátku druhého vyprávění si všimneme, že Martha a její snoubenec, zabývající se sepisováním předmětů zkonfiskovaných Říší, vidí v jednom z oken, ze kterých na ně dohlíží, odraz Lizy. Právě do tohoto okamžiku se vsouvá dlouhý záběr, který by mohl být vizuálním komentářem k větě, kterou Liza právě pronesla: „Trestanci, kterým byla svěřena nějaká funkce, zneužívali naší důvěřivosti, dělali si, co se jim zachtělo, a bez ustání nás šidili. Někteří němečtí kápoové s nimi ostatně byli jedna parta.“ Tento záběr by mohl být flashbackem, nenajdeme však žádnou přesnou indikaci, do jaké chvíle by mohl být situován: vidíme na něm Lizu procházející chodbou, ve které Marthin snoubenec pozoruje jednoho důstojníka SS ve chvíli, kdy si ho podává německý kápo, drží ho za hlavu a říká mu toto: „V roce 1936 jsem bojoval ve Španělsku. Tohle číslo a tenhle trojúhelník jsem nedostal za zbabělost.“ To je první explicitní narážka na organizaci komunistického odboje v táborech. I když o tom její hlas off nemluví, Liza tedy ví, že skutečný boj a jeho cíl je politický. Tehdy uhodneme jiný konflikt ležící v podloží: konflikt mezi nezodpovědností, která s sebou nese všeobecnou poslušnost – nezodpovědností Němců uzavřených v nacistickém stroji –, a uchopením osudu do vlastních rukou prostřednictvím politické volby u odbojářů.

Vidíme zde, jak se ve filmu může projevit „falsifikace“ historie ve hře mezi tíhou vzpomínky a nutností ospravedlnění. Do série uvedená vyprávění nejsou úplně nepravdivá, jsou však dostatečně nepravdivá na to, aby nemohla být pravdivá. Jejich zřejmou funkcí je organizovat řetěz „padělatelů“. Po vynoření obrazů-záblesků Liza nejprve někomu vypráví lživou verzi, a potom si sama pro sebe vypráví pravdivější verzi, bezpochyby však

33) Viz výše.

ne úplně pravdivou, to by bylo samozřejmě nemožné: posouzení jakékoli autentičnosti se může odehrát jedině prostřednictvím intervence jiného hlasu (záměrně nepřítomného), hlasu Marthy. Případné následné třetí a čtvrté Lizino vyprávění by nikdy nesmylo podezření z falsifikace.

Systém opakování-variace vyprávění je zvýrazněn prací s časovým rytmem filmu. Každý záběr tvoří diskrétní okamžik postrádající kontinuitu s předcházejícím i s následujícím záběrem, postrádající připojení obrazu. Ve druhém vyprávění nacházíme o něco lineari-zovanější segmenty (i když často poznamenané střídáním, jež vytváří buď dojem flash-backu, nebo dojem simultánnosti), které však k sobě nejsou vzájemně připojeny. Film ostatně vedle sebe klade velmi rychlou a rozháranou montáž a velmi dlouhé záběry sdru-žené s pohybem kamery (které v určitých případech mohou vytvářet skutečné záběry-sekvence). Takže po brutálních obrazech-záblescích začátku pracuje první vyprávění naopak s roztahováním trvání, což se děje jednak prostřednictvím ticha, jednak pro-střednictvím délky záběrů, často se jedná o složité panorámující travellingy. Posouzení intenzivních momentů by bylo možné provést prostřednictvím zhodnocení délky jejich zobrazení: zejména některé záběry nesoucí pečeť posměchu ve druhém vyprávění jsou nekonečné – pláč jedné dozorkyně nad jejím mrtvým psem, jiný záběr s otřesnými obra-zy defilujících deportovaných doprovázený maškarní hudbou, nebo obraz, v němž po-nuré zahoukání vlaku smrti překrývá Bachův koncert. Rozpojenost okamžiků ve spoje-ní s účinky opakování-variace brání vytvoření přesné chronologie a vztahu následnost-následek. Naopak zde máme co dělat s přímým výrazem času, o kterém Deleuze připomíná, že vytváří krizi pojmu pravdy: stále nastávající, transformující, odjímá veškerou stabilitu racionalizačnímu diskursu.³⁴⁾

Tato destabilizace ještě více pracuje ve vztahu, jaký zejména v dlouhých záběrech udr-žují obraz a zvuk z pohledu diváka, viděné a slyšené z pohledu postavy, stejně jako ve vztahu mezi tím, co říká (nebo neříká) hlas, co vidí (nebo nevidí) pohled postav a co di-vákovi vizuálně ukazuje obraz. Jedním z nejsignifikantnějších záběrů je v tomto ohledu záběr inscenující „falešný pohyb“ na začátku prvního vyprávění: kamera prochází skla-dištěm, kam je strážkyně přidělena, a signalizuje v obraze Židy (oblečení se žlutou hvěz-dou, sedmiramenné svícny), které hlas nepojmenovává, „neměla jsem na starost tres-tance, ale jejich věci. Všechno patřilo Německu, Říši.“ Tento záběr ukazuje zejména přítomnost-absenci Lizy: její hlas afirmuje její přítomnost v osvětimském skladu v roce 1943, v této části filmu ji však nevidíme – s výjimkou právě tohoto záběru, ve kterém obraz odporuje vyprávění v hlasu mimo obraz. Hlas říká: „Některým lidem moc zamota-la hlavu, ale já jsem jen plnila své povinnosti,“ a právě v tuto chvíli se v jednom ze zkon-fiskovaných předmětů, ve velkém zrcadle, objeví odraz Lizy, a ta odvrátí hlavu, aniž by na svůj obraz upřela pohled. I když v záběru není reálný, „aktuální“ obraz, přítomnost „virtuálního“ obrazu v zrcadle ji nutí udělat pravý opak toho, co říká její hlas: otáčí hla-vu, nechce to vidět, nechce to vědět.

Celý film by bylo možné podrobit analýze, která by osvětlila hru rozporů mezi ukazova-ným a vyprávěným: popření diskursu hlasu mimo obraz a zároveň inscenace odmítnutí vi-dět se odehrává také ve falešných připojeních záběrů a ve variacích obrazu postihujících

34) G. Deleuze, c. d., s. 44.

opakování vyprávění. Všechny tyto falešné pohyby a falešná připojení jsou zároveň indiciemi toho, o co v odmítnutí vidět a vědět jde: totiž o bezmocnost založenou na neschopnosti dosáhnout autonomie vědomí a o kompenzaci této bezmocnosti, totiž o vůli k moci. Ukazují také, že pravdivé vyprávění není možné: za řetězem padělatelů film ozřejmuje nemožnost určit, co je aktuální a co virtuální, a volit mezi nimi. A to ani v psychické struktuře nějaké bytosti (v tomto případě Lizy),³⁵⁾ ani v analýze nějaké události (zde monstrózní události holocaustu). Metamorfóza falešného zde nahrazuje sílu pravého, reálné a imaginární už nejsou odděleny a nic už nelze rozhodnout.

Nastolující se pochybnost hrozí zasáhnout nejenom smysl, který lze dát minulému (a který by tvořil jeho pravdu), nýbrž samu skutečnost tohoto minulého. Zatímco důležitost polského a zejména komunistického odboje je odbývána prostřednictvím narážek, neboť Liza odmítá přiznat jeho opodstatněnost, přítomnost Židů v táborech je zčásti popírána proto, že je ukazována (zejména ve scéně, v níž Liza pozoruje příjezd dětského konvoje do krematoria), a nikoli verbálně popisována (mohlo by to však být opačně).³⁶⁾ Ještě horší je, že lze udržet nejistotu ohledně skutečnosti plynových komor, protože není možné spojit konce obou vyprávění: první končí návštěvou Lizy v osvětimské plynové komoře, kde postřehneme Marthu, druhé fackou, kterou Liza uštědřuje mladé ženě, když ji znovu spatří na lodi. Zdůrazňovat tento bod se samozřejmě v době, kdy se rozmohly různé politicky nezdravé revizionismy a negacionismy ohledně skutečnosti táborů, může jevit jako známka špatného vkusu, vizuální a zvukové šoky vyplývající z tohoto systému zde nicméně názorům tohoto druhu (které v době, kdy Munk film natáčel, ještě byly v zárodečném stavu) neslouží. Ozřejmují kritickou moc, která je zároveň estetického i etického řádu, filmové organizace, jež nahrazuje „reprézentaci“ – vinnou tím, že ukazuje zahalující a zahaluje ukazující – poutem mezi falsifikujícím vyprávěním a čirým popisem. Uskutečňují veškerou práci odhalování zatemnění přítomného v práci „nevidění“, v odmítnutí vidět, které film inscenuje: diskvalifikace „pravdivého“ se tak děje nikoli ve prospěch falešného, nýbrž ve prospěch tázání, ve prospěch řetězu otázek, které si historikové neustále kladou vzhledem ke své nedokončitelné práci.

* * *

Záměrně jsem zde zvolila filmy napůl fikční, které spojují příběh vymyšlených individuálních postav s ověřenými fakty kolektivních dějin. Ne proto, že by bylo nutné vyloučit

35) V této souvislosti je možných mnoho způsobů čtení, a to zejména v analytické perspektivě, zde však o nich nebudu mluvit.

36) Tento bod je o to zajímavější, že tábor Osvětim se stal táborem-muzeem, který přímo svou organizací svědčí o dvojí práci exhibice a smazávání, kterou provádí oficiální paměť, jako se o to snaží i protagonistka PASAŽÉRKY. Článek Jeana Charlese Szurecka, který vyšel v roce 1989 ve svazku (pod záštitou Jacquesa Le Goffa) publikovaném pod titulem *A l'Est la mémoire retrouvée* ukazuje, jak se muzeum, které se snaží udržet vzpomínku na místo, které bylo „místem martyria polského národa a jiných národů“, a podtrhnout existenci polského antifašismu, paradoxně stalo místem „bez paměti“, protože vyhlazení Židů, které bylo od roku 1942 specialitou tábora, je z velké části zamaskováno faktem, že židovské oběti jsou vypočítány v rámci jejich národní příslušnosti. Není tak jasně vidět to, co ukazují čísla, totiž že z 16 mrtvých v táboře bylo skoro 15 Židů. Tento problém zdrženlivosti vzhledem k židovské otázce, kterou se Poláci nesnaží příliš připomínat, je znatelný i v samotném filmu.

stříhové filmy dokumentární povahy, nýbrž proto, že se mi zdá, že tyto napůl fikční filmy vyostřují dva klíčové problémy, které si kladou historikové: problém vztahu mezi reálným a imaginárním v souvislosti s jejich prameny na jedné straně a problém blízkosti fikčního a historického vyprávění³⁷⁾ v souvislosti s jejich vlastním výkladem na straně druhé. Fikce často slouží jako reference, abychom pochopili smysl toho, co se odehrává zároveň v události a v její reprezentaci, byť by tato událost byla věrně vystižena, jak potvrzuje jedna dokumentární montáž Chrise Markera, *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE*. Úvodní titulky tohoto filmu věnovaného různým formám revolučního hnutí, jejich potlačení a konfiskacím v letech 1967 – 1968, doprovázeny Beriovou hudbou posilující jejich emocionální potenciál, střídavě ukazují záběry pocházející z *KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN*, které jsou často přebarvené do okru nebo do červena, a záběry kolektivního žalu, lidových pohřbů, projevů vzpoury a posléze represe pocházející z různých archivů. Od začátku je vše řečeno: nejenom cyklus násilí a bolesti, politické odkazy a potvrzení autorova hlediska, ale také pamětní role archivních obrazů a funkce imaginárního v konstrukci nového světa a v historickém obrazu, který si po něm uchováváme. Po vzoru této montáže, která vzdává poctu silám fikce, aby učinila svět srozumitelným, aniž by popírala skutečné, může film historikům přinést uvědomění ambivalentnosti jejich postupu, když se pouštějí do úvah nad svou vlastní praxí a problematizují vědeckost historie.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu: Michèle Lagny,
Histoire sans passé: film et construction du temps historique.
 „Iconics“ 4, 1998 (Japonsko), s. 47 – 75.

Citované filmy:

A lod' pluje (E la nave va; Federico Fellini, 1983), *Culloden* (Peter Watkins, 1964), *Dáma ze Šanghaje* (Lady from Shanghai; Orson Welles, 1947), *Gepard* (Il gattopardo; Luchino Visconti, 1962), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Kamisardi* (Les Camisards; René Allio, 1970), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Pořomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Le Fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977), *Ludwig* (Luchino Visconti, 1972), *Marseillaisa* (La Marseillaise; Jean Renoir, 1937), *Mladý Lincoln* (Young Mr Lincoln; John Ford, 1939), *Pasažérka* (Psažerka; Andrzej Munk, 1963), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei; Luchino Visconti, 1969), *Stavisky* (Alain Resnais, 1974), *Vášeň* (Senso; Luchino Visconti, 1954).

37) Dobře osvětleno Paulem Ricoeurem v kapitole *Prolínání historie a fikce*, c. d., svazek III, s. 264 – 280.

Rozhovor

HISTORIE, FILMOVÝ HISTORIK A VYNALÉZÁNÍ VLASTNÍHO ARCHIVU

Rozhovor s Michèle Lagnyovou

Petr Szczepanik

Profesorka **Michèle Pauline Lagnyová** (*1938) vyučuje filmovou a kulturní historii na Univerzitě Paříž III (Département de Médiation culturelle), kde také v doktorském programu „Arts du spectacle et de la communication“ vede výzkumné projekty. Michèle Lagnyová patří spolu s Pierrem Sorlinem, Marcem Ferrem a několika málo dalšími kolegy k významným výjimkám mezi historiky, kteří chtějí a dokáží přistupovat k filmu nikoli pouze z utilitárního hlediska jako k jednomu z mnoha typů pramenů, nýbrž promýšlejí filmové dějiny zevnitř a snaží se skrze historické koncepty postihnout jejich specifickou. Její kniha *De l'Histoire du cinéma* je pravděpodobně jedinou monografií nabízející komplexní kritický přehled základních paradigmat, nástrojů a pojmů historického myšlení o filmu z pohledu historika.

Knižní publikace: *La révolution figurée, Film, Histoire, Politique* (s Marie-Claire Roparovou a Pierre Sorlinem), kapitola „Le temps d'Octobre“, s. 27 – 119. Albatros, Paris 1979; *Générique des Années Trente. Film et stéréotypes sociaux* (s Marie-Claire Roparovou a Pierre Sorlinem). PUV, Paris 1986; (ed.) *Théorème I, Visconti, Classicisme et subversion, Travaux et Recherches*. Publications de la Sorbonne Nouvelle, Centre d'études du cinéma et de l'Audiovisuel, Paris 1990; *De l'Histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris 1992; *Senso, Visconti. Etude critique*. Nathan, collection Synopsis, Paris 1992; (kolektiv) *Les vingt premières années du cinéma français*. Editions de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995; tři kapitoly o kulturní integraci Evropy po roce 1945 v *L'Europe en mutation*. Ed. Elisabeth du Réau. Hachette, Paris 2001, s. 24 – 40, 90 – 107, 212 – 224; kapitola „Il cinema come Fonte di storia“ ve *Storia del Cinema*. Ed. Gian-Piero Brunetta. Einaudi, Torino 2001, s. 265 – 293; *Visconti, cinéaste*. BIFI/Durante, Paris 2002. Vyjde: *Le cinéma historien*. Paris – Udine; (kolektiv) *Catalogue des documentaires français (Période 1946 – 1955)*. Archives du film CNC – BNF – SCAM.

Rozhovor s Michèle Lagnyovou jsem vedl 24. října 2003 v Brně u příležitosti jejích hostujících přednášek, které byly součástí grantového projektu Centrum audiovizuální kultury při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU; tento projekt je financován Vzdělávací nadací Jana Husa.

* * *

Před sedmi lety jste v interview s Frankem Kesslerem odpověděla na otázku po vaší profesní identitě tak, že se necítíte být filmovou historičkou, ale historičkou, která pracuje s filmy

a zkoumá film i kinematografii z historické perspektivy.¹⁾ Jak jste ve své pracovní dráze dospěla až k tomuto vymezení? Vyvíjí se nějak vlivem sblížování kulturní historie a historie filmu v posledních letech? K jakému proudu současné historiografie byste svou práci zařadila nyní?

V počátcích své práce s filmem jsem nechtěla dělat běžnou filmovou historií, protože jsem ji nepovažovala za zajímavou – alespoň v té podobě, jaká převládala před dvaceti lety. Zajímalo mě spíše, v jakém smyslu může být film novým druhem historického dokumentu. S postupem času jsem ale ve své práci nutně musela řešit i otázky filmové historie. Avšak nepojímala jsem ji jen jako historii samotných filmů, nýbrž jako historii sociálního a kulturního fenoménu, zkoumaného v rámci kulturních studií. Nyní si svou pozicí nejsem zcela jistá. To, co mě zajímá, je práce s filmy za účelem psaní historie. Musím přitom ale používat i pracovní postupy filmové historie. Mým úkolem jakožto historika je zkoumat film v rámci širšího historického přístupu a zohledňovat přitom několik různých rovin filmové historie. V mých postojích tedy nastaly jisté změny. Teď bych již neřekla, že historik a filmový historik se až tak velmi liší. Myslím, že dnes mohou sdílet stejný přístup.

Co se týče mého vztahu ke konkrétním badatelským směrům ve francouzské historiografii, velmi blízký mi je přístup Rogera Chartiera. Chartier je kulturním historikem a zabývá se dějinami knihy a četby. Nezkoumá sice primárně obsahy knih, nýbrž jejich dispozitiv čili jak byly knihy dělány od 14. do 18. století, jak byly čteny a jak se situace změnila dnes, s nástupem nových médií; přesto současně tvrdí, že musíme studovat i texty těchto knih. Chartier zastává názor, že v kulturní historii nestačí pracovat s technologickými, ekonomickými a politickými determinacemi, ale že musíme analyzovat i samotné texty, musíme se věnovat textuálním analýzám.

Dále jsem ovlivněna myšlenkami Michela de Certeau, jeho názory na práci v archivu. Musíme vynalézat vlastní archiv, rozvíjet svou koncepci práce v archivech a uvědomit si, že – jak tvrdí Hayden White – historie je diskurs. Zasáhly mě samozřejmě i myšlenky Michela Foucaulta, ačkoli sám nebyl historikem a s historiky vedl řadu sporů. Jedním z Foucaultových oponentů byla francouzská historička Michelle Perrotová, jeden z nejlepších odborníků na ženskou historii a také na téma stávek dělnické třídy jako kulturního prostředku vztahování se ke světu. Analyzovala pole reprezentace a zjistila, že v době mezi 18. a 19. stoletím nebylo možné lidi zavírat do vězení tak, jak to popsal Foucault. Vedla s ním o tom velké diskuse. Historici obecně tvrdili, že Foucault vytvořil systém a pak hledal prameny, které by jej potvrdily, ale nepoužíval dokumenty, které byly s jeho postojem v rozporu. Přesto byla celá naše generace Foucaultem hluboce ovlivněna, byť možná o něco méně než lidé z oblasti literární teorie.

Některé historické přístupy inklinují k určitému typu pramenů a k určitým obdobím či tématům – jako jsou například cenzurní dokumenty, oborové časopisy a období rané kinematografie v americké „nové filmové historii“. Máte vy takovéto oblasti, které vám jsou

1) Viz Frank Kessler, „...man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“ Ein Gespräch mit Michèle Lagny. „Montage/AV: Filmhistoriographie“ 5, 1996, č. 1, s. 5 – 22.



Michèle Lagnyová při přednášce na FFMU v Brně

Foto Jiří Chloupek

bližší a umožňují vám nejlépe uplatnit vlastní přístup? Který okruh pramenů by podle vás při současném stavu poznání zasluhoval největší pozornost historiků?

Vidím tři takovéto oblasti. Myslím, že v současnosti zasluhuje pozornost především otázka technických změn, které jsou v poslední době velmi dalekosáhlé, možná i revoluční. Druhým důležitým problémem je recepce. Nejsem si ale jistá, zda pro recepční studia filmu máme dostatek pramenů. Bude třeba ve větší míře využívat nástrojů orální historie. Pak budeme moci lépe odpovědět na sociologické otázky týkající se filmové recepce. Třetím zajímavým tématem, jež se vynořilo již před třiceti lety, jsou filmoví tvůrci a pracovníci, které je třeba analyzovat jako sociální skupiny. Skutečně se pak objevila řada prací o výrobním systému, například o režisérech, střihačích, hudebnících apod. Potřebujeme ale více výzkumu o drobných pracovnících studií, o malých lidech, jež nejsou ve stejné pozici jako oni aristokratičtí tvůrci. Velká studia jsou dnes často nahrazována malými společnostmi, které pracují pro velké společnosti, s pracovníky najímanými na dobu určitou namísto stálých zaměstnanců. Mnoho informací o těchto změnách by mohlo být nalezeno v archivech výrobních společností.

Pokud jde o okruhy pramenů – když pracuji s filmem jako s dokumentárním pramenem, znamená to, že zkoumám reprezentaci. Co se týče archivů, nejvíce mě zajímají prameny týkající se způsobu vzniku daného filmu. Tento typ genetického studia uplatňovala například Sylvie Lindepergová. Používáme při něm mnohem více pramenů, které se týkají výroby filmu než obvykle – ekonomické dokumenty, různé verze scénáře, korespondenci, cenzurní zápisy atd. Pro mě je zajímavé zkoumat, jaké druhy omezení determinovaly vznik filmu na různých rovinách – politické, ekonomické atd. Další okruh pramenů, který mě zajímá, se týká vztahů mezi filmem a jinými kulturními oblastmi dané doby.

Omezení a kulturní vztahy musíte zkoumat v odlišných typech archivů – v prvním případě pátráte v archivech týkajících se politické a společenské oblasti, v druhém případě vycházíte, jak napsal Dudley Andrew v knize *Mists of Regret*,²⁾ od filmu, jenž je v centru, a kruhově svůj zájem rozšiřujete k dalším a dalším vztahům kultury. Jako kulturní historici zabývající se filmem si potřebujeme vytvořit kolem filmu širší rámec kultury. Problém je, že jako historici nikdy dopředu nevíme, co vlastně hledáme a co můžeme nalézt, nevíme ani kde hledat, ale přesto hledat musíme – někde.

Uvedu konkrétní příklad. Je zajímavé zkoumat, jak filmoví tvůrci pracovali v několika oblastech současně. Do šedesátých nebo až do osmdesátých let bylo například časté, že filmaři a technici pracující na celovečerních hraných filmech současně natáčeli filmové žurnály. Můžeme to pozorovat například na základě srovnání Renoirova filmu MARSEILLAISE z roku 1937 a dobového zpravodajství. Je ohromující, jak podobné byly v obou případech filmové postupy, například časté záběry ukazující lidi, kteří naslouchají nějakému projevu. Dnes by bylo stejně zajímavé srovnání hraných filmů a reklam, protože mnoho režisérů je natáčí, i když se k tomu nepřiznávají. Já například právě pátrám po reklamách, které podle všeho v hojné míře natáčel Visconti. Ale nejsou ve filmografiích a archivních souborech Viscontiho filmů, a je proto těžké se k nim dostat. Dotýkáme se zde velmi důležitého vztahu mezi průmyslem a uměním, který také patří k mým oblíbeným tématům.

Ve svých přednáškách pro brněnské studenty jste řekla, že historická práce začíná čtyřmi základními otázkami: kdo? kdy? kde? a proč? a že podle vás je – zvláště ve filmové historii – nejobtížnější ta poslední z nich, ba dokonce že je někdy nezodpověditelná. Z jakého důvodu tomu tak je, jakými metodami může být tato otázka zodpovězena a ve vztahu k jakým dokumentům?

Když badáte v archivech, snadno pochopíte například to, proč byla uzavřena politická dohoda nebo proč lidé sepisovali vzpomínky (proto, aby si vylepšili pověst). U filmu je to jiné – když studujete průmyslové časopisy, zjistíte řadu detailů, ale často nevíte, proč byl vlastně daný film natočen. Snadnější je to u propagandistického filmu, ale v ostatních případech se zastavíte u zjištění, že cílem bylo vyrobit velký spektakl a vydělat peníze, což nejsou skutečné společenské důvody. Jindy jsou ve hře zase spíše důvody ekonomické a estetické. Obecně je ale u filmu otázka „proč?“ velmi obtížná.

U pramenů různého druhu je problematickou otázkou také jejich tendenčnost. Všechny archivy mají tendenci odrážet v příznivém světle pohnutky určité moci. Je například velmi obtížné správně interpretovat rozhovory s režiséry, protože jsou vždy částečně propagačními diskursy. Pro Viscontiho je typické, že říká velmi odlišné až protikladné věci v závislosti na tom, kdo s ním vede interview. Právě v těchto případech si musíte klást otázku „proč?“

Jistě si vzpomenete na některé typické narativní a vizuální motivy raných filmů, které se opakovaly napříč produkcemi z různých evropských zemí a Ameriky. Proč v Itálii, Anglii

2) Dudley Andrew, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton UP, Princeton 1995.

nebo Francii vznikaly velmi podobné filmy, které neměly žádný vztah k lokální kultuře? Bylo to jako ve středověku, když stavitelé chodili po Evropě a všude stavěli stejné katedrály. I dnes se můžeme ptát po příčinách cirkulace filmů a idejí napříč Evropou čili zda existuje něco jako evropský film a kultura, nebo zda se pořád díváme brýlemi amerického filmu.

Myslíte, že je stále užitečné používat pojem národní kinematografie? Nebo je platný jen pro určité oblasti, období a žánry a jinde by měl být nahrazen novými koncepty?

Pojem národní kinematografie byl používán tak dlouho, protože národ byl nejdůležitější organizační strukturou po celé 20. století, jež je také stoletím filmu. Ale pro raný film to není vhodný koncept, protože filmy a lidé cirkulovali napříč zeměmi. Pojem národní kinematografie je užitečný tam, kde existuje zapojení státu do organizace výroby, financování nebo cenzury. Ve Francii dnes máme národní francouzskou kinematografii, protože tam existuje systém státní finanční pomoci. Éra národních kinematografií spadá především do období mezi první světovou válkou a šedesátými lety, protože výroba byla tehdy silně ovlivněna podmínkami v národních státech. V obdobích předtím a potom je tomu jinak, najdeme zde více mezinárodní cirkulace a mezinárodních produkcí.

Kromě toho když chcete analyzovat nikoli výrobu, ale recepci, musíte tradiční pojem národní kinematografie opustit. Mezinárodní cirkulace filmů byla posílena hlavně s nástupem televize. Myslím, že i v Česku většina lidí zná francouzské filmy spíše z televize než z kina. Takže se můžeme ptát, co vlastně činí národní film národním. Národnost režiséra? Tak proč je Buñuel považován za francouzského režiséra? Režiséři mají často mezinárodní kariéry, a proto podle nich nelze definovat národní film. Nestačí ani řídit se podle námětů a předloh – vzpomeňte si třeba na Viscontiho CIZINCE. Jediná opora pro definici spočívá v rovině instituce a podmínek státní pomoci.

A co rovina kulturní reprezentace?

Ano, existují omezené skupiny filmů určené pouze národnímu publiku, s tradiční národní reprezentací, například ty, které bychom mohli označit jako „pouze pro Francouze“. Týká se to třeba i některých britských komedií, které mají možnost skutečně pouze lokálního uplatnění. Historik francouzského filmu Jean-Pierre Jeancolas psal o takzvaných neexportovatelných filmech, které jsou podle něj opravdu velmi francouzské. Ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech to platilo hlavně o komediích a podobně tomu bylo i v Itálii. Jejich protikladem jsou například filmy Luca Bessona, které jsou amerikanizovanými evropskými filmy. Zvláště naléhavě se otázka, jestli je to ještě vůbec francouzský film, vnucovala u jeho zpracování příběhu o Johance z Arku, které bylo točeno s cizími herci, v angličtině, ale zároveň v Normandii, kde stojí Bessonův zámek, kousek od místa, kde mám sama chalupu. Visconti je nepochybně italským režisérem, ale byl zároveň silně zakotven ve středoevropské kultuře, hlavně rakouské a německé, a znal také velmi dobře francouzskou kulturu. Film má obecně vždy tendenci cirkulovat po celém světě, a to nikoli jen ten americký. Pojem národní kinematografie bude dobré zachovat, ale současně se musíme naučit přesněji rozlišovat různé možnosti jeho použití a jeho hranice.

Jaké se podle vás nabízejí alternativní koncepty, které by pole národní kinematografie rozšířily nebo naopak zúžily? Na jedné straně by to možná mohl být region, město nebo festival, na druhé „Filmová Evropa“, jak figurovala v diskurzech o filmové produkci ve dvacátých a třicátých letech...

Tato otázka by byla zajímavá například ve vztahu k Itálii, kde se formoval neapolský film, a to v počátcích kinematografie a pak také v současnosti. V Itálii je velmi silná tradice lokálních, regionálních a městských kultur, které mají své vlastní jazyky. I ve Francii, která je oproti Itálii velmi centralizovanou zemí, se objevily snahy dělat třeba marseillský film. Filmy vyráběné na ose Barcelona – Marseille – Ženeva se prezentují jako součást snah o formování velkoměstské kulturní oblasti jižní Evropy. Mnoho měst by dnes chtělo rozvinout vlastní sílu proti národní kultuře. Vkládám určité naděje do představy, že v Evropě vzniknou kulturní regiony s vlastní kinematografií. Ale obecně bych se klonila spíše k tomu, že film je dnes mezinárodním produktem a kinematografie mezinárodní organizační strukturou.

Pak je tu samozřejmě velký úspěch bollywoodských filmů v Evropě. Můžeme se také ptát, zda existuje něco jako arabský film. Mám korsické kořeny, ale zdráhala bych se říci, že existuje něco jako korsická národní kinematografie. Díky evropským mediálním projektům typu Eurimage, které mimo jiné podporují produkce, do nichž jsou zapojeny alespoň tři evropské země, již vznikly zajímavé filmy, ale jiné jsou oprávněně označovány jako europuding. Europudingové filmy za evropské peníze vznikají často i pro televizi. Poslední dobou se na tyto věci zaměřuji a snažím se je vyčíst ze závěrečných titulků: kdo dal peníze, jak moc, odkud jsou spolupracovníci. Oproti dvacátým a třicátým letům se změnilo to, že Američané dnes příliš nevyužívají evropské talenty a Evropané nedělají v Americe velké kariéry. Trochu jiné je to s Brity, ale u nich přesně nevíme, jestli jsou Evropané, nebo Američané.

V poslední době se hodně diskutuje o problému filmových verzí, ať už těch, které vznikly po ničení filmového materiálu, přestřiháním pro potřeby distribuce, cenzurními zásahy, nebo verzí jazykových a mediálních. Myslíte, že tyto multiplikace a transformace jsou něčím typickým pro filmové dějiny a že mohou posloužit jako nové vodítko pro filmově-historická bádání?

Ano, myslím, že by bylo neobyčejně zajímavé psát historii filmu prizmatem verzí. Ptát se jak a proč byly dané změny provedeny. Výzkumy tohoto druhu již vznikly o verzích literárních nebo výtvarných děl a ve filmu čekají na realizaci.

Není ale zásadní rozdíl mezi verzemi románů a obrazů, které obvykle dělá sám autor, a verzemi filmů, které většinou nijak nesouvisí s intencemi domnělého autora?

Ale neautorské změny se objevují i v literatuře, například v oblasti úprav literárních děl pro vzdělávací účely, pro děti. Existuje třeba řada verzí Zolova *Člověka bestie*. Zjistila jsem, že ty ze třicátých let neobsahují náznaky sexuálního vztahu mezi strojvůdcem a lokomotivou. Ve filmových dějinách ovšem chybí analogie dětských verzí literárních děl.

Další nefilmové případy verzí jsou popsány v Chartierových pracích o dějinách knihy a četby. Filmové verze jsou velmi zajímavé především ve vztahu k otázkám kulturní reprezentace: jaká verze byla předváděna ve Francii, jaká v Německu a proč...

Jedním z klíčových pojmů kulturní historie druhé poloviny 20. století je kulturní zkušenost, především pak zkušenost „obyčejného“ člověka, jenž byl v tradiční historii „němý“. Jak chápete filmovou zkušenost – z jakých složek a fází se skládá, kdo je jejím subjektem? Nejde přece jenom o to vidět film, ale také o zkušenost s místem předvádění, o sociální pozadí diváka atd.

Zajímavá je otázka speciálních projekcí pro publikum složené z chudých lidí nebo dělníků. Takové projekce organizovali odboráři ze CGT a CFDT³⁾ a hodně lidí se na nich hlásilo k diskusi. Sama jsem pořádala mnoho představení filmů o španělské válce. Přijíždělo na ně hodně lidí z jižní Francie, aby vypovídali o svých rodičích a zážitcích. Myslím, že by bylo zajímavé pokusit se zpracovat záznamy z podobných diskusí, pokud by existovaly, zkoumat emocionální a intelektuální prostředí kina. Existují například dokumenty k počátkům hnutí ciné-clubů, které mapují dobovou recepci ve vztahu k určitému druhu publika. Jeden z mých bývalých studentů dělá výzkum o italských dělnících ze severní Francie, kteří chodili do filmových klubů založených v jejich továrnách. Tito lidé si dělali malé zápisky o filmech, které viděli, a onen badatel prostřednictvím svého otce získal přístup do soukromých archivů, kde jsou uchovány. Takže prameny tohoto druhu obvykle souvisejí se specifickým typem filmů, zabývající se sociálními otázkami. Vedle filmových klubů, kterých bylo mnoho v Itálii a ve Francii po válce, jsou dalším zdrojem podobných pramenů vzdělávací organizace, kterým se ve Francii říká „Collège au Cinéma“, „Lycée au Cinéma“ a „École au Cinéma“ a které pořádají různé konference a kurzy.

Před pár lety jsem v jednom francouzském městě dělala prezentaci filmu o íránském chlapci v Amsterdamu. Představení se účastnili i dva mladí herci, jeden čtrnáctiletý a druhý desetiletý, kteří mluvili pouze anglicky. Dvanácti nebo třináctiletí francouzští diváci s nimi tedy vedli diskusi v angličtině. Byl to neobyčejný zážitek. Bohužel se nedělal žádný zápis. Myslím si ale, že musí existovat řada dokumentů o podobných akcích, například záznamy prováděné profesory po školních představeních. Ve Francii je dlouhá tradice filmových klubů nejrůznějšího druhu. Sama jsem poprvé navštívila filmový klub ve dvanácti letech. Kluby jsou ale i v továrnách. Existuje například neobyčejně zajímavý záznam z diskuse po představení ROCCA A JEHO BRATRŮ, které uváděl sám Visconti v továrně Fiatu v Turíně. Dělníci tehdy živě reagovali, říkali, že ve skutečnosti to tak nevypadá apod. V šedesátých letech bylo běžné, že diskuse o levicových filmech se zaznamenávaly a přepisovaly.

V Itálii v tomto směru sehrálo důležitou roli Centro San Fedele v Milánu, vedené Aldem Bernardinim, jedním z nejlepších filmových archivářů a tvůrců katalogů o němém filmu. Když jsem před deseti lety začínala pracovat na Viscontim, poslal mi písemné dokumenty z Centra. Říkal mi pak, že jsem jediná, kdo citoval jeho práci z té doby. Byly to politické dokumenty, ale velmi zajímavé, měly charakter soukromého archivu.

3) CGT – Confédération générale du travail; CFDT – Confédération française démocratique du travail.

Jakým způsobem učíte své studenty historiografickou metodologii?

Nemají rádi teoretické výklady o metodě, takže nejlepší je dát jim nějaký konkrétní úkol a vysvětlit, jak jej mohou splnit. Chodí do archivů, často dělají práce o kritické recepci filmů, což je vcelku jednoduché. Na svých seminářích se pokouším uvádět příklady různých metodologických problémů v souvislosti s jedním vybraným filmem. To trvá asi deset přednáškových hodin. Pak studenti mají mluvit o svých vlastních volbách a úkolech. Zpočátku je úroveň velmi dobrá, protože si pamatují, co jsem říkala první semestr, ale na konci druhého semestru je to horší, vracejí se k obvyklým a stále stejným věcem čili k tomu, jaké jsou postavy atd., a zapomínají veškerou teorii.

Další otázkou bych se rád dotkl tématu vztahu mezi prací historika a archiváře. Podílela jste se na projektu databáze francouzských dokumentárních filmů. Jak by podle vás měla vypadat ideální spolupráce mezi historikem a archivářem a v čem spočívá její ohnisko?

Archivy, kde se uchovává a prezervuje, na jedné straně a výzkumná pracoviště na straně druhé jsou dvě zcela odlišné instituce. Badatelé kladou archivům nejrozličnější otázky, a je tudíž obtížné udržet mezi oběma stranami dobré vztahy. Na počátku dějin archivů byli lidé, kteří velmi dobře věděli, co mají, protože filmů bylo málo. Byli to ztělesněné paměti archivu. Dnes je tomu konec. Před čtyřiceti lety jste se dokonce i ve Francouzské národní knihovně mohl zeptat knihovníka, kde jsou konkrétní typy knih a dokumentů a on vám odpověděl. Tato paměť je ztracena – lidé zemřeli a archivních materiálů je mnohem více. Sama mám zkušenost s archivem Inathèque,⁴⁾ kde jsem pracovala na kolektivním projektu zabývajícím se tím, jak se má archiv uzpůsobit, aby byl pro badatele komfortní. V posledních letech se pořádaly workshopy, snad osm nebo devět za rok, při nichž se setkávali dokumentaristé, archiváři a badatelé. Nejen mladí badatelé, ale také starší profesori, což je důležité, protože ti často zadávají studentům badatelské úkoly, aniž by přesně věděli, co je v archivech. Dávají studentům obecné úkoly typu „jdi zjistit, jestli existují archivní materiály k tomu a tomu“. Workshopy Inathèque jsou velmi užitečné a mohou odpovědět na řadu otázek. Vypracovává se tam popis nového dispozitivu pro archiv. Vznikají i celé knihy zabývajícím se tím, jak může badatel využívat archiv. Jejich autory nejsou archiváři nebo dokumentaristé, ale sami badatelé. Jsou to tedy knihy psané zdola, zvnějšku vzhledem k instituci. Jako podklady k těmto diskusím a knihám slouží také dotazníky, které byly vypracovány s badateli pracujícími v Inathèque: jak používat databázi, jaké otázky klást archivnímu dokumentu, jaký druh dokumentu hledáte atd. Sama jsem se podílela také na workshopu zabývajícím se tím, jak sestavovat a používat databázi. Nový sborník na toto téma již nějakou dobu rediguje François Jost.

V současnosti se tedy ve Francii situace vyvíjí velmi dobře a začíná se rozvíjet první systematická spolupráce. Jiný druh spolupráce organizuje Marc Vernet a Francouzská národní knihovna v rámci projektu o dokumentárním filmu, protože knihovna má depozitář povinných kopií dokumentárních filmů. Badatelům jsou nabízena vybraná témata

4) Institut National de l'Audiovisuel, francouzský národní institut pro audiovizuální materiály, především z oblasti televize, rozhlasu a dalších technických médií; srov. www.ina.fr/inatheque/index.fr.html.

a soubory archivních materiálů ke studiu a čeká se, zda to vyvolá jejich zájem. Myslím, že se tak může docílit zajímavého zhodnocení archivního depozitáře. Spolupráce mezi archiváři a badateli vyžaduje mnoho zdvořilosti ze strany badatele. Někteří dokumentaristé nebo studenti často vtrhnou do archivu a řeknou: „Chceme tohle, tohle a tamto a vy nám to musíte rychle dát.“ To není pro spolupráci dobré.

Co je podle vás na sestavování databází, katalogů a filmografií nejobtížnější? Jaké různé přístupy lze volit? Jak by měla vypadat například takzvaná analytická filmografie, o níž jste psala již ve své knize o metodologii filmově-historického výzkumu v souvislosti s filmografií raného filmu Andrého Gaudreaulta a Toma Gunninga?⁵⁾

Hlavní otázkou vždy je, proč je daný katalog dělán a pro koho. Ale u obecného katalogu nemůžete dopředu přesně určit, jací lidé jej budou používat. Můžete udělat dotazník, ale bude vždy podmíněn danou dobou a za dvacet nebo třicet let se mohou vynořit jiné druhy otázek. Žádný popis filmu není přirozený. Při každém popisu se již dopředu řídíte určitou ideou. Já pracuji s dokumentaristy, z nichž někteří přicházejí z velkých podniků, kde řeší otázku tvorby databází. Obecně se ale setkávám s tím, že přicházejí s doporučeními od nějaké instituce, která musí odpovídat na dotazy lidí.

Popsat film je velmi obtížné. Existují přesné návody a klasifikace pro oblast knih, ale ne pro filmy. Zvlášť těžké je popsat vztah mezi obrazy a zvukem. Při práci na katalogu pro Inathèque se ukázalo, že někteří lidé by tam rádi měli popis celého dialogu, jiní zase výčet všech záběrů, což je obecně nemožné. V současnosti se rozvíjí projekt Američanů a Kanadčanů usilující o vytvoření nového jazyka pro internetový katalog. Na toto téma se pořádá také řada konferencí. Je třeba vypracovat strategii popisu zachycujícího žánr, typ vyprávění a řadu dalších věcí, ale problém je, že jednotlivý záznam v katalogu nemůže být příliš dlouhý. Dokumentaristé se nejprve pokoušeli dělat vyčerpávající průmyslovou dokumentaci, v níž zaznamenávali údaje o každém záběru, postavách v něm, kameře, světle, zvuku, ale to trvalo příliš dlouho. Bylo nutné hledat rychlejší techniku. V práci na katalogu dokumentárních filmů jsme používali již existující katalogy Francouzské národní knihovny, CNC⁶⁾ a organizace pro autorská práva SCAM⁷⁾ a pokoušeli jsme se vytvořit společný popis, se všemi technickými údaji, informacemi o různých názvech a verzích, o filmovém materiálu, barvě, zvuku atd. U dokumentů je zjišťování těchto údajů zvlášť obtížné, protože do sedmdesátých let necirkulovaly na trhu. Snažili jsme se dohledávat také povinné cenzorské zápisy, které byly někdy ztracené, určit umístění kopie v daném archivu, včetně regionálních archivů. Někdy lidé vlastníci práva nechtějí udat místo, kde se film nachází, takže bylo nutné po něm pátrat. Abstrakt jsme řešili tak, že jedna až tři věty byly věnovány popisu tématu a jedna až dvě věty naraci – jestli ve filmu je, nebo není voice-over apod. Ale to se u novějších filmů stávalo stále obtížnějším, protože dokumenty jsou v poslední době mnohem komplikovanější. Jiným problémem bylo

5) M. Lagny, *De l'Histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris 1992, s. 244.

6) CNC – Centre national de la cinématographie.

7) SCAM – Société civile des auteurs multimédia.

sestavení indexu klíčových slov zahrnujících geografické údaje a další věci, který také nesmí být příliš dlouhý, aby práci neúměrně nezkomplikoval. Nelze vymyslet soupis klíčových slov, který by pokryl všechny oblasti. Někdy to s sebou nese i ideologické otázky – kdy napíšete hnutí odporu a kdy terorismus? Za války se mluvilo jen o teroristech, po válce zase jen o hnutí odporu. Dnes se musíme těžce rozhodovat.

Jaké kvalitativní změny do archivů a do historické práce vnesou nové technologie?

Je zřejmé, že výzkum se stává stále snazším. Nejen díky elektronickým databázím, ale také díky digitalizaci některých dokumentů. Velkou nadějí vidím v možnosti uplatnění interaktivní techniky v historických pracích. Dosud bylo třeba obrazy popisovat, případně je prezentovat v jedné definitivně sestřihané podobě na videokazetě. Nyní bude možné čtenáři poskytnout příležitost, aby procházel alternativními cestami od archivu k interpretaci a aby sám objevoval spojení. Můj syn vydal před deseti lety úspěšný CD-ROM, který byl založený na principu, že v počítači není nic předem, vše do něj musíte teprve vložit.⁸⁾ Nová média pro mě znamenají možnost objevovat nové věci, alternativy lineárních deskriptů. Myslím, že bychom se o to jako historici měli intenzivně pokoušet.

Do své historické práce se snaží vnášet prvky interaktivity také Sylvie Lindepergová, ale zatím nevím, jak přesně by to v jejím případě mělo vypadat. Ve svém tradičnějším výzkumu se Sylvie například pokoušela zjistit, jaké druhy archivních materiálů využíval Alain Resnais pro svůj dokument NOC A MLHA. Zjistila, že obrazy filmu pocházejí z různých koncentračních táborů a z různých let a výsledkem je tudíž jakýsi abstraktní koncentrační tábor. Pak začala pracovat na otázce budoucnosti filmu čili jak se diskurs obrazů transformuje v čase, konkrétně na příkladě francouzského filmu nazvaného DRANCY AVENIR, „budoucnost koncentračního tábora v Drancy“.

V Inathèque někdy mluvíme o archivu budoucnosti, protože konstruovat archiv znamená směřovat do budoucnosti. Sylvie také zkouší psát rizomatickým způsobem, řečeno s Deleuzem. Dělá interview s různými lidmi o různých věcech a hledá mezi nimi vztahy. Viděla jsem první verzi jejího CD-ROMu a myslím, že je to skutečně nový druh historického psaní.

Říkala jste, že se díváte optimisticky na možný přechod od tradičních filmových nosičů k digitálním záznamům...

Ano, já jsem byla vždy optimistou, pokud jde o technologické změny. Nářky na nové technologie jsou pořád stejné, objevovaly se v počátcích kinematografie i při nástupu multimédií. Nová média jsou prostě příliš užitečná na to, abychom se jim mohli vyhýbat. Před osmi lety, když jsme začínali pracovat na katalogu, jsem často říkala studentům: „Musíte si koupit počítač!“ Jeden z nich nechtěl, ale na konci roku mi řekl, že si ho koupil a bere si jej i do postele. Na druhé straně ale není nutné nová média zbožšťovat.

8) CD-ROM byl vydán pod názvem „18:39“ (Fabien Lagny, Serge Bilous, Bruno Piacenza; Flammarion 1997).

Rád bych se zeptal na váš nový projekt, chystanou knihu pod názvem Le cinéma historien. Jaký v knize vyjadřujete názor na možnost psát historii filmem?

Jakou historii mohou psát filmy? Historii mentalit – používám tento výraz nerada, protože dnes působí zastarale díky knihám, jež kritizovaly vlnu historického myšlení, které se takto označovalo – a obecně historii reprezentace. Existují tři druhy historického filmu: filmy odehrávající se v historickém období; filmy, jejichž samotné fikce a postavy jsou určeny historickými determinacemi, což se týká třeba Viscontiho; a nakonec filmy pokoušející se o kritickou historii, což je případ Watkinsova filmu o bitvě u Cullodenu, nazvaného prostě CULLODEN, který chce ukázat, jak pracuje historik. Historický film je také možné definovat jeho společenskou funkcí nebo několika funkcemi, jež plní. Pokud jde o mou knihu, je to práce připravovaná na zakázku Leonarda Quaresimy. To, co jsem dosud napsala, je ale příliš komplikované a budu to muset předělat. Zabývám se vztahem mezi filmovou historií, historií a filmem. Spojení mezi filmovou historií a historií považuji za velmi přímé. Kromě toho dnes nejsou velké rozdíly mezi historií, sociologií a etnologií, hlavně pak mezi sociální historií a historickou sociologií. Dá se říci, že pracuji transdisciplinárním způsobem.

Citované filmy:

Cizinec (Lo straniero; Luchino Visconti, 1967), *Drancy avenir* (Arnaud des Pallières, 1996), *Culloden* (Peter Watkins, 1964, TV), *Marseillaisa* (Jean Renoir, 1937), *Noc a mlha* (Nuit et brouillard; Alain Resnais, 1955), *Rocco a jeho bratři* (Rocco e i suoi fratelli; Luchino Visconti, 1960).

Rozhovor

BIFTEK A BRÝLE
ANEBO POSITIF ZE VNITŘ

Rozhovor s Petrem Králem

Milan Klepikov

Básníka **Petra Krále** jistě není třeba představovat; zájemcům o film, speciálně pak čtenářům *Iluminace*, je rovněž dobře znám jako autor článků a knih o filmu. O jednom aspektu Králov biography či o jedné dlouhé kapitole jeho „bytí s filmem“, jsme dosud nevěděli takřka nic, totiž o jeho francouzském „positifním“ působení. Příležitost realizovat s Petrem Králem rozhovor na toto téma se naskytla během poslední Letní filmové školy, ve středu 30. července 2003, mezi půl dvanáctou a první hodinou odpolední, za mírně proměnlivého klimatu, jež je pro Uherské Hradiště typické.

Stát se jakožto cizinec přispěvatelem a velmi brzy i členem redakce časopisu s takovým renomé, jaké měl – a stále má – pařížský *Positif*, jistě není maličkost. Petru Královi se to podařilo v době, kdy estetické spory, v jejichž centru *Positif* stál, právě vyústily v dalekosáhlé politické víry. Jako jeden z mála se jimi *Positif* nedal strhnout (a později na to byl patřičně pyšný), zcela na rozdíl od svého velkého konkurenta, o jehož heroických zakladatelských letech se mohli čtenáři *Iluminace* dočíst v análech kronikáře Antoine de Baecqueho.¹⁾ V následujícím rozhovoru se mimo jiné dozvíme, proč tomu tak bylo, čili jak se (nyní už více než půl století) dařilo redakci *Positivu* „udržet kurz“.

Zcela na úvod se ale sluší dát slovo muži, který nejvíce ztělesňuje redakční linii *Positivu* (dá se možná říci, že jí po větší část jeho existence doslova „cementoval“). V čem tedy vidí v seriózní filmové publicistice roli minulého a dnešního *Positivu* jeho dlouholetý šéfredaktor Michel Ciment?

„*Positif* vždy vyhrazoval důležité místo imaginárnímu, snům, imaginaci. Možná právě tím se nejvíce lišil od *Cahiers du cinéma*, poznamenaných tradicí respektu k realitě v Bazinově a Daneyho smyslu, tradicí vedoucích, chcete-li, od Louise Lumiéra, přes Rosselliniho až k Truffautovi a k nové vlně. *Positif* měl řadu těchto filmů v oblíbení, Cassavetese, Pialata, Depardona a mnoho výborných dokumentaristů. Pravda ale je, že je tu ještě další aspekt filmu, který Bazinova tendence moc nemilovala, řekněme kinematografie snu, imaginárna, humoru, fantastiky, erotismu..., věcí, jimiž se ve 20. století zabýval přednostně surrealismus, jehož duch *Positif* podle mně v mnohém sdílel.“

* * *

1) Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu*. „*Iluminace*“ 10, 1998, č. 3, s. 5 – 32; Týž, *Les Cahiers du cinéma. Část II – První čísla, první potyčky*. „*Iluminace*“ 13, 2001, č. 1, s. 45 – 72.

Jak se český básník dostane do redakce francouzského filmového časopisu Positif?

Já jsem Positif znal už předtím z Prahy a přitahovaly mě k němu dvě věci, jednak to, že to byl tenkrát ještě časopis, který nesl velmi silné stopy své původní revolučně surrealistické orientace...

...která byla opravdu v těch začátcích určující?

Ze začátku ano. Aspoň já jsem to takhle vnímal. Teprve dodatečně jsem s hrůzou zjistil, že v těch prvních číslech jsou taky velmi ždanovovské články. Druhá věc, která mě přitahovala, byla, že to bylo miň známé než Cahiers.

To vás přitahovalo?

To mě přitahovalo. Cahiers tady byly, já jsem je dokonce dostával do Orbisu, kde jsem je s chutí zkoumal. Nedá se říci, že jsem je četl, protože jsem ještě neuměl doopravdy francouzsky, začínal jsem se učit...

To byla ještě jejich klasická éra – před úpadkem do maoismu...

To bylo před maoismem, před rokem 68. Já jsem v tom Orbisu byl od čtyřiašedesátého do osmašedesátého. To byly ty krásné Cahiers, velmi hezky upravené. Ty maoistické ještě tuhle úpravu podržely, s velkýma fotkama. Takže Cahiers mě taky přitahovaly, já jsem to neměl oddělené, nicméně podle toho, co jsem o tom věděl z druhé ruky, tak se zdálo, že já se nemůžu nezajímat o Positif, právě díky jeho v podstatě ideologické orientaci. Takže když jsem potom přijel do Paříže, ta maoistická orientace Cahiers, o které jsem se dověděl dost rychle, mě spíš podpořila.

...ta už vlastně nahradila ten původní duch truffautovských Cahiers. Později se s maoismem rozešli.

Ano, ale ne s určitými Godardovými radikalistickými gesty z té doby v průběhu květnových událostí...

To jste bral jako určitý druh folklóru, nebo vás to odpuzovalo?

To mne odpuzovalo. Tou citací z Maa. Já jsem byl tehdy přístupný lečjakým utopisticky naivním programům a představám, ale ten Mao Ce-tung byl samozřejmě hranice, za kterou nebylo možné jít. Prostě byl jsem schopný brát vážně Trockého nebo trockisty, dokud jsem je nepoznal zblízka a vzdor tomu, že mé přirozené sympatie směřovaly spíš ke směsici anarchismu a liberalismu, ale ten maosimus...

Ale u Godarda je to natolik legrační, aspoň z dnešního pohledu, že člověk nemůže věřit, že všechno myslel vážně. ČÍŇANKA je film, ve kterém jako by si už dopředu dělal legraci z absurdit, které sám podnikne, je to spíš parodie na ono hnutí.

Oni také tvůrci jako Godard přece jenom myslí doopravdy až tím filmem, to kolem jsou taková vystoupení a komentáře, které opravdu nejsou asi směrodatné. Jeden český novinář mi řekl, že když byl letos na jaře v Praze Robbe-Grillet, zeptal se ho, co si myslí o revoluci a on mu odpověděl: „Nic.“ Tak ten novinář chvíli čekal v domnění, že se rozpovídá, a když se nerozpovídal, tak se ho zeptal: „Opravdu, to je všechno?“ „Ano, všechno. Já nemyslím, já píšu.“ Godard sice před natáčením i po něm mluví a tváří se, jako když myslí, ale možná, že to nejpřesnější je pak v jeho filmech.

Ve všech jeho dílech našťestí film je, kromě té nejsuchopárnější fáze sedmdesátých let.

No ale i v cyklu PŘÍBĚH(Y) FILMU je přece řada didaktických pasáží, jako když se tam najednou začne říkat o anglickém filmu, že neexistuje – jednoduše v souvislosti s tím, že se nevyjadřuje k anglické historii –, že neexistuje kromě Hitchcocka, to je pravda, tam to je zajímavé...

Takže vy jste si už v Praze říkal, kdybych byl v Paříži, tak bych se spíš rozhodl...

Ano. Já jsem tehdy intelektuálně odjížděl za surrealisty a v souvislosti s tím i za lidmi z Positivu, které jsem dost rychle vyhledal, protože ještě snad v prvním měsíci svého pobytu v Paříži, kdy jsem ještě nebydlel samostatně, ale u Georgese Goldfayna, který se stýkal s oběma těmi okruhy, tak jsem mu říkal, že bych měl chuť poznat lidi z Positivu a on mě vzal na schůzku, kam tenkrát sám po letech zavítal. A já jsem tam byl velice sympaticky přijat. Projevili jakousi reálnou zvědavost a hned mě vyzvali ke spolupráci, přestože jsem nemluvil francouzsky, lezlo ze mě něco, co se jen velmi přibližně podobalo sdělení. Oni mě ale přesto požádali o článek, který jsem napsal česky a s Goldfaynem jsme pak slovo od slova vyráběli francouzský překlad a pomáhali jsme si ještě angličtinou. Ten článek byl pak zárodek jedné z kapitol mé knihy o grotesce, článek o Larry Semonovi, vlastně první – jiný než historický –, který o něm vyšel.

Asi byla výhoda uvést se takovým historickým zahraničním tématem, než uvést se jako expert na český film, jehož konjunktura neměla trvat dlouho.

To nebyla moje první představa. Já jsem se do Francie nořil s úlevným pocitem, že unikám. Zároveň dějinám a... téměř vlastní identitě. Takže jsem odjel – to si člověk uvědomí dodatečně – a cítil se v bezpečí tím, že jsem najednou byl v anonymním pařížském davu, kde mým jediným úkolem bylo bloumání – vlastně vypojení z místních kontextů. Takže ta česká nová vlna by mě o to míň napadla, že jsem ani dlouho nevyhledával setkání s nějakými dalšími Čechy, to přišlo později, po roce, ale ten původní elán byl úplně opačný. Tím spíš, že blízcí kamarádi, s kterými jsem byl, se buď vrátili do Prahy, anebo jeli do jiných měst, do Dijonu, do Lyonu...

To bylo ještě za éry „původního“ Positivu?

No, v tu chvíli se Positif ustaloval v takové podobě, která vlastně, redakčně vzato, mu zůstane nebo která ho nejlíp charakterizuje. Tu první, řekněme radikalistickou, ideologickou, ale heroickou „surrealistickou“ etapu už měl za sebou.

Levicovou.

Levicovou; odradikalizovával se, i když to není úplně přesné vzhledem k tomu, že je dodnes spíš levicově-liberální a navíc uvnitř redakce jsou vyslovení levičáci, byť jeden z nich byl už stařec a druzí jsou takoví učitelé, takže to také nejsou žádní revolucionáři, nicméně se definují ideologicky. Já jsem už poznal Positif s Michele Cimentem v čele, bez nějž by dodnes ta revue neexistovala a jehož postoje, ne snad určují, ale vytyčují celý programový rámec revue. Ale nebyl to ještě ten dnešní Positif, který už podle mě jaksi ztrácí specifické kontury. On byl nějak vyhraněný, nesl stopy té původní surrealistické orientace, ale otevíral se víc filmologii nebo... jak vy tady překládáte cinéphilie...

Nepřekládáme, neznáme, odmítáme...

Začali se zabývat víc než dřív filmem z estetického hlediska. Předtím sice spolu se surrealisty hlásali a hledali nějakou filmovou poezii, ta ale procházela povinnými ideologickými akcenty natolik, že evidentní filmoví novátoři byli smeteni jedním mávnutím, protože se do těchhle ideologických mřížek nevešli.

Například?

Například Dreyer. Dokonce i Hitchcock byl přinejmenším sporná postava a někdo neustále zdůrazňoval, jak ten Hitchcock je ale reakční; méně se mluvilo o tom, co v jeho filmech je. V polemice vůči názorům převažujícím ať už uvnitř cinefilní elity, nebo u lidí, kteří psali do deníků. Já jsem se k nim tedy v tuhle chvíli připojil...

Jak jste si představoval, že tam vaše role bude vypadat? Stal jste se hned členem redakce?

Oni mě velmi rychle, asi po roce – já jsem napřed napsal pár článků – vyzvali k tomu, abych se přidal k redakční radě. Tak jsem pak začal chodit na schůzky. Bylo to příjemné, chodil jsem v neděli odpoledne takovou ztichlou, starou obchodní čtvrtí o pár ulic dál, než jsem bydlel, do bytu Michela Cimenta, u nějž jsme se scházeli. A kde se, pěkně prosím, všechny texty četly nahlas, ale všechno, i drobné texty.

Tak je tomu dodnes?

Tak je tomu snad dodnes. A když měl někdo nějakou námitku, tak se o tom hned mluvilo. Kdo nebyl přítomen, měl smůlu; ale samozřejmě tam byl někdo, kdo měl sdělit autorům případnou námitku k té nebo oné formulaci. Pokud jde o tu roli, tak jsem tam dost brzo, zvlášť po tom, co jsem se stal členem redakční rady, začal chtít nechtít hrát – nebo jsem se našel v roli – zlobila, protože se mi zdálo, že revue se příliš vzdálila od svého původního ducha. Ani ne tak ve smyslu nějaké surrealistické ortodoxie, vlastně ani surrealismu, tomu už jsem se sám vzdálil, ale ve smyslu hledačství, na něž jsem byl ze surrealismu zvyklý, třebaže s ním nutně nesouvisí. Jenom, řekněme, mluvit o filmu jako o poezii, hrát s ním nějaké hry...

...shodnout se na nějaké podstatě.

Přesně, shodnout se na nějaké podstatě, takže jsem je začal pošťuchovat, začal jsem vymýšlet hry, většinou v podobě anket. A šlo to od otázky po zhlédnutí Kubrickova SHININGU, co se v tom filmu vlastně stalo, až po daleko zásadnější otázku – a to vyvolalo v životě několik textů: co je tedy pro vás film, má nějakou specifiku? Ale zájem a odpovědi byly poměrně vlažné, jenom negativně to prokázalo, že revue nemá nějaké tmelidlo, že se v ní setkává řada různých přístupů. A zároveň si dnes z odstupu myslím, že eklektismus je vlastně trumf té revue, aspoň v tom bezprostředním srovnání – anebo že dlouho hrál roli komplementární síly vůči Cahiers, které vždy směřovaly k nějakému dogmatismu. Dnes už to tak není, dnes se i Cahiers rozplývají v jakémsi konzumnu...

Ale jistý rozdíl, který tam dodnes je, je nejlíp vidět na americkém filmu, kde obě revue podle mého vkusu věnují mainstreamu převelký prostor, ale Cahiers si vždycky vyberou z určitých důvodů, třeba Briana De Palmu, ať točí cokoliv, nebo jiné autory, kdežto v Positivu taková politique des auteurs nevládne, tak vyhraněná.

Oni možná kdysi polemizovali s tím pojmem, není možná takhle vyhraněná, ale zrovna De Palma je odedávna autorem i pro Positif – a není sám. Já jsem u těch původních zakládajících „voleb“ nebyl. Tam bylo jasné, že Buñuel je reference...

...kterého ovšem Cahiers také vždy uznávali.

Například. Ale nikoli Fellini, protože se jim zdál příliš mystický...

Katolický...

Katolický, ale potom ho zahrnuli mezi své autory a dokonce si ho pěstovali jako svého autora v době, kdy se Cahiers o něj nezajímal, protože to na ně bylo příliš cirkusové nebo jaké. A tak dál. Takže já myslím, že rozdíl je daleko spíš v tom, že převažující vkus v Positivu je svým způsobem literární, ve smyslu určitého vzdělanectví. Oni rádi mluví o filmech, které je zaujmou, s tím, že je srovnávají třeba s anglickou literární tradicí, mluví o výtvarném umění, prostě mají méně bezprostředně cinefilní reference. A bohužel, co mě tam postupně začalo vysloveně vadit, je, že mají rádi takové ty filmy, které příliš zůstávají příběhové. A pak filmy plné obrazů, výpravných nebo aspoň estetizovaných.

Muzikály, Minnelli...

Muzikály do toho samozřejmě patří, ale třeba Peter Greenaway. Neříkám, že je nezajímavý, já jsem na to se zájmem koukal, ale to je ještě krajní případ. Teď třeba vím, že mají rádi Egoyana nebo Kusturicu, kterého já kromě jeho prvního filmu prostě nesnáším, přesně z těch důvodů, z nichž ho Positif má rád. Zkrátka jsem si postupem času uvědomil, že jeden z paradoxů – asi – mého života dokonce spočívá v tom, že mi jsou Cahiers

daleko bližší svým pohledem na film a sensibilitou, smyslem pro nepříběhový film, pro vyrůstání filmu z konkrétna, z dokumentární matérie.

Pro určitý typ filmu-eseje?

No, pro mě je to spíš básnický film, takový, který odlišuje film od divadla nebo od literatury. A vyrůstání těch obrazných momentů z nearanžovaných záběrů (to je jistě sporné slovo), ze záběrů, které si uchovávají syrovost svědectví o tom, co se odehrávalo před kamerou a kde montáž ty věci jenom volně rozdýchává. Pokud je nutná, protože tyhle filmy často nejsou ostentativně montované, jsou v nich plansekvence...

Raný Wenders...

Wenders nebo Antonioni. Já jsem se trochu sám proměnil v průběhu času, to je pravda. Na Felliniho dodnes nedám dopustit, ale dodatečně jsem si uvědomil, že filmově je mi vlastně bližší Antonioni. Pak tedy Wenders a před Antonionim třeba Jacques Tourneur – a to všechno jsou zrovna filmaři, kteří *a priori* charakterizují spíš Cahiers. I když je pravda, že o Antonioniho se Positif zajímal od začátku, ale vlastně kvůli těm úplně prvním filmům – a obávám se, že ze sociologických důvodů.

Zajímavé je, že revue, která začala v sepětí se surrealismem a se snovostí, úplně pomíjí, a to i v současnosti, experimentální film, o který Cahiers se aspoň okrajově zajímají. Nevybavuji si vůbec nějaký článek o experimentálním filmu v Positivu, třeba o Brakhageovi.

Ano, velmi vzácně. Já jsem tam kdysi psal třeba noticku o Magrittových krátkých filmech. Teď jsem některé z nich zase viděl na takovém malém kolokviu o nich u příležitosti Magrittovy výstavy v pařížské Míčovně. A to se vymyká i ze surrealismu, to jsou filmy jaksi úmyslně blbé nebo komické spíš svou trapností než... Pracuje tam spíš přirozená smrt než hra na život.

Jinak ale v tom Positivu byla řada osobností. Zdálo by se, že Cahiers soustavně vytvářely nějakou filmovou teorii, zatímco Positif naopak zůstal u klasické kritiky. Ale to je spornější, protože rozdíl je spíš v tom, že Cahiers od začátku vytvářely teoretický pohled na moderní film, ale z chuti těch redaktorů stát se filmovými režiséry – takže to bylo takové estetické myšlení za pochodu, v tom samozřejmě velice přínosné. Tohle v Positivu nebylo, i když byli přinejmenším dva autoři, kteří se o film pokusili a jeden z nich se režisérem stával, když umřel, a to Ado Kyrrou. Ten je právě autorem dvou tlustých knih o surrealismu a filmu, velmi špatných bohužel, ale jaksi legendárních. To jsou hrozně militantní knihy, kde není jediná myšlenka o tom, co by mohl být surrealismus ve vztahu k filmu. Nekonečné manifesty, jak jenom spontaneita a láska můžou hýbat filmem a uměním a životem. A zároveň dlouhé výčty filmů, o kterých nicméně občas je nějaká zpráva, kvůli čemuž to stojí za to číst, protože on zároveň všechno zhlédl. Ale byl sekerník, který říkal: Lang nebo Hitchcock, na to se nedá dívat, to jsou filmy o fízlech. A naproti tomu vynášel nějakého Lattuada nebo něco průměrného, v podstatě protože tam byly prsaté holky a milostný příběh na pláži a jemu se zdálo, že proti zapadajícímu slunci ta ženská téměř hoří a tedy je to téměř surrealistické. A ten druhý byl Robert

Benayoun, který natočil jeden film nikoli nepodobný pozdním Buñuelovým, tím spíš, že ho dělal s Jeanem-Claudem Carrièreem, ale je to velmi hezký film. Nicméně pro Positif tohle není typické, že by se stávali režiséry.

Na druhé straně, mezi kritiky a esejisty, tam jsou přinejmenším dvě významné osobnosti. Barthelémyho Amenguala znám už z doby, kdy jsem v Praze jako redaktor vydával jeho knihu o René Clairovi, která je ohromně zajímavá a plná nápadů, myšlení, srovnání. A dodnes je to významný autor. Před časem vyšla antologie jeho textů, která zdaleka nepokrývá dílo. Jmenuje se *O realismu ve filmu* a zas je to vzrušující, napříč dějinami filmu a většinou o autorech pro mne důležitých. On píše znamenitě jak o Fellinim, tak o Stroheimovi nebo o Buñuelovi. Vždycky je tam nějaké vidění a nějaký přístup k filmu vůbec, který je jeho, nedovedl bych to shrnout do jedné formulky, ale je to člověk schopný hlubokých analýz a toho, zařazovat je do nějakého celku. No a Gérard Legrand, který napsal knihu *Cinémanie*, která je velmi osobitá, kde je základ jeho napůl filmové estetiky, napůl metafyziky. Zároveň je tady vidět, jak širokou škálu ty projevy v Positivu zaujímají. Jestliže pro Amenguala má smysl slovo realismus, i když se ho snaží rozšířit a prohloubit a vzdálit od „realismu jakožto kopie života“, tak Legrand čte filmy naopak na úrovni idejí. Každý pohyb kamery se může stát vizuální myšlenkou a z toho mu vyrůstá jakási osobní filmová metafyzika. Která je ale celá opřená o formu, takže metafyzika filmové formy. Je to o to zajímavější, že Legrand je původně taky surrealista, ale ve filmu má naprosto protisurrealistické volby, takže pro něj třeba Buñuel jako filmař neexistuje. Z přesně opačných důvodů, než původně pro většinu autorů Positivu, nebo ze symetrických, právě proto, že on u něj nenachází dost formy, vzrušující jako takové. Takže Legrand, který tam byl dlouho zástavou té surrealistické minulosti revue, ji zároveň vlastně popíral.

Nedávno jsem četl rozhovor s Michele Cimentem k padesátému výročí Positivu, z něž byla cítit hrdost, s níž se hlásí k té surrealistické minulosti a snovosti jako k základům, ale zároveň, jak je pyšný na různorodost a otevřenost toho časopisu. Ve stylu: My nejsme ti elitáři. Nespočívala jeho role právě v tom, že žádný program neměl?

Ano, určitě. On má pro surrealismus slabost, pro tu tradici, ale jeho vlastní sensibilita je spíš manýristická, což není totéž. Je to vidět v tom, co má rád ve filmu, je třeba fanatik Kubricka.

Když člověk sleduje pověstné hvězdičkování, tak Ciment je ten, který jediný viděl všechny filmy a obdarovává je nejštědřeji.

To všechno je příznačné a on byl skutečně tím tmelem v období, kdy jsem do Positivu přišel, tak jak jsem ho charakterizoval. To je opravdu Michel Ciment. Jeho vlastní filmové myšlení, které jistě existovalo, se jako by rozpustilo v jeho kritické a organizační aktivitě, ale nicméně má velmi kultivovaný přístup k filmu. Charakterizovaný ale značnou otevřeností, která přitom samozřejmě není absolutní, protože je ohraničená právě tím smyslem pro filmy, které jsou spíš plné barokně manýristických obrazů, nebo aspoň velmi esteticky poznamenaných... a nedůvěrou k experimentu.

To znamená narace jako minimální požadavek? To ponechání experimentálního filmu přede dveřmi je trochu divné, smutné.

To je zvláštní, ano. A podle mě to souvisí s něčím daleko hlubším i v přístupu k filmům ostatním. Z dálky Michel teoreticky připouští, že experiment může mít smysl, ale bytostně se jím nezabývá. Určitá stylizovanost, aranžovaný film, to vše je pro většinu autorů alespoň dnešního Positivu zajímavé, ať už jde o toho Kubricka, nebo o Kaurismäkiho.

Ale jakmile to zabíhá dejme tomu do nějakých excesů, tak se mi Positif jeví jako trochu upjatý. Autoři filmující „deviace“ nebo nervová zhroucení, jako Schroeter – u nich Positif řekne: Stop, to už je elitismus...

Ano, tam zůstává něco středostavovského, i mentálně. Složitější je to jenom tím, že jim se prostě protiví snobismus ve všech formách. Protože je nutné říci, že zvlášť v Paříži – Cahiers, experiment, avantgarda – všechno je obklopené snobismem, který je dost nesnesitelný. Patří to snad k těm excesům, ale stala se z toho manýra, navíc dnes existuje státem placená avantgarda, kde to slovo samo ztrácí smysl. Od všech těch jevů si Positif uchovává zdravě kritický odstup. I za cenu určité střízlivosti, jak říkám, středostavovství, které mi osobně není blízké, ale v tomto kontextu bych je jednoznačně neodsoudil. Jenom se s nimi bohužel málokdy shodnu na tom, co od filmu čekají, nebo na soudech o filmech právě promítaných.

U časopisu s jistou levou tradicí překvapí, jak velice berou americký mainstream.

To tam ovšem je trvale, možná ne už od padesátých let, to bych si musel ověřit... ale zase: když já jsem vstupoval do Positivu, tak to byla další hranice. O francouzský a evropský film se programově zajímali v Cahiers, také proto, že řada z nich byli filmaři nebo se snažili jimi stát, jako Comolli (který byl zrovna v té maoistické redakci) a Godard a Straubovi, ti na to hlavně přísahali. A Positif se otevíral americkému filmu, na který je naroubovaná evropská optika, není to přijímání amerického filmu jako takového. Zajímali se také spíš o individuality uvnitř Hollywoodu než o Hollywood, viz právě Kubrick nebo John Huston, o lidi, kteří měli sami v Hollywoodu zvláštní postavení. Zároveň to ale byla revue, která se od počátku zabývala i jiným než evropským a americkým filmem, tedy takzvaně exotickým, a nejenom japonským, který jediný zajímal Cahiers – když to zjednoduším. Zase přes surrealisty se zajímali o Mexiko, Jižní Ameriku, a rozšířili to i o Tichomoří, takže mají různá dossiers o různých čínských kinematografiích.

Tyto přílohy o historických tématech nebo národních kinematografiích jsou v dnešním Positivu vlastně nejcennější.

Ano, buď se o Positivu řekne, že je dobrý a navíc jsou tam ještě ta dossiers, anebo, že tam moc kritického myšlení není, ale jsou tam dossiers. Je třeba dodat, že Cahiers prošly různými peripetiemi a ve svých nejlepších dobách byly důležitější a dělo se tam toho víc, ale v těch nejhorších dobách se znemožnily, to byly prostě pózy mnohem směšnější

než to, co jsem citoval z Positivu o Hitchcockovi. Positif vydržel na scéně jako určitá seriózní reference, a tím pádem k sobě přitáhl i autory dříve píšící pro Cahiers – jako Michela Chiona –, což by v dřívějších desetiletích nebylo možné.

Dnes ten spor, zvlášť z české perspektivy, můžeme brát jako humor. Michel Ciment říká, že se tomu směje. Ty hroty jsou dnes otupené.

Ty hroty jsou otupené. Jednou napsal Benayoun do Cahiers, což znamenalo jistý přerýv, já jsem pak publikoval v Traficu, což je jakési pokračování Cahiers po jistých rozštěpech, ale to už je pozdní doba. Zároveň ale v Michelu Cimentovi a jiných pořád ta konkurence zůstává, protože, co si budeme povídat, Cahiers byly první a Positif byl druhý. To je role, kterou je třeba přijmout, důstojná, ale oni se s tím nikdy úplně nevypořádali. Takže když mi vyšel článek v Traficu, přestože jsem dávno nebyl v redakční radě Positivu, tak mi Michel volal a říkal: „Ty teď píšeš pro konkurenci“, snad dokonce: „Ty publikuješ u nepřátel.“ Takže to v něm pořád je a v pořadech, které byly vysílány v rádiu právě k výročí Positivu, se nikdy neopomenul k tomu sporu vrátit. Přitom říká, že se to přehánělo a sám ten spor bagatelizuje, ale já si myslím, že byl určující ještě i za mne. A já jsem si všimnul, že jsem někde mezi těma dvěma... nebo tak naštorec. Protože kdybych byl autor-režisér, tak jsem se jistě rozhodl pro Cahiers. Tím, že jsem k tomu přistupoval odjinud a víc zdálky, jsem nacházel napřed své orientační body v Positivu, pokud šlo o informace a materiál, ale ve chvíli, kdy jsem si začal uvědomovat své vlastní přemýšlení o filmu, jsem zjistil, že jsem daleko blíž tomu protipólu. Jednou jsem to shrnul své tehdejší ženě, která se mne ptala, co je teda ten rozdíl mezi Cahiers a Positivem. A zeptala se mne na to v kuchyni, kde si sama odložila brýle na prkýnko na maso, na které já jsem vedle položil biftek. A říkal jsem: „Hele, takhle: biftek je Positif a brejle jsou Cahiers.“ A nemyslel jsem tím brýle jako symbol intelektuálství, ale průzračnost těch skel proti té až přesycenosti toho bifteku, přesycené předmětnosti. Zdálo se mi, že ta skla brýlí mnohem víc odpovídají filmu, filmové čočce, ale hlavně takové té průtočnosti obrazu filmovým plátnem – tam, kde se Positif zdržuje nad bifteky výpravných scén a obrazů.

K onomu loňskému výročí Positivu jste možná mohl tuto svou plastickou definici nabídnout, pochopitelnou pro začátečníky.

Ano, bylo by to hezké slovníkové heslo.

Jak přijímal Positif takovou osobnost, jakou byl Serge Daney nebo jak jste ji přijímal vy?

Jako ohromně inspirující. Psal do Libération týdně a já jsem se s tím setkával nahodile, četl jsem také některé jeho delší články v Cahiers a kdykoliv jsem se s tím setkal, tak se mi to zdálo ohromné. To je člověk, který cítil film úplně výsostně. A jak bych se já mohl neshodnout s autorem, který napsal zásadní odstavec o němém filmu – jak je nesmyslné ho tak nazývat, když právě v těchto filmech mluví všechno, každá větev, každý závan větru, každý pohled do nemluvící tváře. Už proto mi tehdy jako autor nemohl být lhostejný. On své myšlení dával rovnou do novinových recenzí, ale s ohromnou schopností zobecnění.

A taky byl chodec.

To vím míň, ale vůbec mne to nepřekvapuje. Zblízka jsem ho neznal, vlastně jedinkrát jsem s ním prohodil pár slov, když jsme společně vycházeli z nějaké projekce a on si tehdy právě přečetl první díl mé knížky o grotesce, a protože Michel Ciment nás představil, tak mi k ní pak něco říkal.

Časem vznikla ve Francii řada dalších filmových časopisů, například Exploding, zabývající se výlučně experimentálním filmem...

Ten jsem neviděl.

...a Trafic a mnoho dalších. Při srovnání s nimi dinosauri Cahiers a Positif nepůsobí jako ekvivalenty časopisů o výtvarném umění či o vážné hudbě. Věnují se filmu v jeho celistvosti, nerazí se tam, jako v první půli dvacátého století, že film má být umění. Myslíte si, že dnes, na začátku jednadvacátého století, by takové vyhraňování mělo ještě smysl? Že si prostě nevezmeme celý flák toho masa...

Ano, to je velmi přesné, co říkáte. Dokonce se dá říci, že Cahiers ještě byly ohledně filmového umění v návaznosti na předválečné avantgardy.

Ale byly proti jejich purismu.

Byly proti purismu, i když to není tak jisté, rozhodně jim šlo o nějakou systematictější filmovou estetiku. Zatímco Positif byl eklektičtější a daleko víc zahrnoval také film jako prostou podívanou – v návaznosti na jinou avantgardní tradici: tu surrealistickou, která programově stírala rozdíl mezi vysokým a nízkým...

...což se nám pak trošičku vymstilo...

...což se potom zproblematizovalo. Ve jménu stírání hranic mezi vysokým a nízkým se dnes každá blbost prohlašuje za pozoruhodnou, vlastně v logice čirého spektaklu a čirého kšeftu.

Čímž se podporuje všeobecné egalitářství.

Ano, já si myslím, že elitářská hlediska jsou nutná, že se musí stále obnovovat a že neurčitelnost hranic mezi vysokým a nízkým neznamena, že hledání těchto hranic by nejen nemělo smysl, ale že by nebylo nutné – jako obnovování smyslu pro hodnoty.

Problém je v tom, že pro tenhle postoj – nevím, jak ve Francii, ale v Čechách – i mezi velice inteligentními lidmi sotva najdete spojence, že se ona druhá cesta natolik prosadila. To znamená: „Bereme celou popkulturu a budeme psát i o největších blbostech velice inteligentně...“

Ano, ano.

„...ale nebudeme žádné ty hranice dělat.“

Podle mne je to jakási zásadní neodvaha. K čemu ale? To není jenom neodvaha k myšlení, to by bylo příliš jednoduché. Já si myslím, že je to neodvaha k postojům, protože – a to možná zvlášť u nás – za tím hned vystřikuje rohy (nebo cecek) strach z ideologie. Je to nejspíš projev historického traumatu. Obecně bylo dvacáté století stoletím ideologií, takže teď probوها opatrně! Všichni se bojí nebo mají v sobě zranění po tomhle myšlení, ať už byli iniciátory, či obětmi, a nechtějí se už těch míst dotýkat. Ale bohužel bez toho pak nevzniká vůbec žádné myšlení.

Francie mívala vždy tendence ke vzdorování, i natruc.

Tam to opoziční nebo polemické myšlení je přece jenom ceněné, ale i tam tento strach ztotožnit se s nějakým postojem, byť čistě estetickým, nebo dokonce ho prosazovat, i ten dnes existuje. Ve jménu neelitářství a glajchšaltizace, s kterou hrozí, že splyne.

Jste v tom spíš optimista, nebo pesimista, myslíte si, že se to v dohledné době změní?

Já se takhle nedefinuju, ale spontánně bych řekl, že jsem pesimista zásadně, protože pak má člověk méně špatných překvapení. Zároveň jsem ale pořád na věci zvědavý. Takže jdu a koukám se na to, co se děje, a snažím se znovu si nad tím klást otázky. Samozřejmě si je s léty kladu způsobem, který je ustálený a splývá s mým postojem.

V rozhovoru pro Salón jste mluvil o „dusajících stádech“. Jak vnímáte, když se různé cesty uzavírají, když dochází k určitému zadušení, když mizí otvory, kterými by člověk mohl unikat a on si už nemůže říkat: Ještě mám svůj vlastní svět, který si uchráním. Protože rány zvenčí jsou čím dál hlasitější.

Bohužel v tomhle jsem velmi pesimistický, protože svět, kterému já rozumím nebo považuju za lidský, odchází s každou normální hospodou, po které přijde macdonald. A můžu si tisíckrát říkat, že v macdonaldech se také „dějou věci“, a ony se tam samozřejmě dějou. Mě to prostě míň baví dát si tam s někým rande než v nějaké staré hospodě. Prostory se ruší a uzavírají. Neuzavřely se všechny, ale člověk musí hledat, jako jsme my museli hledat místo na tenhle rozhovor mezi silnicí, deštěm a příliš průchozí hotelovou recepcí. Najít prostor pro myšlení je dnes těžší a je to sama o sobě vyčerpávající činnost. Tam, kde dřív stačilo ty prostory navštívit a využít.

Pak je ovšem ještě depresivní muset se vrátit na hlavní křižovatku a vidět, co se mezitím zase změnilo k horšímu a jakou rychlostí to jde. Vidět, třeba v televizi, jak se ty formy zase děsivě proměnily.

A bohužel i v tom filmu, a to by bylo jistě na jiný rozhovor, třeba věci, které považujete za neměnné až archaické. Ve Francii myslím konkrétně na Cinémathèque française, které

hrozí podstatná proměna. Budťo se stane napůl státní a hlavně opustí své tradiční prostory... Tam hrozí kompromis mezi uvedením do filmu jako když ne do umění, tak aspoň výrazu a sdělení, ne pouhé podívané, a mezi přitahováním pomyslného mladého publika, které je chápáno čistě mediálně, jako jedna masa. Jako by nestálo za to se zeptat, kteří ti mladí lidé se mají přitáhnout...

Ještě jsem se chtěl zeptat na ty z filmařů, k nimž máte blízko, ale moc o nich nemluvíte. Třeba na Rivetta s jeho bloumáním, zvolněnou narací...

Pravda je, že kdykoli jsem Rivettovy filmy viděl, tak ke mně mluvily. To je tak: Rivette je člověk, s kterým se vždycky setkám, okamžitě mne to zaujme a pak to zmizí za jinými jmény. Byl jsem v Paříži necelý rok a přátelé mne pozvali na ŠÍLENOU LÁSKU v dlouhé verzi. Což mne zajímalo, protože dlouhý film, nebo ten žitý čas ve filmu, mne vždycky zajímal. Jenomže tenkrát jsem nemluvil dost dobře francouzsky, abych tomu dostatečně rozuměl, ty čtyři a čtvrt hodiny jsem tam ale seděl. Film, který na mne velmi zapůsobil, byl SEVERNÍ MOST. Teprve dodatečně jsem pak viděl PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ – vězte aspoň, že po tom filmu se jmenuje jedna moje poměrně nedávná báseň. To se mi snad nikdy nestalo, že bych doslova citoval film v průběhu básně, a tady jsou dvě nebo tři věty o Rivettově filmu – takže lhostejný mi rozhodně není. A jací jsou další vaši autoři?

Když jsme u Rivetta, tak nejbliž stojí samozřejmě Renoir, hlavně ten z let 1930 až 1935.

Ano, a dokonce z konce němé éry, jak se to jmenuje...?

Tam je NANA, pak jedna vojenská komedie: ULEJVÁK...

A to jste viděl?

Ano, vynikající.

No to je přece filmový meteor! Naprosto jedinečný.

To by bylo hezké, kdybyste o tom napsal.

No strefujete se dobře, protože na Renoira chodím pravidelně, ale unikla mi zatím NOC NA KŘÍŽOVATCE.

Úžasné.

To tuším. A NANA je přece pozoruhodný film.

A hlavně prvních dvacet minut z BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ...

To jsem viděl kdysi dávno. Ale já mám také rád ZLOČIN PANA LANGA.

Není nad to.

To je pro mne hrozně důležité, tyhle filmy, a rád bych napsal hutný text o vztahu filmu a konkrétní reality, tedy i o věcech u Renoira. Trámy, hromady koksu, noviny, maso, ale ne ve smyslu těch obrazů jako takových...

* * *

PARIS NOUS APPARTIENT

Petr Král

*Noc je takřkajíc
celý dům; nikým neobývaná se otvírá jen oběhu, funění opozdílů
na ulici
a potůčku sousedových štáv.*

*I ona zas vedle v pokoji s celým svým životem,
já tady, ve tmě, s vlastním sípěním.
Jako už kdysi před cílem školních závodů, málem udivený
vítěz. Dech sám – bůhví v jaké dálce nabraný – námi jen
prochází,
šumění v žilách se přidává k mízám domu
a města: jen přihlížení vlastnímu neklidu, jak táhne bez
nás
prázdnými místnostmi. Z básně i za nejlákavějšími obrazy
volá zas totéž mlčení nočních náměstí,
holé skály nastavené hvězdám.
Kolem všichni pilně chátrají, skládají schnoucí obličej
k poslední grimase; tu a tam se ještě někdo zvedá
a cuká vzpurně víčkem, ptá se, kdo je
a jak přežít. Někteří málem věřili na světový komplot
všech proti všem,
jako v Rivettově filmu. Film sám předváděl hlavně důvěrné
soužití hrdinů
s nimi samými: prudce odhozené noviny a dlouze srkané
kafe, tichá práce nozder při ranním holení.
Světlo se dosud po ránu tavilo v ústí ulic
a v sevření dalekých střech, než měkce omylo sklo blízké
verandy. Nestačilo pak, po sejítí do světa,
obdivně trnout pod stromy nad každým střepem a plechovkou
rozsvěcenými sluncem málem jak znamení spásy;
zbývalo připustit, že jsme sami jen součástí
společného slepého proudění. Světlo se teď ke mně na
terásku kavárny*

*hrnulo ze všech stran, pro tu, co seděla naproti, jsem
však měl bílou tvář smrti z Bergmana –
Někteří žvanili a žvanili
do telefonu, s chtivým odhodláním krást čas ostatním
jako by jim ho všichni dlužili. Kolem dál umíněně trčela
připravená scéna,
až se zdálo, že stačí prožívat jen ji: nadzvednout se v
průvanu s ubrusem,
strnout při návratu mlčení
do hlubin zrcadla. Před prahem bistra ulice znovu zpustlá
deštěm
čekala na šlehnutí blesku, ne na nás.
S vodou i vprostřed výhružného chumlu u pultu vtékala ze
sklenice dál tence
do těla, osamělého běžce, jakoby svěžest světa.*

Citované filmy:

Boudu z vody vytažený (Boudu sauvé des eaux; Jean Renoir, 1932), *Číňanka* (La Chinoise; Jean-Luc Godard, 1967), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Příběh(y) filmu* (Histoire(s) du cinéma; Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *Severní most* (Le Pont du Nord; Jacques Rivette, 1982), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Šílená láska* (L'Amour fou; Jacques Rivette, 1968), *Ulejšák* (Tire au flanc; Jean Renoir, 1928), *Zločin pana Langa* (Le Crime de Monsieur Lange, Jean Renoir, 1935).

... v básni:

Osamělost přespolního běžce (The Loneliness of the Long Distance Runner; Tony Richardson, 1962), *Paříž nám patří* (Paris nous appartient; Jacques Rivette, 1960), *Sedmá pečeť* (Det sjunde inseglet; Ingmar Bergman, 1956),

*Edice a materiály***Funkce treuhändera v protektorátním filmovnictví**

Slovem treuhänder (resp. Treuhänder) označuje němčina toho, který „pro jiného spravuje majetek“¹⁾. V češtině bychom pro takový případ patrně použili významově neutrální slovo správce. Zatímco v německém jazyce je pojem treuhänder dodnes součástí obchodního práva, je v jazyce českém tento výraz důsledně pojen s obdobím Protektorátu Čechy a Morava.

Je zajímavé sledovat, jak nejednotně je tento termín překládán a postupně absorbován českým jazykem. Například Nařízení Říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku ze dne 21. června 1939 překládá termín jako „správce“. Nařízení Českomoravského filmového ústředí (dále ČFMÚ) č. 51/1943 Věst. o provozu kinematografických podniků užívá termín „správce k věrné ruce“. Celkem běžně se v dobové literatuře setkáme také s termíny „důvěrník“ nebo „správce věrné ruky“. Současná česká historiografie (stejně jako část soudobých pramenů) pracuje nejčastěji s počestnělou variantou „treuhänder“ s malým počátečním písmenem. Této verze se přidržuje také tento text a následující novodobý překlad editovaných materiálů.

Termín treuhänder se v českém právním systému začal používat s příchodem nacistické okupační moci v roce 1939 a již od počátku ve velmi silně zpolitizovaném významu slova²⁾. V již zmiňovaném Nařízení Říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku ze dne 21. června 1939 byli treuhänderi definováni jako „správci, kteří podléhají doзору a příkazu říšského protektora v Čechách a na Moravě“³⁾. Říšský protektor v Čechách a na Moravě je mohl ustanovit „ve vhodných případech“⁴⁾ (tedy nikoliv pouze v případech arizací, protože toto nařízení nebylo jednoznačně vymezeno pouze na židovský majetek a umožňovalo širší výklad). Dále v případě majetku židovského příslušelo právo dosazovat treuhändery „výlučně říšskému protektoru v Čechách a na Moravě“⁵⁾. Přesné pravomoci a povinnosti treuhänderů nebyly tímto nařízením definovány, v textu nařízení nalezneme pouze obecnou formulaci, že „říšský protektor v Čechách a na Moravě stanoví práva a povinnosti správců [treuhänderů]“⁶⁾.

V červenci 1939 byla funkce treuhänderů v protektorátní kinematografii zastřešena vznikem úřadu Filmtreuhandstelle. Tato instituce pod přímým dohledem kulturně-politického oddělení Úřadu říšského protektora (dále ÚŘP) kromě jiného koordinovala a kontrolovala činnost jednotlivých treuhänderů a jimi spravovaných podniků.

1) „Treuhänder – der das Vermögen für einen anderen verwaltet.“ Viz *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Langenscheidt KG, Berlin a München 1998, s. 995.

Srovnej: Victor K l e m p e r e r, *Jazyk Třetí říše – LTI. Poznámky filologovy*. H&H, Praha 2003, s. 246.

2) Nařízení protektorátní vlády z 21. března 1939 o správě hospodářských podniků ustanovilo možnost, aby orgány veřejné správy do podniků v případě veřejného zájmu mohly dosadit vlastní správce. Srovnej: Petr B e d n a ř í k: *Arizace české kinematografie*. Karolinum, Praha 2003, s. 24.

3) § 9 odst. 1 z Nařízení Říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku ze dne 21. června 1939. Věstník říšského protektora 1939, č. 6, s. 45.

4) Tamtéž.

5) Tamtéž, odst. 2.

6) Tamtéž, odst. 3.

Nakolik v konkrétních případech české kinematografie jmenování treuhänderů podléhalo přímé vůli ÚŘP a nakolik se jednalo o relativně autonomní pravomoc Treuhandstelle zatím není zcela jasné. Celá problematika arizace jednotlivých podniků a role Filmtreuhandstelle by jistě zasloužila hlubší historický výzkum. Několik známých případů však vystupuje jednoznačně do popředí. Ustavení treuhändera bylo využito v případech převzetí filmové továrny A-B Barrandov, ateliérů Host či distribučních společností Elektafilm a Slaviafilm nacisty. Ve všech případech byl do funkce treuhändera dosazen asi nejznámější arizátor protektorátní kinematografie Karl Schulz, který svých prakticky neomezených pravomocí mohl využít např. k navýšení akciového kapitálu společnosti A-B Barrandov do výše, která by znamenala ztrátu většinového postavení pro dosavadní akcionáře. Tento krok sice nakonec nebyl učiněn, byl však jasnou nátlakovou zbraní v jednání s dosavadními majiteli, která vedla k faktickému ovládnutí A-B, Hostu, Elektafilmu a Slaviafilmu okupanty.⁷⁾

Filmtreuhandstelle splnila svůj účel s dokončením arizace v roce 1942 a její činnost byla ukončena pravděpodobně na konci roku 1942 či začátku roku 1943. Z dochovaného nařízení vedoucího Verbindungsstelle Wilhelma Söhnela⁸⁾ vyplývá, že Filmtreuhandstelle byla likvidována v rámci ČMFÚ.

Zdá se, že v tomto období došlo také k podstatnému posunu významu slova treuhänder. Treuhänder, resp. správce k věrné ruce, v rámci protektorátní kinematografie nadále nepodléhá přímo ÚŘP, ale ČMFÚ. V nařízení ČMFÚ č. 51/1943 Věst. o provozu kinematografických podniků⁹⁾ se dočítáme, že „vyžaduje-li to důležitý veřejný zájem, zejména není-li osoby způsobilé nebo spolehlivé k dalšímu vedení podniku, může ČMFÚ ustanovit pro správu [kinematografického] podniku správce k věrné ruce. Správce k věrné ruce vede podnik na účet osoby, které oprávnění k provozu podniku náleží... Správci věrné ruky jsou kdykoliv odvolatelní... Jejich požitky určí a vyplácí ČMFÚ ze zvláštních příspěvků, uložených provozovateli.“ Důvodová zpráva k tomuto ustanovení dále uvádí, že „... správce k věrné ruce jest co do povahy jeho funkce náměstkem (§ 11, odst. 3 [tohoto nařízení]¹⁰⁾) s tím rozdílem, že není ustanoven koncesionářem z vlastní vůle, nýbrž dosazen z moci ústřední ČMFÚ.“¹¹⁾ Pojem „správce k věrné ruce“ má v této dikci již mnohem blíže k německému významu pojmu treuhänder jako správce, než českému chápání pojmu treuhänder jako arizátor. Změna statutu správce k věrné ruce implikuje jakousi „normalizaci“ situace v kinematografii po ukončení arizace, která nevyžaduje přímou správu ústředního okupačního orgánu a umožňuje strategičtější řízení správce prostřednictvím instituce ČMFÚ řízené Čechem. Nová definice zároveň rozevírá větší míru využitelnosti funkce správce také směrem k širokému spektru nežidovskému majetku v oboru kinematografie na území Protektorátu Čechy a Morava.

Vraťme se však zpět k funkci treuhändera v období postupující arizace protektorátní kinematografie a ukažme v několika náznacích, jak konkrétně vypadala samotná správa zabaveného židovského i nežidovského majetku. Pro tuto edici materiálů jsme vybrali několik materiálů, dokumentujících jednak obecněji vlastní rovinu pravomocí a povinností treuhänderů, jednak v konkrétní rovině příklady jmenování a výkonů funkcí některých z nich. V prvním případě se jedná o stanovení práv

7) Více viz Petr Bednářík, c. d., s. 39 – 57.

8) Aktenvermerk (23. November 1942). NFA Praha, fond ČMFÚ (nezpracováno).

9) § 31 odst. 2 a 3 Nařízení ČMFÚ č. 51/1943 Věst. Srovnej: Karel Knap: *Přehled práva filmového*. Filmový kurýř, Praha 1945, s. 299.

10) § 11 odst. 3 Nařízení ČMFÚ č. 51/1943 Věst.: „Náměstkem ... jest fysická osoba, která provozuje kinematograf na účet koncesionáře a osobně odpovídá za zachování všech předpisů, platných pro provoz kinematografů.“ Srovnej: Karel Knap, c. d., s. 282.

11) Tamtéž, s. 299.

a povinností treuhändera Gustava Johnaa jeho jmenovací dekret v arizovaném kině Hvězda. Protokol „Práva a povinnosti treuhändera“ má obecnější charakter a ve srovnávaných případech se jeho znění od obdobných dokumentů lišilo jen minimálně. Druhý okruh materiálů se týká jednotlivých nařízení treuhändera pro zabavené jmění správy sokolských organizací Wilhelma Ernsta. Čtenáři jej předkládáme jako výstižný příklad konkrétní aplikace moci treuhändera na spravovaný podnik.

Tereza Dvořáková

Ediční poznámka

Editované dokumenty byly vybrány z dosud nezpracovaného fondu ČMFÚ, který je uložen v Národním filmovém archivu v Praze. Karton s těmito materiály je fragmentem písemností instituce Filmtreuhandstelle, které byly v rámci likvidace této instituce uloženy v ČMFÚ.

V rámci edice jsou předkládány dokumenty v původním německém znění a v českém překladu. Ustupujeme od řádné editorské techniky, která by fixovala formální znaky (grafickou úpravu apod.) původního dokumentu. Logika toku textu (dělení do odstavců, nadpisy, odrážky apod.) je zachována. V novodobém českém překladu je užito současných pravidel českého pravopisu, pojem „treuhänder“ není překládán a pojem „die treuhänderische Verwaltung“ je překládán jako „nucená správa“. Výjimku tvoří Oběžníky č. 1 až 3 Wilhelma Ernsta, které se dochovaly v německo-české dobové variantě. V německém i českém dobovém textu byly upraveny zjevné překlepy a gramatické chyby podle dobových pravidel gramatiky, bylo sjednoceno psaní přehlásek u velkých písmen (Ae nahrazeno Ä apod.), ostrého ß apod. Překlad textů vypracovali Jan Jančík a Tereza Dvořáková.

T. D.



*Edice a materiály***PRÁVA A POVINNOSTI
TREUHÄNDER A**

OBSAH:

1. Práva a povinnosti treuhändera (12. 9. 1939)
2. Jmenovací dekret Gustava Johna (17. 9. 1939)
3. Oběžník č. 1 – pokyny pro vedoucí kin atd. (7. 12. 1941)
4. Oběžník č. 2 – výzva k zaslání seznamu filmů atd. (7. 12. 1941)
5. Oběžník č. 3 – jmenování důvěrníka a jednatele atd. (7. 12. 1941)

1.

1939, 12. září, Praha. – *Práva a povinnosti treuhändera, jejichž znalost stvrzoval každý jmenovaný treuhänder – v tomto případě Dr. Gustav John jmenovaný treuhänderem v pražském kině Hvězda – svým podpisem.*

ŘÍŠSKÝ PROTEKTOR
V ČECHÁCH A NA MORAVĚ
Vedoucí referátu „FILM“.

Práva a povinnosti treuhändera.

Jako treuhänder jste zavázán a oprávněn vykonávat vše, co je nutné k řádnému provozu podniku, přičemž Vám přísluší především ochrana veřejných zájmů. Je Vám předána celá správa podniku a vše, co s tím souvisí, především jste oprávněn namísto vlastníka přebírat všechny výnosy a zisky nuceně spravovaného podniku. Zavazujete se vykonávat svou činnost se svědomitostí řádného hospodáře a ručit za škodu, která vznikne opomínutím Vám uložených povinností.

Vám svěřený podnik zastupujete před soudem a úřady a máte právo přebírat poštovní zásilky, které jsou označeny jako cenné nebo doporučené a dojdou podniku.

Při převzetí nuceně správy Vám svěřeného podniku informujte příslušný poštovní úřad o Vašem jmenování.

Po dobu Vaší činnosti jste povinen předkládat příslušnému správnímu úřadu denní výkazy příjmů a výdajů se všemi doklady (mzdové listiny, faktury, předlohy vyúčtování odměn pro treuhändery atd.). Tyto denní výkazy předávejte ke kontrole reviznímu orgánu pro nucenou správu vždy následující den nejpozději do půl jedenácté dopoledne. Současně budou odváděny přijaté obnosy. Treuhänder podepisuje doklady následujícím způsobem:

Věcně v pořádku.
Treuhänder:
Podpis.

K opatřením, která přesahují rámec běžného provozu podniku, stejně jako ke všem dalším důležitým obchodním krokům, obzvláště k prodeji, pronájmu, propachtování, poskytnutí úvěru, ke knihovnímu zatížení a dalším, potřebujete povolení příslušného úřadu.

Třetí osoby, které mají vůči vlastníkovu podniku závazky, vyzvěte, aby tyto závazky neplnily vůči vlastníkovu, nýbrž vůči Vám. Z výnosu nucené správy uhradíte náklady a všechny výdaje, které jsou spojeny s řádným provozem, obzvláště veřejné daně a dávky, mzdy, položky sociálního pojištění, úroky a anuity hypotečních podpor, pojistné prémie atd.

K pokrytí nákladů úřadu je k dispozici zvláštní účet. Na tento účet se odvádí 10 % z příjmů nuceně spravovaných podniků.

Kromě toho má každý nuceně spravovaný podnik vlastní účet s vlastní knihou vkladů, na který se denně ukládají příjmy. Týdně je vyúčtován a odeslán na výše zmíněný společný účet desetiprocentní podíl.

Máte právo se zdržovat ve všech provozních a obchodních prostorách podniku a nahlížet do všech jeho knih a spisů. Zavazujete se uchovat v nejprísnejší tajnosti skutečnosti, které o podniku zjistíte během výkonu Vaší funkce. Toto platí také pro dobu po skončení Vaší nucené správy. Funkci budete vykonávat osobně a sice podle potřeb řádného provozu podniku. Za svoji činnost mají treuhänderi nárok na odměnu K 150,— denně.

Po splnění Vašeho úkolu a po kontrole Vámi předložené závěrečné zprávy končí Vaše správcovství propouštěcím osvědčením.

Zbavením funkce končí také jakákoli povinnost správního úřadu vůči Vám a zvlášť zdůrazňujeme, že veškeré daně, příspěvky k sociálnímu pojištění atd. musíte uhradit z vlastních zdrojů, aby správnímu úřadu nemohly z Vaší činnosti vzejít žádné dodatečné závazky.

Vyzýváme vás, abyste se během tří dnů dostavil k Vašemu odpovědnému vedoucímu referátu „FILM“ ke složení slibu.

Předložené jsem vzal na vědomí v plném rozsahu.

V Praze, 12. září 1939

G. John

Německý originál:

DER REICHSPROTEKTOR
IN BÖHMEN UND MÄHREN
Leiter des Referates „FILM“

Rechte und Pflichten des Treuhänders.

Als Treuhänder sind Sie verpflichtet und berechtigt alles zu verlassen was zum geordneten Gang des Betriebes notwendig ist, wobei Ihnen insbesondere der Schutz der öffentlichen Interessen obliegt. Es geht auf Sie die ganze Verwaltung des Betriebes über und alles was damit zusammenhängt, insbesondere sind Sie berechtigt Stelle des Eigentümers alle Erträge und Gewinne des treuhänderisch verwalteten Betriebes zu übernehmen. Sie sind verpflichtet bei Ihrer Tätigkeit mit der Sorgfalt eines ordentlichen Kaufmannes zu verfahren und haften für den Schaden, der durch die Außerrechtlassung der Ihnen auferlegten Pflichten entsteht.

Sie vertreten den Ihnen anvertrauten Betrieb vor Gericht und Ämter und Sie haben das Recht Postsendungen anzunehmen, welche als Wertsendungen oder eingeschriebene Sendungen bezeichnet sind und dem Unternehmen zukommen.

Bei Übernahme der treuhänderischen Verwaltung des Ihnen anvertrauten Betriebes haben Sie die zuständige Postbehörde vor Ihrer Bestellung zu unterrichten.

Während der Dauer Ihrer Tätigkeit sind Sie verpflichtet der für Sie zuständigen Treuhandstelle Tagesausweise der Einnahmen und Ausgaben mit allen Belegen (Lohnlisten, Fakturen, Vorschriften der Entlohnungsverrechnungen für Treuhänder u.s.w.) vorzulegen. Diese Tagesausweise sind am nächsten Tage spätestens bis 1/2 11 Uhr vorm. beim Revisionsorgan für treuhänderische Verwaltung zur Prüfung zu übergeben. Gleichzeitig werden die eingenommenen Beträge abgeführt. Der Treuhänder unterschreibt die Belege wie folgt:

Sachlich richtig.

Der Treuhänder:

Unterschrift.

Sie bedürfen der Bewilligung der zuständigen Dienststelle zu Verfügungen, die nicht in den Rahmen des gewöhnlichen Betriebsgang gehören, sowie zu allen übrigen wichtigen Handlungen besonders zum Verkauf, Vermieten, Verpachten, zum Kreditgeben, zur grundbücherlicher Belastung und ähnlichem.

Dritte Personen, die gegenüber dem Eigentümer des Betriebes Verpflichtungen haben, sind aufzufordern, dass sie diese Verpflichtungen nicht gegenüber dem Eigentümer, sondern Ihnen gegenüber zu erfüllen haben. Aus dem Ertrag der treuhänderischen Verwaltung haben Sie den Aufwand und alle Ausgaben, die mit dem ordentlichen Betriebe verbunden sind zu begleichen, insbesondere die öffentlichen Steuern und Abgaben, Löhne, Sozialversicherungsbeiträge, Zinsen und Annuitäten aus Hypothekforderungen, Versicherungsprämien u.s.w.

Für die Deckung der Unkosten der Dienststelle steht ein Treuhandkonto zur Verfügung. Diesem Konto fließen die 10%igen Abgaben von den Einnahmen der treuhänderisch verwalteten Unternehmungen zu.

Auserden besitzt jedes treuhänderisch verwaltete Unternehmen ein eigenes Konto und sein eigenes Einlagebuch, auf welches die abgeführten Einnahmen täglich erlegt werden. Die 10%ige Abgabe wird wöchentlich verrechnet und dem Treuhandkonto zugeführt.

Sie haben das Recht sich in allen Betriebs- und Handelsräumlichkeiten aufzuhalten und in alle Bücher und Schriftstücke des Betriebes Einsicht zu nehmen. Sie sind verpflichtet über die Tatsachen, die Sie durch Ausübung Ihrer treuhänderischen Verwaltung über das Unternehmen erfahren, das strengste Geheimnis zu bewahren. Dies gilt auch für die Zeit nach Beendigung Ihrer treuhänderischen Verwaltung. Die Ausübung Ihrer treuhänderischen Verwaltung haben Sie persönlich vorzunehmen und zwar so, wie es der ordentlichen Gang des Betriebes erfordert. Für Ihre Tätigkeit haben die Treuhänder Anspruch auf eine Entlohnung von K 150.-- täglich.

Ihre treuhänderische Verwaltung endet mit Enthebungsbescheid nach Erfüllung Ihrer Aufgabe und Prüfung des durch Sie vorgelegten Schlussberichtes.

Durch die Enthebung endet auch jede Verpflichtung der Treuhandstelle Ihnen gegenüber und es wird ausdrücklich betont, dass Sie sämtliche Steuern, Sozialversicherungsbeiträge u.s.w. aus eigenen Mitteln begleichen müssen so dass der Treuhandstelle keine nachträglichen Verpflichtungen aus Ihrer Tätigkeit entstehen dürfen.

Sie werden aufgefordert, sich innerhalb 3 Tagen bei dem für Sie zuständigen Leiter des Referates „FILM“, zur Ablegung des Gelöbnisses einzufinden.

Das Vorstehende habe ich vollinhaltlich zur Kenntnis genommen.

Prag, den 12. September 1939.

G. John

NFA, fond ČMFÚ (nezpracováno).

2.

1939, 13. září, Praha. – Dekret jmenující Dr. Gustava Johna treuhänderem v pražském kině Hvězda.

V Praze, 17. 9. 1939

XV., F¹⁾

Panu

Dr. Gustavu J o h n o v i

P r a h a VII.

Hermanová 13

Podle § 9 Nařízení Říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku ze dne 21. června 1939 jmenuji Vás tímto

t r e u h ä n d e r e m

podniku „Kino Hvězda“, Praha II., Václavské náměstí 42

Jmenování nahrazuje jakoukoli zákonnou náležitou zvláštní plnou moc a opravňuje v rámci zákonných ustanovení ke všem soudním a mimosoudním obchodním a právním jednáním, která jsou nutná k provozu výše zmíněného podniku. Po dobu nucené správy náleží treuhänderovi pravomoc majitele podniku a, je-li majitel právnickou osobou, tedy za podnik jednat.

Pokud byli ve smyslu VI. nař. 87 ze dne 21. března 1939 (Sb. zák. a nař. ze dne 31. března 1939) pro výše zmíněný podnik jmenování důvěrníci nebo vnucení správcové, pozbývá jmenování Vaším dosazením platnosti.

Předchozí dosazení je kdykoli odvolatelné bez nároku na odškodnění.

Vaše práva a povinnosti v rámci nucené správy výše zmíněného podniku vyplývají z přílohy.

Z rozkazu:

Hermann Gleßgen

1) Značka filmového referátu při skupině kulturně-politických záležitostí ÚŘP.

Německý originál:

Prag, den 13. IX. 1939

XV., F

An Herrn
Dr. Gustav J o h n

Prag VII.
Hermanová 13

Laut § 9 der Verordnung des Reichsprotectors in Böhmen und Mähren über das jüdische Vermögen vom 21. Juni 1939 bestelle ich Sie zum

Treuhänder

Des Betriebes „Kino Hvězda“ Prag II., Wenzelsplatz 42.

Die Bestallung ersetzt jede gesetzliche erforderliche Spezialvollmacht und berechtigt im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen zu allen gerichtlichen und außergerichtlichen Geschäfts- und Rechtshandlungen, welche zur Fortführung des obigen Betriebes notwendig sind. Während der Dauer der treuhänderischen Verwaltung ruht die Befugnis des Inhabers des Betriebes und, wenn der Inhaber eine juristische Person ist, für das unternehmen zu handeln.

Sofern Vertrauensmänner oder Zwangsverwalter im Sinne der reg. Vdg. 87 vom 21. März 1939 (Slg.d.Ges.u.Vdg. vom 31. März 1939) für den obigen Betreib ernannt worden sind, verliert die Ernennung ihre Gültigkeit durch ihre Bestallung.

Die vorherstehende Bestallung ist jederzeit ohne Anspruch auf Entschädigung wider-
ruflich.

Ihre Rechte und Pflichten bei der treuhänderischen Verwaltung obigen Betriebes gehen aus der Anlage hervor.

Im Auftrage
Hermann Gleßgen

NFA, fond ČMFÚ (nezpracováno).

3.

1941, 7. prosinec, Praha – První z nařízení treuhändera pro zabavené jmění správy biografů rozpuštěných sokolských organizací Wilhelma Ernsta vedoucího kin.

Der Treuhänder für das beschlagnahmte Vermögen der aufgelösten Sokolorganisationen Lichtspieltheater-Verwaltung.

Správce věrné ruky pro zabavené jmění správy biografů rozpuštěných sokolských organizací.

Prag, den 7. Dezember 1941.

Praha, dne 7. prosince 1941.

Rundschreiben Nr. 1.

Oběžník č. 1.

Zum Zwecke der Verwaltung der Lichtspieltheater werden folgende Weisungen erlassen:

Za účelem správa biografů nařizují se tyto pokyny:

1/ Der derzeitige Geschäftsführer und Leiter des Lichtspieltheaters haftet in eigener Person für die Weiterführung des Betriebes im bisherigen Umfange. Bei Vorkommnissen, die eine Änderung in der Betriebsführung erfordern, ist umgehend Bericht zu erstatten.

1/ Nynější obchodvedoucí jednatel a vedoucí kina ručí svou osobou za další vedení provozu v dosavadním rozsahu. V případech, které by si vyžádaly změny v řízení provozu, podejte zprávu obratem.

2/ Die Geschäftsbücher sind zum 11. Oktober 1941 abzuschließen. Die nach diesem Stichtage erfolgten Buchungen sind getrennt einzutragen.

2/ Obchodní knihy uzavřete k 11. říjnu 1941. Zápisy do knih, které se stanou po tomto dni, zanášejte odděleně!

3/ Für die Zeit vom 12. Oktober 1941 bis zum 31. November 1941 ist eine gesonderte Abrechnung einzusenden. Die Überschüsse (Gewinne), die in dieser Zeit erzielt wurden sind sofort an die

3/ Za období od 12. října 1941 do 30. listopadu 1941 zašlete zvláštní vyúčtování. Přebytky (zisky), jichž se docílilo, odveďte na:

Bank der Deutschen Arbeit,
Prag I., Graben

Bank der Deutschen Arbeit

Praha I. – Na Příkopě

Konto: Verwaltung der Lichtspieltheater beim Treuhänder

Účet: Správa biografů s právem věrné ruky.

abzuführen. Ist keine Bank im Ort, so sind die erwähnten Beträge mittels Postsparkassa an die Bank zu überweisen.

„Verwaltung der Lichtspieltheater beim Treuhänder“. – Není-li banky v místě, pak poukažte zmíněné obnosy bance poštovní spořitelnou.

4/ Wurden seit dem 12. Oktober 1941 Beträge an eine andere Stelle überweisen, so ist dies anhier mitzuteilen.

4/ Jestliže jste od 12. října 1941 poukazovali obnosy na jiné místo, sdělte nám to!

5/ Ab 1. Dezember 1941 ist soweit keine andere Weisung erlassen wird, nach Abspielen eines jeden Filmes eine genaue Abrechnung, einzusenden. Auch hier ist der erzielte Überschuss, wie bei Punkt 3/ zu überweisen.

6/ Zahlungen die über laufende Regie hinausgehen, sind nicht vorzunehmen. Insbesondere sind die Zahlungen für die Hausmiete, Amortisation und Zinsen für alte Verpflichtungen untersagt.

7/ Die vor dem 12. Oktober 1941 entstandenen Verbindlichkeiten dürfen nur nach vorher eingeholter Genehmigung des Vertrauensmannes bei Gesamttreuhänder erfüllt werden. Die Geschäftsführer sind jedoch verpflichtet in allen solchen Fällen unverzüglich unter Vorlage von Urkunden, aus denen der Grund und die Höhe der Forderung ersichtlich ist, um die Erteilung der Genehmigung anzusuchen.

5/ Od 1. prosince 1941, pokud nebude vydáno jiného pokynu, zašlete ihned po odebrání každého filmu přesný odpočet. Také zde poukažte docílené přebytky ve smyslu bodu 3/.

6/ Neprovádějte platů, které by přesahovaly běžnou režii. Zvláště se zakazují poukazy na nájemné, amortisaci a úroky starých závazků.

7/ Závazky, které nastaly před 12. říjnem 1941, smí se splňovati pouze po předchozím schválení důvěrníka u generálního správce věrné ruky. Obchodvedoucí jsou však povinni vyžádati si ve všech těchto případech neprodleně udělení schválení a předložiti doklady, z nichž je patrný základ a výše pohledávky.

Wilhelm Ernst e.H.

v.r.

Vertrauensmann

Důvěrník

NFA, fond ČMFÚ (nezpracováno).

4.

1941, 7. prosinec, Praha – Druhý z interních oběžníků treuhändera bývalých sokolských kin Wilhelma Ernsta upravující povinnosti vedoucích kin.

Der Treuhänder für das beschlagnahmte Vermögen der aufgelösten Sokolorganisationen Lichtspieltheater-Verwaltung.

Správce věrné ruky pro zabavené jmění správy biografů rozpuštěných sokolských organisací.

Prag, den 7. Dezember 1941.

Praha, dne 7. prosince 1941.

Rundschreiben Nr. 2.

Oběžník č. 2.

Die verantwortlichen Leiter der beschlagnahmten Sokol-Lichtspieltheater werden aufgefordert, nach beiliegendem Muster eine genaue Aufstellung der seit dem 1. Jänner 1941 abgespielten Filme einzusenden.

Zodpovědní vedoucí zabavených sokolských biografů se vyzývají, aby zaslali dle přiloženého vzoru přesný seznam obehraných filmů od 1. ledna 1941.

Filmabschlüsse sind vorbehaltlich der Genehmigung durch den Vertrauensmann für die Lichtspieltheaterverwaltung zu tätigen. Die Leihanstalten sind mit gleicher Post in diesem Sinne unterrichtet worden.

Filmové objednávky uzavírejte s výhradou povolení důvěrníka pro správu biografů.

Alle bisher bereits abgeschlossenen und noch nicht abgespielten Filme sind umgehend, zwecks nachträglicher Genehmigung, zu melden. Bei dieser Meldung sind gleichzeitig die Bedingungen für die Leihmiete bekanntzugeben.

Půjčovny byly současně v tomto smyslu vyrozuměny. – Veškeré dosud uzavřené a ještě nehrané filmy hlase za účelem dodatečného schválení. S tímto ohlášením oznamte rovněž podmínky půjčovného.

Beilage

Příloha

Wilhelm Ernst e.H.

v.r.

Vertrauensmann

Důvěrník

Muster

Vzorek

Beilage zu Rundschreiben Nr. 2.

Příloha k oběžníku č. 2.

Aufstellung
der im Jahren 1941 abgespielten Filme.
Lichtspieltheater Viktoria in Mnichowitz.

Sestavení
filmů obehnaných v roce 1941. Biograf Viktoria v Mnichovicích.

Name des Filmes: Jméno filmu:	Leihanstalt: Půjčovna:	Leihmiete: Půjčovné:	Erlös: Výnos:	Spieldauer von – bis: Hrací doba od – do:
In stillen Nächten Za tichých nocí	Lucerna	45 %	4.428.60	1. I. 41 – 7. I. 41
Königswalzer Královský valčík	Ufa	30 %	4.756.20	8. I. " – 15. I. "
Anwalt der Armen Advokát chudých	Elekta	43 %	4.123.10	16. I. " – 23. I. "
Feuertaufe Křest ohněm	Tobis	40 %	4.615.80	24. I. " – 31. I. "

usw.
atd.

NFA, fond ČMFÚ (nezpracováno).

5.

1941, 7. prosinec, Praha – Třetí interní oběžník treuhändera Wilhelma Ernsta, informující zaměstnance bývalých sokolských kin o jmenování nového treuhändera a jednatele

Der Treuhänder für das beschlagnahmte
Vermögen der aufgelösten Sokolororganisationen
Lichtspieltheater-Verwaltung.

Správce věrné ruky pro zabavené jmění
správy biografů rozpuštěných sokolských
organisací.

Prag, den 7. Dezember 1941.

Praha, dne 7. prosince 1941.

Begriff: Verwaltung der beschlagnahmten
Sokol-Lichtspieltheater.

Věc: Správa zabraných sokolských biografů.

R u n d s c h r e i b e n Nr. 3.

O b ě ž n í k č. 3.

Wir bringen Ihnen zur Kenntnis,
dass auf Grund der Verfügung des Herrn
Reichsprotektors in Böhmen und Mähren
vom 11. Oktober 1941 vom Gesamttreuhänder
für das beschlagnahmte Vermögen der
aufgelösten Sokolororganisationen, Herr
Wilhelm E r n s t als Vertrauensmann
ernannt wurde. Zum Geschäftsführer für
die Verwaltung wurde Herr Ing. K. A.
M a r z i k bestellt.

Oznamujeme Vám, že na základě opatření
pana říšského protektora v Čechách a na
Moravě ze dne 11. října 1941 byl jmenován
od generálního vedoucího správce věrné ruky
pro zabavené jmění sokolských biografů
rozpuštěných sokolských organisací
důvěrníkem pan Wilhelm E r n s t. Funkcí
jednatele byl pověřen pan ing. K. A.
M a r z i k.

Weiteres teilen wir Ihnen mit, dass die
verantwortlichen Leiter der einzelnen
Lichtspieltheater dahingehend verständigt
wurden, neue Abschlüsse nur vorbehaltlich
der Genehmigung durch den Vertrauensmann
oder dessen Stellvertreter vorzunehmen.
Filmabschlüsse nach den 12. Oktober 1941
ohne Genehmigung durch die Verwaltung
sind daher ungültig, soweit diese nicht
nachträglich genehmigt wurden.

Dále Vám sdělujeme, že zodpovědní
vedoucí biografů byli mezi tím zpraveni,
aby nové objednávky uzavírali jen s výhradou
schválení důvěrníka, neb jeho zástupce.
Filmové objednávky učiněné po 12. říjnu
1941, dokud by nebyly dodatečně schváleny,
jsou neplatné.

Der Vertrauensmann behält sich ferner das
Recht vor, alle bereits abgeschlossenen und
noch nicht abgespielten Filme nachträglich
zu genehmigen, oder Änderungen in der
Programmierung vorzunehmen.

Důvěrník si dále vyhrazuje právo veškeré
dosud uzavřené a ještě neobehrané filmy
dodatečně schváliti, nebo provést změny
programu.

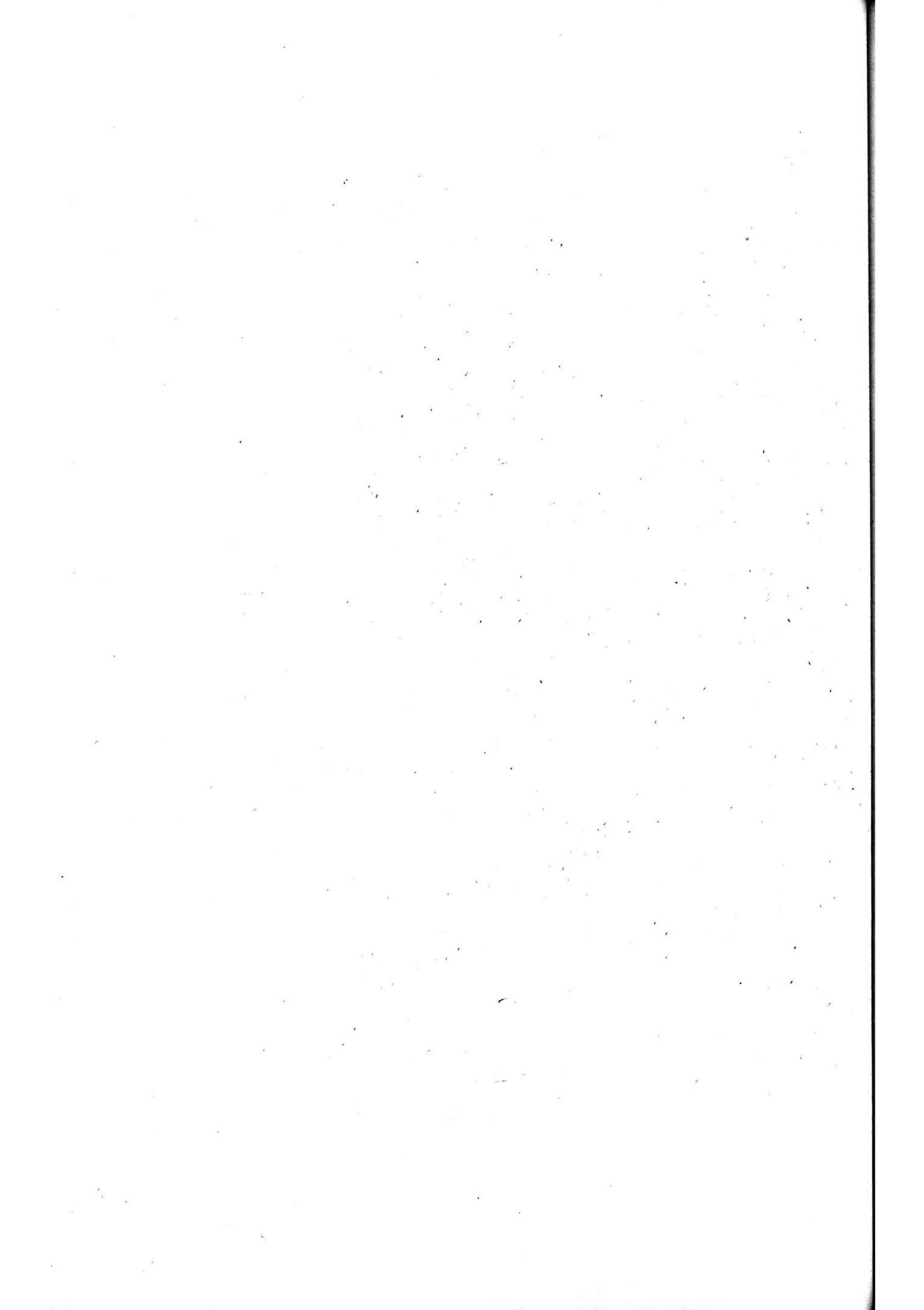
Wilhelm E r n s t e.H.

v.r.

Vertrauensmann

Důvěrník

NFA, fond ČMFÚ (nezpracováno).



Obzor

Autoritatívny režim vypovedania
(niekoľko poznámok k rétorike non-fiction filmu)

Pokyny pre prácu agitačných a inštruktorských vlakov a parníkov

Čiastkové pokyny:

1. Zintenzívniť ekonomickú a praktickú stránku činnosti vlakov a parníkov tým, že sa do ich politických oddelení zaradia agronómi, technici a vyberie sa technická literatúra a filmy s príslušným zameraním a i.
2. Nakrútiť prostredníctvom filmového výboru filmy z výroby (o rozličných výrobných odvetviach), z poľnohospodárstva a priemyslu, protináboženské a vedecké filmy.
3. Zostaviť propagačnú „volostnú“ mapu vo veľkých rozmeroch, ktorá by názorne ukazovala, čo všetko sa v jednotlivých odvetviach urobilo. Túto mapu vystaviť na mieste, kde sa zhromažďujú ľudia a ktoré je voľne prístupné.
4. Materiál získaný na cestách použiť na zhotovenie schém, diagramov a i.
5. Robiť starostlivý výber filmov a pri premietaní si všímať účinok každého filmu na obyvateľstvo.
6. Rozšíriť činnosť vlakov a parníkov do miest vzdialenejších od tratí a riek a využiť na to vo veľkej miere ďalšie dopravné prostriedky (motocykle, autá, bicykle) privezené vlakmi a parníkmi, ako aj miestne dopravné prostriedky.
7. Zriadiť v zahraničí zastupiteľstvo pre nákup a dovoz filmov a najrozmanitejšieho filmového materiálu.
8. Venovať pozornosť výberu pracovníkov pre vlaky a parníky.
9. Súruh Burov nech sa v naliehavých prípadoch, keď ide o činnosť inštruktorských vlakov a parníkov Všetorského ústredného výboru, obracia priamo na s. Lenina a v menej naliehavých prípadoch prostredníctvom sekretárky.

25. januára 1920¹⁾

* * *

Nie náhodou začíname naše zamyslenie nad spôsobom, akým sa v dokumentárnych a náučných filmoch, ale i vo filmových a televíznych aktualitách či v publicistických televíznych reláciách, buduje význam a jeho nástojčivosť, argumentácia a jej presvedčivosť, čiže akým sa tieto snímky snažia doslova získať si „pravdu“ na svoju stranu, pokynmi V. I. Lenina pre osvetových a ideologických pracovníkov v kinovlakoch a kinoparníkoch, čo brázdili mladý Sovietsky zväz v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia. Dejiny tej línie kinematografie, ktorú viac či menej priliehavo nazývame dokumentaristická, nás totiž poučujú nielen o rôznych modoch produkcie zmyslu, ale aj o rôznych režimoch vypovedania a o rôznorodých postupoch, akými si autori filmu zabezpečujú u svojich divákov autoritu – inak povedané, akými zvyšujú kredibilitu toho, čo prostredníctvom filmu predvádzajú a tvrdia.

Tieto postupy sa v priebehu času menili, a to po prvé v závislosti od dominantných ideologických stratégií a zámerov a po druhé v závislosti od technických možností filmového (a neskôr televízneho) dispozitívu.

1) *Lenin a film*. Československý filmový ústav, Praha 1975, s. 99.

Budeme teda hovoriť o non-fiction produkciách – o „záznamoch“ reality, ktoré však nemôžeme automaticky stotožňovať s dokumentárnymi filmami definovanými ako autorské, pretože tie sú založené na odlišnej koncepcii zobrazovania i prezentácii zobrazeného. V centre nášho záujmu teraz na chvíľu nebudú stáť ani tak signované, priznane subjektívne, originálne a často aj vysoko štylizované snímky, ale predovšetkým anonymné produkcie, čo akoby o sebe nenápadne tvrdili, „sme zachytením objektívnej pravdy, čistej a nedeformovanej skutočnosti“, hoci o ich nevyhnutne zainteresovanom uhle pohľadu často vypovedá už len hlavička, pod ktorou vznikli (či už je to produkčná spoločnosť alebo televízia).

Zopakujme si to ešte raz. To, čo sa označuje ako dokumentárny film, teda chce byť zachytením objektívnej pravdy – toho, čo „leží tam vonku“. To by bolo v poriadku. Čo už však v poriadku nie je, je otázka samotnej pravdy. Čo je pravda? Je pravdou zhoda vecí s poznaním alebo nenásilná zhoda, ktorá vznikla ako výsledok diskusie určitého spoločenstva? Alebo je pravda jednoducho spojená s mocou, to znamená, že pravdu má vždy víťaz a porazený na ňu nemá nárok? To sú otázky, ktoré patria predovšetkým do kompetencie filozofie. No keďže sa budeme venovať dokumentárnemu filmu, tým či oným spôsobom budeme taktiež hovoriť o pravde, presnejšie o režimoch vypovedania. Alebo, ak chcete, budeme rozprávať o rôznych rétorikách pravdy.

Podľa klasických dejín filmu sa za prvú filmovú „aktualitu“ zvykol pokladať už ODHOD ROBOTNÍKOV Z TOVÁRNE bratov Lumièrovcov, podobne ako bolo možné označiť ich RAŇAJKY BÁBÄTKA za prvý „rodinný film“, POKROPENÉHO KROPIČA za prvý „grotesku“ či prvé Edisonove alebo Muybridgeove pokusné snímky za akési protodidaktické filmy. Takáto analógia je však, úprimne povedané, pritiahnutá za vlasy. Nová generácia historikov filmu zdôrazňuje, že dokumentárny film ako praktika sa rozvíja až počiatkom dvadsiatych a v priebehu tridsiatych rokov, čiže v čase, keď sa už dalo hovoriť nielen o filmovej reči, ale v prípade non-fiction filmu aj o *rétorike*, o diškurze, ktorý v sebe niesol podstatnú časť dokumentárneho zmyslu. Americký historik a teoretik dokumentárneho filmu Bill Nichols preto začiatky dokumentaristiky spája predovšetkým s aktivitami Johna Griersona (ktorý je nielen autorom pojmu *dokumentárny film*, ale aj nápadu založiť filmovú sekciu Empire Marketing Boardu – čo sa uskutočnilo roku 1929 – poverenú propagáciou Britského impéria a jeho produktov) a poukazuje najmä na význam, ktorý pri rozvoji tejto línie kinematografie zohrali inštitúcie. Pred Griersonom pravdaže vzniklo viacero snímok, ktoré majú nielen očividné znaky filmov-dokumentov, ale aj čosi, čo by sme mohli nazvať „dokumentárnou formou“ (napríklad Fahertyho NANUK, ČLOVEK PRIMITÍVNY (1922) alebo viaceré „esejistické“ a viac či menej avantgardné filmy typu urbánnych symfónií). Ak teda zhrnieme tieto úlomky faktov a historického kontextu, všimneme si, že dokumentárny film sa etabluje až v období po prvej svetovej vojne, keď už – povedané spolu s Nicholom – jednotlivé snímky vstupujú do priamych služieb rozličných snáh o vybudovanie alebo posilnenie národných identít.²⁾ Sem ako kamienok do mozaiky zapadá aj rozmach sovietskych inštruktážnych a agitačných dokumentárnych filmov, distribuovaných kinovlakmi a kinoparníkmi do všetkých miest, kam sa dalo docestovať. Niežeby dovtedy diváci neboli konfrontovaní s dokumentárnou líniou kinematografie. Jej postavenie, pokiaľ ide o zámer i význam, však ešte nebolo zďaleka tak presne vymedzené

1. Presvedčivosť a účinok nemého filmu

Skôr ako sa budeme venovať presvedčovacím a výukovým metódam z hľadiska filmovej rétoriky, povedzme si niečo o vývine technických možností filmového aparátu. A povedzme hneď aj to, že sa vlastne jedná o dve strany jednej mince, o siamske dvojčatá zrastené tak, že by jedno bez druhého neprežili.

2) Pozri Bill Nichols, *Dokumentárny film a modernistická avantgarda*. „Illuminace“ 15, 2003, č. 2, s. 50.

Na začiatku dvadsiatych rokov minulého storočia bol film ešte „nemý“. Nemý v tom zmysle, že na verbálnu produkciu zmyslu potreboval buď medzititulky alebo simultánny komentár takzvaného „lákača“ či „zabávača“. Z hľadiska recepcie už zmienených filmov z kinovlakov a kinoparníkov bol komentár jednoznačne efektívnejší než informácie komunikované prostredníctvom písaného textu. Komentátormi bývali vyškolení pracovníci, používajúci množstvo rekvizít a venujúci sa komplexnejšej činnosti než len komentovaniu a vysvetľovaniu snímok pre často negramotné publikum. No práve z dôvodu, že bolo filmy treba neustále vysvetľovať, kontextualizovať, dopĺňať ďalšími informáciami – teda že boli iba parciálnym prostriedkom pri formovaní správy – je možné definovať ich iba ako *dokumenty*, a nie ako filmy, ktorých samotná *forma* je dokumentárna a ktoré sú samy o sebe v plnom rozsahu správou. Kredibilitu týchto dokumentov (ako záznamu alebo aspoň indexu nejakej skutočnosti) totiž zaisťovala v prvom rade sila fotografického realizmu a v druhom rade schopnosti a presvedčivosť prejavu samotného agitačného pracovníka. No práve preto v prípade snímok premietaných v kinovlakoch a kinoparníkoch ešte nemožno hovoriť o dokumentárnych filmoch a im vlastnej rétorike. Podobne sa to nedá povedať ani o filmoch, ktoré pri takýchto agitačných cestách vznikali, pretože išlo len o akýsi dokumentačný, hoci občas dokonca až dôkazový materiál.³⁾

Ak teda nástojíme na rozlišovaní medzi filmovým dokumentom a dokumentárnym filmom, hovoriť o „dokumentárnej forme“ môžeme až od okamihu, keď filmy prestávajú potrebovať komentátora – či už v dôsledku toho, že sa dopracovali ku koncíznej forme, alebo v dôsledku nástupu zvuku, kde funkciu konkrétneho agitátora preberá anonymný, beztelesný, neviditeľný a *par définition* autoritatívny hlas rozprávača. Je inak zaujímavé a iba na prvý pohľad paradoxné, že k nadobudnutiu ucelenej dokumentárnej formy výrazným spôsobom prispeli filmové avantgardy s ich transfiguráciou a vizuálnou štylizáciou viditeľného sveta. Avšak práve týmito figúrami a výrazným autorským vkladom sa dokumentárny film mierne odtŕha od „reálneho sveta“ a stáva sa „len“ jeho očividnou reprezentáciou, či dokonca interpretáciou. Avantgardistická štylizácia totiž priznáva vôľu k istej deformácii alebo transformácii skutočnosti, pričom ju často zdôvodňuje práve tým, že takýmto jedinečným spodobením sa dopracúva k inteligibilnému vyjadreniu zmyslu. Ak máme ešte chvíľu zostať vo svete sovietskej kinematografie dvadsiatych a tridsiatych rokov, film sa teda napríklad ejzenštejnovskou montážou atrakcií či vertovovským konštruktivistickým dynamizmom a fascináciou strojmi dopracúva k tomu, čo historik Bill Nichols nazýva koherentnou dokumentárnou formou, ucelenou vizuálnou (a navyše umeleckou) „výpoveďou“, no viac-menej tým stráca onú explicitnú naliehavosť, akú má mať autoritatívny, presvedčivý a informáciami nabitý film – a akú majú povedzme filmy nakrútené neskôr v línii socialistického realizmu.

2. Zvukový film, technické inovácie a nové schémy kredibilizácie v nonfiction filme a televíznych produkciách

Nástup zvuku mal pre dokumentárny film hneď viacero pozitív. Okrem toho, že výrazne zjednodušil manipuláciu s filmovým dispozitívom pri projekcii, samotné filmy sa mohli tešiť ešte vyššiemu dojmu reálneho, ako mali filmové skeče v časoch bratov Lumièreovcov, kde už len pohyb vo

3) O propagandistickej a výchovnej činnosti jedného z takýchto kinovlakov nakrútil francúzsky dokumentarista Chris Marker v roku 1971 film *LE TRAIN EN MARCHÉ* (IDÚCI VLAK). Išlo o vlak vypravený v roku 1931, v ktorom cestoval a pracoval režisér Alexander Medvedkin. Vlak mal v jednom z vagónov nainštalované filmové laboratórium a malú strižňu, v inom zase animátorský ateliér a v ďalšom projekčnú sálu. V priebehu cesty jeho pracovníci nielen premietali inštruktážne a agitačné filmy, ale nakrúcali aj svoje vlastné minidokumenty, ktorými sa napríklad pokúšali zvyšovať efektivitu práce v kolchozoch, zaznamenávali problematické fázy výroby, či dokazovali chybovosť niektorých pracovných nástrojov.

vnútri „fotografie“ spôsobil medzi divákmi takú silnú chvíľkovú halucináciu, že ich prinútila vyskakovať zo stoličiek. V tridsiatych rokoch sa k slovu okrem obrazovej výrečnosti teda dostáva aj komentár, ktorý má – tentoraz už ako integrálna súčasť filmovej projekcie – zaručovať vierohodnosť toho, čo je ukázané, a to medzi iným aj vďaka tomu, čo sme už spomínali: že nemá tvár, no tvári sa ako univerzálny hlas viditeľného sveta.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, akoby sa v tomto období non-fiction film chcel priblížiť k postaveniu, ktoré bolo v našej kultúre vyhradené vševidiacemu božiemu oku. Áno, môžeme povedať, že Flusserov operátor sa non-fiction filmom pokúša zachytiť jednotlivé udalosti, tak ako sa udiali, a ktoré v princípe môžeme chápať ako historické udalosti. Operátor chce byť nestranným svedkom, čo chce všetko vidieť, aby mohol o tom podať najpresvedčivejšie vizuálne svedectvo. Zároveň sa snaží byť nevidený, aby svojou prítomnosťou nedal podnet k inému správaniu sa aktérov udalostí. Správa sa ako transcendentný boh, ktorý do diania nezasahuje. Takto vzniká „historická časť“ non-fiction filmu.

Na druhej strane, keď operátor začne strihať a lepiť túto „historickú časť“, začína kalkulovať, ako z toho vytvorí „príbeh“. Môže sa usilovať vydolovať ho z „historickej časti“, alebo jej ho môže vnútiť – v každom prípade však drží „príbeh“ vo svojich rukách. A držať ho vo svojich rukách znamená stáť nad bohom, ktorý nezasahuje do behu sveta. Operátor teda nielenže „historickú časť“ naťahuje na škrepec „príbehu“, ale svoju moc upevňuje autoritatívnym komentárom. Slovo a obraz potom utvárajú alianciu na spôsob Foucaultovho kaligramu, kde je význam slova umocňovaný obrazom a naopak. Deje sa to tak, že slovo je de-finované obrazom pokúšajúcim sa ho redukovať na jeden jediný význam a slovo zase sčítateľne význam obrazu, artikuluje jeho nediskrétnosť, čím nás upozorňuje na to, čo je dôležité a čo zanedbateľné.

S autoritatívnym využitím komentára sa v tridsiatych a štyridsiatych rokoch stretávame predovšetkým vo filmových aktualitách, týždenníkoch premietaných pred každým hraným filmom. O tom, že si filmári i distribútori propagandistickú silu komentára veľmi dobre uvedomovali, svedčí aj úsilie zabezpečiť filmu „neutrálnosť“ či „nestrannosť“ napríklad tým, že v ňom komentár absentuje – alebo je aspoň umelo odstránený. Na tom je napríklad založená aj kuriózna obhajoba autorky oslavných filmov tretej ríše Leni Riefenstahlovej. Háji sa tým, že jej TRIUMF VÔLE (1934) v žiadnom prípade nemôže byť označený ako propagandistický film, pretože nielenže neobsahuje žiadnu rekonštruovanú scénu, ale ani komentár, takže všetko v ňom je „pravda“, „čistá história“, je to skrátka dokument. Takáto „interpretácia“ propagandy teda pripisuje komentáru priam zázračnú moc, akú by – aspoň podľa Riefenstahlovej – film iba prostredníctvom mizanscény skutočnosti nikdy nedosiahol. Podobným príkladom je aj argument švédskej vlády z roku 1940, že premietaním tak anglických ako aj nemeckých filmových aktualít počas jedného predstavenia plne rešpektuje svoju neutralitu, ak z oboch poctivo odstraňuje propagandistický komentár.

Komentár je teda po účinku reálneho prvou inštanciou, ktorou si film, čo sa definuje ako dokumentácia reálna, vypomáha. Nie je vôbec náhoda, že v povojnových päťdesiatych rokoch sa v autorskom dokumentárnom filme stretávame s celkom iným prístupom ku komentáru (ktorý však, z technických príčin, stále zostával dôležitým vehiklom informácií i zmyslu). Objavujú sa dokumentaristi, ktorí neskrývajú subjektívny rozmér komentára ich vlastných filmov a koncipujú ho skôr ako esej, báseň či list divákovi, čím sa chcú vyhnúť práve zdiskreditovanej, falošnej objektívite propagandistického komentátora. Títo dokumentaristi už natoľko netúžia po objektívnej pravde. Naopak, akoby hovorili, že to, čo vám predkladáme, sú udalosti, ktoré sme my takto videli z našej perspektívy (alebo ich takto vidíme z nášho diachrónneho hľadiska) a prezentujeme ich v závislosti od našich predstáv, túžob, vedenia, hodnôt, predsudkov a viery. Neosobné kolektívne Ono je tak vedome nahradené suverénnym Ja, majúcim svoju jedinečnú autorskú signatúru a biografiiu.

Spolu s technickými výdobytkami, napríklad uvedením do praxe ľahkého magnetofónu Nagra, umožňujúceho priame nahrávanie zvuku spolu s obrazom, sa však mení aj spôsob, akým si dokumentárny či publicistický film zabezpečuje svoju kredibilitu. Už sa nespolieha na beztelesného, anonymného rozprávača, ale pozýva si priamo do vnútra obrazu najrôznejších odborníkov i „odborníkov“ na problematiku, ktorej sa venuje.

Nebudeme na omyle, ak túto prax, vlastne veľmi vzdialenú cinéma direct, ktoré tiež zaznamenalo najväčší rozmach práve v prvej polovici šesťdesiatych rokov, usúvzťažníme s inštitúciou televízie – a opäť tak opustíme priestor dokumentárneho filmu v prospech audiovizuálnych dokumentov, čo nie vždy spadajú do rámca „kinematografie“. V televíznych produkciách je autoritatívny komentár, vznášajúci sa vo filmoch obvykle kdesi „nad obrazom“, nahradený pomenovanými a veľmi konkrétnymi redaktormi-moderátormi, ktorí si vypomáhajú autoritami – pozvanými hosťami, kompetentnými a „nestrannými“. Ide teda o akési tête-à-tête, o komunikačné partnerstvo, avšak založené na nerovnom vzťahu vzdelaného odborníka a nevedomého diváka.

No spolu s ďalšou technickou inováciou – tentoraz pevne viazanou na televíznu inštitúciu – sa vzťah medzi filmom (či audiovizuálnou správou všeobecne) a divákom opäť transformuje. Spolu s prvými priamymi prenosmi a s „históriou“, ktorú naraz máme možnosť vidieť v reálnom čase na vlastné oči, teda so skracujúcim sa časom sprostredkovania informácií, sa stráca aj tento komunikačný most, zaručujúci nielen kredibilitu ukazovaného, ale aj istú autoritatívnosť výpovede. Priamy prenos sa síce môže prezentovať ako nespochybniteľný dôkaz toho, čo sa deje (keďže sme pritom, snímame to a hneď aj vysielame divákovi), je pri ňom však takmer nemožné tieto „mediálne udalosti“ hlbšie analyzovať a vysvetľovať príjemcovi. Podľa teoretika médií a novinára Ignacia Ramoneta práve skracovanie času medzi udalosťou a jej sprostredkovaním, podmienené vyvíjajúcou sa technológiou, zásadne mení našu schopnosť analyzovať svet. Vzťah medzi udalosťou a jej bežným vnímateľom (čitateľom, divákom) bol totiž najskôr trojuholníkový. Na to, aby udalosť vôbec existovala, nutne potrebovala inštanciu novinára (alebo hoci aj beztelesného komentátora): novinár udalosť vnímal, spracúval, analyzoval, čím ju vlastne vytváral a až potom ju poskytol ako istý druh informácie (vo forme opisu alebo príbehu) príjemcovi. Televízia v priamom prenose novinára odsúva a nastoľuje dvojpolový, priamy vzťah medzi udalosťou a divákom, pričom divák síce zdanlivo stojí priamo pred udalosťou, no tá sa mu doslova triešti pred očami. Zúčastňuje sa na nej, ale nemá s ňou konkrétnu skúsenosť, a tak jediné, čo mu ostáva, je konfrontovať jedno médium s druhým. To však vedie jedine k vytvoreniu akejsi novej, audiovizuálnej, neanalyzovanej a neanalyzovateľnej „pravdy“, alebo k unáhleným, často chybným a premenlivým uzáverom. A v neposlednom rade aj k neschopnosti uložiť si danú udalosť do pamäte.

Označenie „triešti sa pred očami“ môžeme použiť ešte v jednom význame. Televízia si veľmi dobre uvedomuje, že v mene priameho prenosu je napriek všetkému nutné toto riziko podstúpiť. Keďže je však veľké, pokúša sa ho eliminovať na minimum a často to robí prostredníctvom inscenovania plánovaných a teda predvídateľných udalostí (čo nie je úplne vzdialené hoci Riefenstahlovej manipulácii udalostí norimberského zjazdu NSDAP v TRIUMFE VÔLE). Umberto Eco v štúdiu *Televízia: stratená transparentnosť* ukazuje, ako inscenácie udalostí pomaly ale iste začínajú televíziu ovládať. V čase, keď si Grace Kellyová brala za manžela monacké knieža, bolo televízne vysielanie ešte len na začiatku svojej dráhy. „Všetchno se odehrálo po svém a televiznímu režisérovi tehdy nezbylo než událost **interpretovat**. Tak to taky provedl a položil při tom důraz na složku romanticko-sentimentální na úkor složky diplomaticko-politické, akcentoval složku privátní na úkor složky veřejné. Jak událost probíhá, televizní kamery se soustřeďovaly na to, co bylo důležité z hlediska tématu, který si televize zvolila.“⁴⁾

4) Umberto Eco, „Televize: ztracená transparentnost“. In: t ý ž, *Mysl a smysl*. Moraviapres, Břeclav 2000, s. 101 – 102.

Celkom inak vyzerala Royal Wedding. Od Buckinghamského paláca až po katedrálu svätého Petra boli odstránené nevhodné farby, módne časopisy doporučovali vhodné odtiene oblečenia figurantov, skrátka všetko tu bolo prispôsobené televízii. Dokonca aj kone kráľovskej gardy. „Naučili je všetno možné, zdržet se konání svých tělesných potřeb však zatím nedokáží. Bůhví čím to je, buď jsou neklidní, nebo si příroda prostě nedá poroučet, královna se však pokaždé přímo brodí mořem kobyliců. Koně jsou sice jak známo záležitost aristokratická a kobylice patří k tomu, co anglický aristokrat důvěrně zná, na pohled to však nic povznášejícího není.

Této nesnázi se nemohl vyhnout ani Royal Wedding. Televizní diváci si však správně všimli, že kobylice tentokrát nejsou tmavohnědé a ani jako obvykle lesklé nebo složené z několika odstínů, ale že mají jeden jak druhý krásný pastelový odstín, něco mezi růžovou a béžovou, aby ladily s něžnými odstíny ženských šatů. V tisku se pak objevila zpráva (uhádnout však předem, oč asi šlo, nebylo nic těžkého), že koňům týden před slavností začali podávat zvláštní pilulky, které kobylicům dodaly telegenické zbarvení. Nic nebylo ponecháno náhodě, všechno bylo podřízeno televiznímu přenosu.⁵⁾

Bez ohľadu na pokusy o inscenovanie ceremónií sme však čoraz častejšie konfrontovaní s množstvom televíznych náhod i nehôd, s fragmentmi reportáží, ktoré sú vzápätí utratené v prospech pohľadu „z druhej strany“, s udalosťami, ktorých referent je len ťažko identifikovateľný. Zdôrazňovanie práve tejto neprehľadnosti mediálnych reprezentácií môže na prvý pohľad pôsobiť ako paranoidná vízia sveta zbaveného zmyslu tým, že nás jeho „technické obrazy“, o akých už pred viac ako dvadsiatimi rokmi hovoril Vilém Flusser, úplne zaplavia a budú medzi sebou navzájom komunikovať, no my budeme z tejto komunikácie vylúčení. Tichým upokojením by pre nás však mohlo byť tvrdenie historičky filmu Silvestry Mariniello, že v konečnom dôsledku nejde o nič nové pod slnkom. Mariniello túto neprehľadnú situáciu totiž porovnáva s tou, čo zavládla po tom, ako sa v divadlách, nickelodeonoch i provizórnych projekčných sálach začali zjavovať reálne i rekonštruované udalosti, korunovácie, nehody, bitky, čo svojou vierohodnosťou, zdanlivou pravdivosťou, no dôkladnou nedešifrovateľnosťou miatli vtedajších divákov, ktorí konečne a po prvýkrát mohli žiť v centre vzdialených udalostí. Nie je pritom nezaujímavé, že práve v tom čase, podobne ako je tomu i v dnešnej dobe numerických a kvázi simultánne zachytávaných a vysielaných obrazov, sa otriasol a pozmenil vzťah spoločnosti k tomu, čo nazývame „pravdou“. Netvrdíme, že sa tak stalo len vďaka technickej vymoženosti zachytávania „reality“ na filmový materiál. No sú to práve premeny rétoriky non-fiction filmu minulých desaťročí, kto o týchto mutáciách „pravdy“ vypovedá až nečakane jasne.

Mária Ferenčuhová – Peter Michalovič

5) Tamtiež, s. 103.

Obzor

Nové německé práce o fotografickém svědectví zločinů třetí říše

Cornelie Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.*

Akademie Verlag, Berlin 1998, 266 stran.

Cornelie Brink, „Auschwitz in der Paulskirche“. *Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre.*

Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Marburg 2000, 95 stran.

Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur.*

Hamburger Edition, Hamburg 2001, 1120 stran.

Klaus Hesse – Philipp Springer, *Vor aller Augen.*

Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz.

Klartext Verlag, Essen 2002, 216 stran.

I když historiografie vzala fotografii na vědomí jako svébytný historický pramen již před hojnou řádkou let, dlouho ji využívala převážně jako ilustraci. Výsledkem tohoto přístupu bylo časté nepečlivé a nekritické zacházení s historickým obrazovým svědectvím fotografie. Tato praxe ostatně stále není minulostí, jak ukazuje příklad velké fotografické výstavy o zločinech Wehrmachtu, která putovala v devadesátých letech minulého století po německých a rakouských městech. V její první verzi byly některé snímky zachycující zločiny spáchané sovětskými bezpečnostními orgány v Polsku a Pobaltí na začátku druhé světové války chybně považovány za doklad německých zločinů, což ale nebyl jediný skandál spojený s touto výstavou.¹⁾ Jiné příklady z německého prostředí posledních let ale ukazují, že i zde dochází k zásadní proměně ve vnímání fotografie jako svébytného historického pramene, jemuž není dále připisována pouze ilustrativní funkce. Tato změna je bezesporu spojena s velkou diskusí započatou v devadesátých letech minulého století o tom, jak a zda je možné vizuálně dokumentovat a popsat nacistické zločiny, tedy i šoa,²⁾ a tím

1) K tomu viz např. Miriam Y. A r a n i, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik.“ *Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht.* „Fotogesichte“ 22, 2002, č. 85/86 (září – prosinec), s. 97 – 124.

2) Autor recenze používá hebrejský termín šoa (katastrofa, velká katastrofa, zničení) namísto běžně používaného termínu holocaust (převzato z řecké verze bible /Septuaginty/ překládající hebrejské slovo olah, tj. doslova „co je obětováno“, jako holocaust, tj. obětina strávená ohněm), neboť holocaust implikuje teologické ospravedlnění židovské tragédie jako „božího trestu“ či vykoupení padlého lidstva skrz mučednickou smrt Židů. Termín holocaust začala užívat část židovského společenství v 50. letech 20. století pro vystižení jedinečnosti židovské katastrofy z let 1939 – 1945. Termín Holocaust s prvním velkým písmenem na začátku pro vystižení této jedinečnosti se pak stal běžným nejprve v anglosaském světě, odkud se dále rozšířil. Proti „efektu Holocaust“, který začal silně působit po uvedení televizního seriálu HOLOCAUST (r. Marvin Chomsky, 1978) v americké televizi na konci 70. let 20. století, se v roce 1982 postavil Alain Finkelkraut, neboť podle něj, si „od nynějška spojujeme genocidu se zavádějícím slovem. Můžeme jen doufat, že jeho význam byl zapomenut a že úplně nezkreslí realitu, již označuje“.

je učinit přístupnější nejen odborné ale i širší veřejnosti.³⁾ V jejím pozadí stojí to, co se někdy označuje jako „amerikanizace šoa“⁴⁾ a co našlo své zhmotnění v muzeu šoa ve Washingtonu (United States Holocaust Memorial Museum), ve známé knize amerického historika Daniela Goldhagena o Hitlerových ochotných katech⁵⁾ a ve filmu Stevena Spielberga SCHINDLERŮV SEZNAM (1993). Společným podstatným znakem této „amerikanizace“ šoa je přesvědčení o „zobrazitelnosti“ (zpodobnění, vyličení) šoa a podle Stefana Krankenhagena spočívá jeho význam v tom, co neguje – „neguje problematizaci ‚zobrazitelnosti‘ (zpodobnění, vyličení) šoa jako imanentní reflexe vlastního výrazu“.⁶⁾ Narativní prostředky tohoto nového přístupu pak odsouvají autentická svědectví jako konstitutivní prvek uchopitelnosti šoa do pozadí, byť z nich profitují, a tím dochází k tomu, že fiktivní historie zničení Židů získává predikát autentičnosti. Jiní autoři, jako například Joachim Paech, spojují správně tento problém i s otázkou „pravdivosti“ historických fotografických dokumentů a konstatují, že díky nahrazování autentických vzpomínek obrazy se neúplná obrazová reprezentace šoa zaměňuje za celou realitu a díky mediálnímu užití těchto obrazů se tak upevňuje fiktivní historická realita.⁷⁾

V případě nejnovější německé historiografie, jejíž zájem o toto téma prohloubila nejen zmíněná výstava o zločinech Wehrmachtu, ale i řada nových filmových zpracování šoa,⁸⁾ které jen potvrzují, jak silně je naše paměť formována obrazy, jimiž jsme každodenně mediálně zasypáváni, takže můžeme právem hovořit o „mediálním fetišismu“, se studium této nové vizualizace nacistických zločinů spojilo se zkoumáním tzv. „kultury paměti“ (Erinnerungskultur) třetí říše. To vyústilo během posledních šesti let v řadě pozoruhodných prací věnovaných právě této paměti (a jejím proměnám a zacházení s ní) uchovávané v dobovém fotografickém svědectví o zločinech třetí říše.⁹⁾

Viz Alain Finkelkraut, *L'Avenir d'une négation: réflexion sur la question du génocide*. Édition due Seuil, Paris 1982, s. 82. Francouzští autoři pak začali na místo termínu holocaust používat ve stejném významu termín šoa po uvedení známého filmového dokumentu Clauda Lanzmanna.

- 3) Této diskusi předcházela diskuse vyvolaná na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století především uvedením amerického televizního seriálu HOLOCAUST ve Spojených státech a v západní Evropě, které nastolilo otázku reflexe mediálního zpodobňování šoa a způsobů jeho interpretace. Za reflexi této „první“ diskuse a odpověď na ni je možné považovat knihu Jamese E. Younga z roku 1988 *Writing and Rewriting of the Holocaust* (německy *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt a. M. 1992), v níž se autor zabývá především tím, jak je možné zprostředkovat v různých dílech paměť těch, co šoa přežili, jako jediné autoritativní svědectví o této katastrofě. Young, jehož kniha patří do dnešní doby ke standardním dílům na toto téma, se neomezuje pouze na způsob prezentace šoa, ale sleduje i to, za jakých okolností a z jakých důvodů se šoa ztvárňuje, přičemž k „textům“ šoa počítá jak literární díla a všechny ostatní texty, tak filmy všech žánrů, divadelní hry, fotografie i památníky a muzejní expozice šoa.
- 4) Za její počátek můžeme považovat uvedení již zmíněného televizního seriálu HOLOCAUST z roku 1978.
- 5) Daniel Goldhagen, *Hitlerovi ochotní kati. Obyčejní Němci a holocaust*. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1997.
- 6) Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Böhlau Verlag, Köln 2001, s. 196.
- 7) Viz Joachim Paech, *Ent/setzte Erinnerung*. In: Sven Kramer (ed.), *Die Shoah im Bild*. Richard Boorberg Verlag, München 2003, s. 18 – 25.
- 8) Německé historiografické reflexi filmového zpracování šoa se hodlá recenzent věnovat v samostatném příspěvku.
- 9) Studium otázek spojených s proměnami kolektivní i individuální paměti v různých časových obdobích a v širokém tematickém záběru, tedy nejen ve vztahu k dějinám třetí říše, dnes již tvoří nepřehlédnutelný proud v moderní německé i neněmecké historiografii. Z velké řady prací na toto téma viz např. Daniel Levy – Natan Sznaider, *Erinnerung om globalen Zeitalter. Der Holocaust*. Suhrkamp,

Ještě před tím, než se budeme těmito pracím věnovat, je ale potřeba uvést, že v metodologické rovině byl tento nový přístup k historickému svědectví dobové fotografie „kodifikován“ v roce 1999 na konferenci o fotografii jako historickém prameni uspořádané hamburským Institutem für Sozialforschung, kde byla stanovena základní vědecká kritéria pro zacházení s historickými fotografickými materiály.¹⁰⁾ Podle nich je důležité nejen samotné obrazové sdělení zkoumané fotografie, ale současně by měly být zdokumentovány i její původ, motivace jejích tvůrců, způsob jejího využití a její oběh. K uveřejnění fotografie by pak nemělo docházet bez uvedení údajů o jejím autorovi, místu jejího uložení, její místní a časové identifikaci a souvislostech jejího vzniku. Příklad fotografické výstavy *Tábor – obrazová paměť nacistických koncentračních a vyhlazovacích táborů* pařížského historika fotografie Clémenta Chérouxe prezentovaná nejprve v Paříži a poté od 7. dubna do 3. června loňského roku v muzeu fotografie v německém Winterthuru ukazuje, že tento nový přístup k obrazovému svědectví fotografie nezůstal jen u proklamací a nachází své praktické uplatnění i mimo vědeckou komunitu.

Výstava zahrnovala fotografie z let 1939 až 1999 a to v rozpětí od autentických snímků až po jejich pozdější umělecká ztvárnění a jejímu autorovi a jeho spolupracovníkům nešlo pouze o historickou dokumentaci nacistických táborů, ale současně o zpracování a analyzování „obrazové paměti“ shromážděných fotografií. Prošli proto velké množství fotografického materiálu a fotografie vybrané pro samotnou výstavu zpracovali s nárokem na jejich největší historickou přesnost, neboť si dobře uvědomovali, že s ubývajícím autentickým svědectvím těch, co přežili nacistický táborový teror, budou nadále zprostředkovávat jeho hroznou realitu už jen dochované obrazy. A tento fakt klade pochopitelně mnohem větší nároky na zacházení s dobovými fotografiemi, u nichž je důležité se ptát i na jejich vlastní historii, kdy a kým byly pořízeny, za jakých podmínek a s jakým záměrem. Jak nevyhnutelný je tento přístup, ukázali autoři výstavy na příkladu velké řady nepochopení a omylů při konkrétním určování a zařazování řady známých fotografií z nacistických táborů, které po desetiletí určovaly a i nadále budou určovat naše představy o nacistickém teroru a jeho podobách a rozsahu. Jako jeden z velké řady takových příkladů špatného zařazování a mylné interpretace dobových snímků uvedme známé fotografie z Bergen-Belsenu, na nichž hrne buldozer hromady mrtvol do hromadného hrobu. Tento obraz, který je od konce druhé světové války velmi často chápán jako symbol nacistického průmyslového vraždění a najdeme ho skoro ve všech obrazových publikacích o druhé světové válce, ale ve skutečnosti ukazuje zcela něco jiného, totiž to, že spojenci pohřbívali po osvobození Bergen-Belsenu mrtvolu vězňů, aby zabránili epidemii. Jak výstižně napsal autor výstav Clément Chéroux, to, co tento obraz dokumentuje, je protikladem toho, co symbolizuje. A tato slova také přesně vystihují úskalí spojené s ikonografií „zničení“, s veřejným zacházením s obrazy dokumentujícími nacistické zločiny. I když jsou pevně zakotveny v naší historické paměti, zůstávají nutně nepřesné, protože žádný z nich nemůže zprostředkovat přístup ke skutečným událostem. O to více je důležité jejich pečlivé a kritické „čtení“.

Stejně téma také spojuje Chérouxovu výstavu s prací freiburské autorky a v současnosti již známé historičky fotografie Corneliie Brinkové *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Kniha Corneliie Brinkové, která

Frankfurt a. M. 2001; Alon Confino – Peter Fritzsche (ed.), *Work of Memory. New Directions in the Study of German Society and Culture*. University of Illinois Press, Urbana 2002; Norbert Frei – Volkhard Knigge (ed.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. C. H. Beck, München 2002; Konrad H. Jarausch – Martin Sabrow (ed.), *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Campus Verlag, Frankfurt a. M. 2002; Claudia Lenz – Jens Schmidt – Oliver von Wrochem (ed.), *Erinnerungskulturen im Dialog. Europäische Perspektiven auf die NS-Vergangenheit*. Unrats Verlag, Hamburg 2002.

10) K tomu viz „Fotogeschichte“ 19, 1999, č. 74; „Der Archivar“ 52, 1999, č. 4.

vychází z její dizertační práce, ale byla publikována o pět let dříve, v roce 1998, a patří k novým významným pracím nejen německé historiografie o dějinách fotografické recepce nacistických zločinů. Za jakýsi pandán, či snad v jistém smyslu za předchůdce této práce, můžeme považovat o rok dříve ve Spojených státech nakladatelstvím Indiana University Press vydanou práci americké autorky Dagmar Marnouowé *Germany 1945: Views of War and Violence* (1997).¹¹⁾ Ta se ovšem na rozdíl od textu Cornelia Brinkové nevěnuje rané poválečné fotografické recepci nacistických zločinů a jejímu místu a proměnám v německé poválečné kolektivní paměti, ale analyzuje fotografické svědectví o konci války v Německu pořízené americkými válečnými fotografiemi z tzv. *Us Army Signal Corps*, respektive rozkrývá napětí mezi zřejmým a skrytým v těchto fotografiích. Snaží se najít odpověď na otázku, do jaké míry snímky zachycující „objektivní“ realitu německé porážky a současně dokládající spojenecké vítězství a osvobození německé společnosti z područí teroristického režimu, v sobě současně skrývají opačné vnímání této reality samotnou německou veřejností. To, co bezesporu inspirativní práce obou autorek spojuje, je nejen jejich přístup k fotografii jako historickému prameni v duchu výše uvedených metodických kritérií a suverénně zvládnutá ikonografická analýza studovaných fotografických obrazů, ale také důraz na jejich čtení v širokém kontextu dalších dobových pramenů (dobového tisku, literatury, deníků, vzpomínek korespondence, úředních zpráv apod.), díky němuž jejich texty dalece překračují horizont dějin fotografie a představují současně významný příspěvek k moderním německým, respektive evropským dějinám.

Cornelia Brinková se nejdříve věnuje kontextu, v němž byly pořízeny v rozmezí od dubna do června 1945 převážně spojeneckými fotografiemi první snímky v osvobozených koncentračních táborech a zkoumá jejich funkci v rámci poválečné „vizuální denacifikace“ organizované západními spojenci. Dále zjišťuje, jakou roli sehrálo fotografické svědectví během Norimberského procesu v letech 1945 – 1946 a v procesu s osvětimskými dozorci ve Frankfurtu nad Mohanem v letech 1963 – 1965, zkoumá recepci jedné z prvních obrazových knih o šoa od Gerharda Schoenberga *Der gelbe Stern* (Hamburg 1960, nově 1982) v německém prostředí, která silně ovlivnila poválečné vnímání šoa v německé Spolkové republice, a nakonec analyzuje pedagogické využívání fotografií z koncentračních táborů v muzejní a výstavní praxi.

Autorkou zvolený diskursně-analytický přístup se odráží v hlavní tezi její práce vycházející z tvrzení, že v rozpornosti domněle autentických historických dokumentů zachycujících historické dění můžeme najít stopy těchto událostí. Studium veřejného zacházení s fotografickým svědectvím o nacistických zločinech je pak podle ní důležité proto, že jen díky analýze souvislostí mezi jejich obrazovým sdělením, jejich uveřejňováním, a jejich recepcí je možné postihnout i jejich historický rozměr. Za to, že nevypovídají pouze samy ze sebe, může jejich „čtení“, které je určeno publikačními médii, v nichž jsou zpřístupňovány – novinami, ilustrovanými magazíny, obrazovými publikacemi, plakáty, výstavními katalogy, muzejními prezentacemi a také jejich promítáním v soudních síních a prezentováním jako důkazů obžaloby. Jejich celková analýza nemůže být navíc úplná, pokud by se opomenulo to, kdo je jejich původcem, producentem a uživatelem i konzumentem a také je důležité zkoumat i funkci různých písemných materiálů, k nimž na prvním místě patří vedle doprovodných textů texty k samotným fotografiím. Její srovnání obrazů z koncentračních táborů s ikonami pak naznačuje, že fotografie nacistických zločinů sice stejně jako náboženská ikonografie zachycují samotné události, ale současně je pouze naznačují a skrývají v sobě těžko vyslovitelné tajemství. Autorkou použitý termín „ikony zničení“ (*Ikonen Vernichtung*) pro obrazy

11) Německé vydání, pro něž sama autorka svůj původní text přeložila, bylo publikováno ve stejném roce, tedy v roce 1997 jako *Ansichten von Deutschland (1945). Kriegs und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie*. Stroemfeld Verlag, Basel – Frankfurt a. M. – Stroemfeld 1997.

nacistických zločinů je tak výstižnou metaforou faktu, že žádná fotografie ani jiné vizuální obrazy nemohou zprostředkovat skutečnou podobu nacistického teroru, tedy ani skutečný obraz šoa, a jejich funkci je proto třeba chápat především jako morální apel.

Na pozadí takto přesně definovaného metodologického přístupu k zvolenému tématu Cornelia Brinková předkládá přesvědčivý obraz poválečného zacházení s raným autentickým obrazovým svědectvím o poměrech v nacistických koncentračních táborech, kterému zpočátku nevěnovalo spojenecké velení ani veřejnost jejich zemí velkou pozornost. V posledních měsících války totiž dostávalo přednost aktuální zpravodajství o průběhu posledních bojů v Evropě. V kontextu oslav konce války pak také podle autorky zapadlo i osvobození vyhlazovacího tábora v Osvětimi-Birkenau. Situace se změnila až v okamžiku, kdy byli spojenci fotografové, jejichž motivaci autorka sleduje, pověřeni obrazově zdokumentovat poměry v osvobozených táborech, a jejich snímky měly být využity v rámci tzv. „vizuální“ denacifikace německé společnosti. Její neúspěch spatřuje autorka v tom, jak rozporuplně bylo s těmito snímky zacházeno. Jejich zveřejněním měli být řadoví Němci konfrontováni s válečnými zločiny a mělo u nich dojít k navození pocitu lítosti a současně viny či spoluviny, které měly v rámci kolektivních představ o přátelství a nepřátelství fungovat jako rozdělující moment mezi vítězi a poraženými. Otiskování i těch nejhorších obrazů násilí v novinách a jejich vyvěšování na veřejných místech s dovětkem „to je Vaše vina“ mělo působit kolektivně, ale velmi často se tato praxe změnila v pouhou zvědavost přihlížejících hraničící se senzací. Původní spojenecký záměr takto morálně apelovat na německou veřejnost se míjel účinkem. Německá veřejnost byla sice zaskočena, ale současně si začala vytvářet obranné mechanismy projevující se nápadnou chladností při prohlížení fotografií a nezřídka ústící ve stereotypní konstatování řadových Němců, že to co vidí, se v jejich okolí nedělo. „Vizuální“ denacifikace tak nebyla úspěšná, neboť německá veřejnost „nečetla“ zveřejněné obrazy zločinů tak, jak spojenci očekávali. V této souvislosti je škoda, že autorka si neklade otázku, do jaké míry mohlo být kolektivní povědomí německé poválečné společnosti poznamenáno tím, že v prvních letech existence třetí říše, byla konfrontována s tehdy v tisku hojně publikovanými fotografickými reportážemi z Dachau a dalších koncentračních táborů, které propagandisticky líčily tyto tábory jako místa převýchovy politických odpůrců a ne jako místa teroru.

Cornelie Brinková ve vyjmenovávání motivů, které vedly spojence ke zdokumentování poměrů v osvobozených koncentračních táborech, nezapomíná ani na to, že vedle potřeby konfrontovat Němce se spáchanými zločiny, byly pořízené snímky určené i k tomu, aby hlavně americké veřejnosti odůvodnily americkou účast ve válce prezentovanou nyní jako boj za záchranu civilizace. Sledování toho, jak byla tato obrazová dokumentace využívána obžalobou v průběhu Norimberského procesu a pozdějšího frankfurtského osvětimského procesu, pak autorka využívá k interpretaci proměňujících se zájmů, jejichž prostřednictvím byla v především poválečné německé Spolkové republice fotografická vizualizace nacistické minulosti rozšiřována a recipována. V tomto bodě se její bezesporu přelomová práce věnovaná veřejnému poválečnému zacházení s obrazovou pamětí nacistických zločinů spojuje s její další prací, věnovanou pro změnu dvěma prvními velkými fotografickými výstavám o varšavském ghettu a Osvětimi (*Osvětim – obrazy a dokumenty*) uspořádaných v letech 1963 a 1964 ve Frankfurtu nad Mohanem v kostele sv. Pavla, místu zasedání známého frankfurtského sněmu z let 1848 – 1849.

Její tentokrát rozsahem menší studie „*Auschwitz in der Paulskirche. Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre*“, čítající „pouhých“ 95 stran oproti 266 stranám první knihy a publikovaná dva roky po „Ikónách zničení“, v roce 2000, se na příkladu dvou uvedených fotografických výstav zabývá problémem zpracování forem vzpomínek uložených v dobových fotografiích jako specifických stop účasti, pachatelství a viny a současně analyzuje samotnou dramaturgii obou výstav. Cílem tohoto přístupu je autorčina snaha vyložit, jakým způsobem tyto výstavní

podniky přibližovaly a vykládaly šoa veřejnosti tehdejší Spolkové republiky. To, že tak činí i s přihlédnutím k průběhu jejich příprav a k jejich tehdejším politickým konotacím, jen prohlubuje celkové vyznění celého textu.

Jak výstava o varšavském ghettu tak hlavně výstava o Osvětimi, konané ostatně ve zjevné spojitosti s v letech 1963 – 1965 probíhajícím procesem s osvětimskými dozorci ve Frankfurtu nad Mohanem, podle Corneliie Brinkové zastávala intencionalistickou interpretaci šoa¹²⁾ a otázku viny za vyvraždění Židů personalizovala v duchu Norimberského procesu. Jako jednotliví vrazi byli identifikováni členové SS souzení ve frankfurtském procesu, jak dokazovaly jimi pořízené fotografie přímo v Osvětimi a prezentované v rámci výstavy. Vedle toho výstava jen okrajově tematizovala postoje německé společnosti jako takové a třetí říši zpodobnila jako stát, v němž byl jakýkoliv odpor nemožný a trestal se smrtí. Celková instalace osvětimské výstavy, v níž byly použity fotografie v nadživotní velikosti doprovázené citáty ze známého filmového dokumentu Alaina Resnaisa o koncentračních táborech NOC A MLHA (1956), a která více než výstava o varšavském ghettu využívala i originální předměty umístěné ve vitrínách před fotografiemi, pak podle autorky odrážela reflexi morálního a právního diskursu o německých válečných zločinech převažujícím v tehdejší veřejném mínění Spolkové republiky. Prostřednictvím fotografií pořízených samotnými vrahy na místě činu, které vizuálně prezentovaly jejich oběti jako anonymní masu, vystupovala Osvětim a šoa jako „kabinet hrůzy“, jak o obou výstavách referoval dobový německý tisk, jako něco, co není možné normálním svědectvím a důkazy doložit, a tím pádem ani pochopit. Uveřejnění snímků jednotlivých vrahů navíc posilovalo alibi řadových Němců o jejich údajné nevině.

Kromě nevědeckého zacházení s vystavenými fotografiemi, které byly z velké části převzaty z řady publikací, aniž by byl blíže uveden jejich původ, se Corneliie Brinková zamýšlí s odkazem na nacistický původ většiny vystavených fotografií i nad otázkou, jak je možné vizualizovat židovské oběti, aniž by tím byly reprodukovány antisemitské stereotypy nacistů. Východisko z tohoto úskalí, jemuž neušly ani uvedené výstavy vizuálně zdůrazňující vnějškovou odlišnost Židů a pojímající jejich oběť zřetelně v náboženském duchu, spatřuje v přístupu uplatněném Claudem Lanzmannem v jeho osmihodinovém filmovém dokumentu SHOAH (1985), tedy v nahrazení těchto stereotypně používaných obrazů Židů a jejich utrpení individuální zkušeností pronásledovaných, které nenabízí vrahům žádné východisko a umožňuje snadnější identifikaci s oběťmi.

Vedle analýzy samotné dramaturgie obou výstav a jejich obrazové roviny je neméně pozoruhodné i Corneliie Brinkovou zachycené dobové pozadí jejich vzniku a průběhu i politické souvislosti,

12) Především do 70. a 80. let 20. století spadá velká historiografická diskuse o charakteru režimu třetí říše a tím i o kořenech a podobě šoa známá jako „spor“ tzv. intencionalistů a funkcionalistů. Zatímco tzv. intencionalisté zastávali a zastávají tezi o Hitlerovi jako ideologickém vizionáři s předem daným a již v *Mein Kampf* jasně formulovaným agresivním programem německé expanze, tedy i pronásledování a vyhubení Židů, k tzv. funkcionalistům patří ti, jež se naopak drží teze o Hitlerovi jako bezzásadovém oportunistovi využívajícím momentální situace k prosazování tradičních německých expanzivních cílů, byl s ideologickým nádechem antidemokratismu, antisemitismu a antibolševismu. Tento druhý směr našel své východisko ve strukturalisticky orientovaném přístupu, jenž se soustředil na analýzu fungování režimu třetí říše a jeho struktur, a dospěl k poznání, že není možné hovořit o jasné kontinuitě Hitlerova zahraničněpolitického programu, neboť nacistická expanze byla výrazem nekontrolovatelné dynamiky režimu třetí říše a působení radikalizujících se odstředivých sil uvnitř nacistického hnutí a vládních kruhů. Šoa pak nebylo výsledkem Hitlerova naplánovaného rasového programu, ale reakcí na neúspěšnou válku na východní frontě provázenou rostoucí brutalitou. K tomu viz např. Ian Kershaw, *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1999 (3. přepracované vydání), zejm. s. 112 – 244.

kteřé výmluvně dokládají způsob zacházení s minulostí třetí říše a jejími zločiny v první polovině šedesátých let minulého století v tehdejší Spolkové republice. Podnětem k první výstavě o varšavském ghettu z roku 1963, jejíž zahájení se krylo se zahájením frankfurtského procesu s osvětimskými dozorci, se stala obdobná polská výstava uskutečněná k dvacátému výročí povstání ve varšavském ghettu, neboť podle bonnských vládních míst nebylo možné nechat výklad německých zločinů pouze na komunistické vládě ve Varšavě. Tehdejší bonnské ministerstvo zahraničí jako iniciátor celé akce se ale cíleně drželo v pozadí a koncepci výstavy a její přípravu přenechalo Svazu demokratických odbojářů a pronásledovaných. Podle autorky měl být tento postoj signálem pro zahraničí, že se Spolková republika a její občané již úspěšně vyrovnaly s vlastní temnou minulostí, jak to ostatně ochotně tvrdil i tehdejší západoněmecký tisk. Okolnosti příprav a průběhu této výstavy, stejně jako výstavy o Osvětimi z roku 1964 konané ve Frankfurtu na stejném místě z iniciativy Frankfurtského svazu pro lidové vzdělávání, ale dokládají něco jiného. Tiskový a informační úřad spolkové vlády v Bonnu kritizoval výstavu za její údajnou levicovost a samotná podoba výstavy byla kritizována mimo jiné kvůli připomenutí komentáře Hanse Globkeho, v padesátých letech státního sekretáře úřadu spolkového kancléře Konráda Adenauera, k norimberským zákonům z roku 1936 či prezentace patentu firmy Topf a synové z roku 1943 na spalování mrtvol. Konflikty a skandály pak provázely i osvětimskou výstavu, která se měla stát podle jejích organizátorů čistě německou záležitostí. Z tohoto důvodu také neproněsl zahajovací řeč bývalý osvětimský vězeň a předseda Mezinárodního osvětimského výboru Robert Waitz, ale známý německý spisovatel a historik Eugen Kogon. Kromě toho protestovali proti vystavení fotografií obžalovaných z frankfurtského „osvětimského“ procesu a svědectví z obžalovacího spisu obhájci obviněných s odůvodněním, že jde o ovlivňování průběhu procesu. Odstranění těchto fotografií z výstavy, byť byly mezitím uveřejněny i v tisku, ale nebylo jediným úředním zásahem do průběhu obou výstav. V katalogu k výstavě o varšavském ghettu byl zase zkrácen jeho úvodní text z pera Ericha Kubyho, kritizující odmítavý postoj bonnské vlády vůči existenci Německé demokratické republiky. Líčení těchto „podivných“ a skandálních okolností provázejících obě fotografické výstavy nijak nepotlačuje autorčin původní záměr analyzovat stopy vzpomínek na spáchané zločiny v samotné obrazové paměti dobových fotografií. Tato „kontextualizace“ naopak prohlubuje jejich „čtení“ a činí tak i z této její rozsahem nevelké knižní studie další důležitý příspěvek k podobám veřejného zacházení se vzpomínkami na nacistické zločiny v poválečné Spolkové republice.

S neméně stejnou ambicí jako Cornélie Brinková se chopil zpracování a analýzy obrazových dějin šoa a jejich role v proměňující se „kultuře paměti“ poválečné Spolkové republiky ve své dizertační práci *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur* i Habbo Knoch. Její knižní podoba z roku 2001 čítající omračujících 1120 stran textu se sice věnuje fotografické reprezentaci šoa v tištěných médiích Spolkové republiky let 1945 až 1968, ale její tematický záběr je ve skutečnosti mnohem širší než napovídá samotný název. Zacházení nejen s obrazovou pamětí šoa v poválečné západoněmecké veřejnosti bylo totiž úzce spojeno s celkovým přístupem k výkladu druhé světové války jako takové, a proto se ani Habbo Knoch nemohl ve své práci vyhnout historii její recepce v prvních letech existence Spolkové republiky. Z tohoto důvodu proto nutně pracuje nejen se samotnými obrazovými materiály, tedy s fotografiemi, ale současně s dalšími prameny – dobovým tiskem, populárními obrazovými časopisy, historickou literaturou, učebnicemi i beletrií. Je tedy možné jeho práci chápat též jako obsáhlý příspěvek k historii populární kultury Spolkové republiky padesátých a šedesátých let minulého století.

Samotné analýze proměn vzpomínek na šoa v poválečné Spolkové republice předchází autorův úvodní exkurz do historie zobrazování násilí a smrti zahrnující známé Goyovy kresby z doby napoleonských válek, proměnu ikonografie násilí a smrti za první světové války i obrazy válečných zločinů z let 1939 – 1945. A zde také začíná vlastní jádro Knochova výkladu. Jeho první část se

věnuje stejně jako „Ikony zničení“ Corneliie Brinkové neúspěchu poválečné spojenecké „vizuální“ denacifikace, která sice uvedla v prvních poválečných měsících do oběhu velké množství fotografií německých zločinů, ale jejich účinek byl u řadových Němců podle Knocha opačný. Místo navození kolektivních pocitů viny a odpovědnosti za hrůzné činy došlo k jevu, pro který používá označení „vizuální amnestie“. Německá společnost tyto obrazy prostě vytěsnila ze své paměti a tento stav měl přetrvávat do počátku padesátých let. V jejich dalším průběhu pak podle autora sice není možné hovořit o paušálním mlčení západoněmecké společnosti o nacistické minulosti, ale přesto se na místo aktivních vzpomínek prosazovalo její ospravedlňování, zamlčování a zlehčování. Vizualně se fotografie zločinů vrátily do knih, školních učebnic a novin i populárních časopisů, ale válečné obrazy se prolínaly s obrazy zločinů, a tím docházelo ke stírání rozdílů v utrpení mezi oběťmi hromadného vraždění a řadových německých vojáků. Novou fází vizualizace nacismu a jeho zločinů přinesla šedesátá léta, kdy proběhly první fotografické výstavy věnované šoa a vedle tištěných médií a rozhlasu začal být patrný i vliv televize. Ztotožnění masových zločinů s tvářemi Adolfa Eichmanna, velitele osvětimského tábora Rudolfa Höße či dozorců z Osvětimi souzenými ve frankfurtském procesu ale dále usnadňovalo veřejnosti Spolkové republiky zbavovat se vlastní odpovědnosti za tyto zločiny. V této době hojně citované obrazy koncentračních a vyhlazovacích táborů se transformovaly v symboly moderního průmyslového vraždění a hlavní obrazovou ikonou nacistických zločinů jako takových se stala Osvětim-Birkenau. Její chápání jako výsledku spojení rasismu s technikou a s destruktivními silami moderní industriální společnosti pak napomáhalo v tehdejší německé prostředí vnímat nacistické zločiny nejen jako německé selhání, ale současně jako selhání moderní evropské společnosti jako takové. To umožňovalo německé veřejnosti cítit se jako osudové národní společenství obětí. Tento její ambivalentní postoj k nacistické minulosti byl patrný po celá šedesátá léta a první vážnou ránu mu zasadila až první velká generační krize Spolkové republiky v roce 1968.

I když se Knochova rozsáhlá práce věnuje fotografické recepci šoa ve Spolkové republice v prvních poválečných desetiletích, na rozdíl od prací Corneliie Brinkové zastihuje ikonografickou analýzu samotného obrazového materiálu detailní analýza jeho využívání v tištěných médiích a knižních textech různého žánru a kvality a jejich „kontextualizace“ v diskursu „kultury paměti“ a „politiky minulosti“ (Vergangenheitspolitik) Spolkové republiky. Navrch tím získává analýza jazykového podání šoa a vzpomínek na něj, byť analýza přesvědčivá a autorův původní záměr učinit transparentní naraci fotografií nacistických zločinů obíhajících v tištěných západoněmeckých médiích nejen obsahově a rétoricky, ale i ikonograficky, je tak splněn pouze z části. Na půli cesty zůstává v této souvislosti i Knochovo úsilí překročit metodologický horizont „Ikon zločinů“ Corneliie Brinkové. Autorova kritika Brinkovou používaného pojmu „ikona“ se omezuje pouze na jeho vnější aspekty, na aspekt „kanonizace“ používaných obrazů násilí. Tím pomíjí rozličné dimenze vytváření a působení obrazových symbolů, které Brinková ve své analýze rozvádí a dokládá na konkrétních příkladech jejich využití v památnících šoa. Používání termínů „fetiš“ a „symbolický obraz“ na místo „ikony“ pak působí poněkud uměle, navíc, když sám autor na mnoha místech hovoří o „kánonu nejčastěji používaných symbolických obrazů“. Ke Knochově práci je pak možné mít i některé věcné výhrady. Například překvapivě nerecipuje studii zmiňované Corneliie Brinkové o fotografických výstavách o varšavském ghettu a Osvětimi konaných v letech 1963 a 1964 ve Frankfurtu nad Mohanem. Kdyby tak učinil, těžko by mohl dojít k závěru, že na rozdíl od vražd Romů či ruských válečných zajatců upozaďovaly židovské oběti. Jak víme právě díky uvedené studii Corneliie Brinkové, nedostatkem obou výstav nebylo to, že by se málo věnovaly Židům a jejich utrpení, ale to, jakým způsobem byly židovské oběti obrazově inscenovány. Není také jasné, jaké důvody vedou Habbo Knocha k pochybování o autenticitě jednoho z nejznámějších fotografických pramenů k dějinám

Osvětimi-Birkenau, albu fotografií SS ze selekcí vězňů přivážených do Birkenau, známé jako *Lili Jacob's Album*¹³⁾.

Předností Knochova rozsáhlého textu významně rozšiřujícího již řadu existujících prací o postoji Spolkové republiky k minulosti třetí říše,¹⁴⁾ zůstává především jeho rozsáhlá pramenná základna. Ta autorovi umožnila vylíčit historii mediálního zacházení s fotografickým svědectvím o nacistických zločinech v poválečných západoněmeckých médiích na pozadí širokého kulturně-politického a masověmediálního diskursu zacházení s minulostí ve Spolkové republice v letech 1945 až 1968. Naproti tomu působí poněkud úzce jeho metodický horizont, jak je patrné nejen s přímého srovnání s již uvedenými texty Corneliie Brinkové, ale i s knihou autorské dvojice Klaus Hesse a Philipp Springer *Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz*, která uzavírá náš přehled nejnovějších prací německé historiografie o fotografickém svědectví zločinů třetí říše.

Její autoři se na rozdíl od Corneliie Brinkové a Habbo Knocha rozhodli analyzovat dochované fotografické svědectví o nacistickém teroru v německých městech v letech 1933 – 1943. Jejich práce vychází z berlínského projektu *Topographie des Terrors* zahájeném v roce 1998, který si stanovil za cíl shromáždit výše uvedené fotografické materiály a ty pak zpřístupnit odborné i širší veřejnosti. K tomu došlo v únoru loňského roku na výstavě v prostorách rozestavěné berlínské expozice zločinů nacismu „*Topographie des Terrors*“¹⁵⁾ a ještě předtím ve zmíněné publikaci Klause Hesseho a Philippa Springera.

Knihou podává obrazovou informaci o podobách nacistického teroru v německých městech v letech 1933 – 1943 prostřednictvím 335 fotografií vybraných z různých archivů v celém Německu. Ty zachycují protižidovské akce a pronásledování politických odpůrců nacismu v prvních dvou letech existence třetí říše, dále pronásledování Židů a jejich diskriminaci, tzv. Křišťálovou noc z 9. – 10. listopadu 1938, veřejné trestání za tzv. prznění rasy, deportace německých Židů a nakládání se zabaveným židovským majetkem. Autoři nepochybně inspirováni „hamburskými“ metodologickými kritérii v nakládání s fotografiemi jako historickým pramenem z roku 1999, zdokumentovali v rámci možností původ uveřejněných fotografií, motivaci jejich autorů i způsoby jejich využití a jejich oběh, což jim umožňuje lépe a „kontextualizovaněji“ analyzovat jejich obrazové sdělení.

Původním záměrem Klause Hesseho a Philippa Springera bylo prostřednictvím dobových fotografií doložit účast lokálních společenství v Německu let 1933 – 1943 na každodenním teroru třetí říše. To se jim také podařilo, byť celková vypovídací hodnota uveřejněných fotografií je v této souvislosti nejednoznačná. Jednotlivé fotografie totiž příliš nevypovídají o skutečných motivech řadových Němců zachycených na fotografiích, které dokumentují zatýkání nebo týrání politických odpůrců a Židů. Ještě problematičtější je to pak s fotografiemi z deportací německých Židů a z tzv. Křišťálové noci, na nichž je německá veřejnost zachycena jen výjimečně. Navíc vybrané fotografie neukazují každodenní nacistický teror odehrávající se skrytě v koncentračních táborech a věznicích, ale jeho veřejně inscenovanou podobu – masové zatýkání politických odpůrců a jejich veřejné ponižování v ulicích, symbolické veřejné vylučování z pospolitosti německého národa kvůli židovskému původu či tzv. prznění arijské rasy styky s Židy a zahraničními dělníky. I přes tato omezení ale jednotlivé fotografie potvrzují, že teror vůči Židům a politickým odpůrcům

13) Serge Klarsfeld (ed.), *The Auschwitz Album. Lili Jacob's Album*. New York 1980.

14) Nejznámější a také nejzdařilejší z nich viz Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. Beck Verlag, Mnchen 1997.

15) K tomu viz např. Reinhard Rürup (ed.), *Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem „Prinz-Albrecht-Gelände“*. Eine Dokumentation. Verlag Willmuth Arenhövel, Berlin 2000 (12. vydání).

nacismu neprobíhal pouze skrytě před zraky německé veřejnosti, nýbrž i v její bezprostřední blízkosti. To autorům umožňuje definitivně vyvrátit oblíbené poválečné alibi německé veřejnosti, že o ničem nevěděla a žádných násilností se nezúčastnila. Současně tím potvrzují nejnovější historiografií dějin třetí říše akceptovaný závěr,¹⁶⁾ že masovému vraždění předcházela teror v ulicích německých měst a vesnic.

Takto jednoznačně vyznívající analýza obrazového svědectví dobových fotografií, jehož interpretace je přitom s přihlédnutím k původnímu záměru autorů problematická, je možná jen díky jejich pečlivému zacházení s fotografií jako svébytným historickým pramenem. To jen potvrzuje prosazení nových metod v přístupu k fotografii jako plnohodnotnému historickému prameni v současné německé historiografii a to nejen na poli fotografické reflexe nacistických zločinů.¹⁷⁾ Metod, které jsou bezesporu inspirativní i pro práci s filmem jako historickým pramenem.

P a v e l Z e m a n

16) Viz např. Robert Gelately, *Kdo podporoval Hitlera: společenský souhlas a režimní nátlak v nacistickém Německu*. Prostor, Praha 2003.

17) Viz například „Fotogeschichte“ 22, 2002, č. 85/86 (září – prosinec), věnované tématu války a jejímu fotografickému zobrazení a monografie Susanne Regenerové, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. Wilhelm Fink Verlag, München 1999.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

111

111 Meisterwerke des Films : das Video-Privatmuseum / Herausgegeben von Günter Engelhard, Horst Schäfer und Walter Schobert in Zusammenarbeit mit der Wochenzeitung „Rheinischer Merkur / Christ und Welt“. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. - 350 s. : il. - (Fischer Cinema). - Biografie autorů
ISBN 3-596-24497-8 (brož.)
Filmografie 111 významných světových filmů 20. století, které byly uvedeny na videu a jejichž recenze otiskoval časopis Rheinischer Merkur.

19

19 rozhovorů / Stanislav Červinka jr. - Vyd. 1. - Praha : Volvox Globator, 2003. - 107 s. - Poznámka
ISBN 80-7207-520-9 (brož.)
Kniha rozhovorů s českými umělci alternativní kultury, které byly publikovány v časopise Sorry od ledna 1998 do října 2002. Mezi zpovídanými figurují také osobnosti spojené s filmem: kritik Andrej Stankovič, režisér Ivan Vojnár a herci Martin Myšička, Ladislav Frej ml.

281

281 Danish short films : information about new and older Danish short films and documentaries... - Copenhagen : Statens Filmcentral, 1979. - 128 s. : il. + [6] l. - Vložena příloha New films since 1979. - Rejstříky
Filmografie dánských krátkometrážních a dokumentárních filmů od 40. do 80. let 20. století nabízí Statens Filmcentral jako zápůjčky pro zahraniční zájemce.

30

30 ročníků festivalu filmů pro děti Zlín / zpracovala Jitka Vysekalová. - Praha : Československý filmový ústav, [1990]. - [28] s. : il. - Vydal Festival filmů pro děti v Čs. filmovém ústavu. - Třicet ročníků festivalu filmů pro děti Zlín
Brožura vydaná u příležitosti 30 ročníku Festivalu filmů pro děti v roce 1990 obsahuje celkový

přehled dosavadních ročníků a všechny oceněné filmy do roku 1989.

40

40 let filmových klubů : texty k připomenutí 40. výročí existence filmových klubů na XXIX. letní filmové škole 2003 / [autoři textů Jan Kastner a Tereza Dvořáková]. - Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů, 2003. - 20 s. - Autor úvodu Rudolf Fiedler
Sborník textů o historii hnutí filmových klubů v českých zemích je sestaven z chronologického přehledu a vzpomínek pamětníků.

5

5 scénárov / Ondrej Šulaj ... [et al.] ; [ilustrácie Fero Lipták a Katarína Slaninková]. - 1. vyd. - Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2003. - 437 s. : il. - Autor úvodu Stanislav Párnický
ISBN 80-85187-34-5 (váz.)
Knižní souborné vydání pěti scénářů filmů Martina Šulíka: Neha, Všetko, čo mám rád, Záhrada, Orbis Pictus a Krajinka.

60

60 years of the National film archive / [autoři textů Vladimír Opěla a Blažena Urgošíková]. - Praha : Národní filmový archiv, 2003. - 15 s. : barev. il. - Údaje převzaty z obálky a tiráže
Propagační brožura k 60. výročí založení Národního filmového archivu, jehož činnost je nastíněna v chronologickém historickém přehledu. Další část je věnována restaurování filmů, především však sérii sedmi italských filmů z let 1918-1919 s tématem sedmi smrtelných hříchů.

7

7. mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava 2003 = 7th international documentary film festival Jihlava 2003. - [Jihlava : s.n., 2003]. - 458 s. : il. - Rejstřík režisérů a filmů Mezinárodní festival dokumentárních filmů (7. : 2003 : Jihlava, Česko)
Katalog 7. mezinárodního festivalu dokumentárního filmu Jihlava 2003 je členěn po jednotlivých dnech,

ve kterých jsou uvedeny v českém a anglickém jazyce podrobnější údaje k filmům včetně fotografií. Vedle soutěžních filmů katalog přibližuje tvorbu českých a evropských tvůrců, retrospektivní přehlídka filmů významných režisérů (Alexandr Hackenschmied, Mike Hoolboom, Ulrich Seidl, Joseph Strick). U všech filmů jsou uvedeny filmografické údaje a obsahová charakteristika.

77

77 Märchenfilme : ein Filmführer für jung und alt / Herausgegeben von Eberhard Berger und Joachim Giera. - 1. Aufl. - Berlin : Henschel Verlag, 1990. - 421 s. : il. - Biografie. - Rejstříky
ISBN 3-362-00447-4 (váz.)

Publikace věnovaná filmové pohádce obsahuje 77 filmů nejvýznamnějších kinematografií, které se tomuto žánru věnovaly, tzn. NDR, Sovětského svazu, Československa a Rumunska. Po úvodních studiích jsou chronologicky řazeny jednotlivé filmy s technickými údaji a rozbohem. Na závěr knihy jsou zařazeni filmoví tvůrci, věnující se danému žánru.

ABECEDA

Abeceda filmového scenaristy a herce : soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia. - V Praze : [s.n.], 1935. - 167 s. - (Filmová knihovna / řízená Karlem Smržem ; 1. sv.)
Filmové studio

Souhrn přednášek scenaristického kursu Filmového studia pořádaného v Praze na podzim r. 1934. Zároveň s rozvojem zvukového filmu vznikaly i vyšší nároky na jeho technické a umělecké provedení. Kniha má být uvedením do základů hereckého projevu a zásad tvorby filmového scénáře.

ABEL, Richard

The ciné goes to town : french cinema 1896-1914 : updated and expanded edition / Richard Abel. - updated and expanded ed. - Berkeley : University of California Press, 1998. - xxiii, 568 s. : il. - Seznam vyobrazení, poznámky, filmografie, zkratky. - Bibliografie na s. 537-546, rejstřík Abel, Richard, 1941-
ISBN 0-520-07935-3 (brož.)

Obsáhlá monografie věnovaná dějinám francouzské kinematografie v letech 1896-1914.

ABEL, Richard

The red rooster scare : making cinema American, 1900-1910 / Richard Abel. - Berkeley-

Los Angeles-London : University of California Press, 1999. - xix, 301 s. : il. - Předmluva, seznam vyobrazení, citáty, výňatky, poznámky na s. 187-286. - Rejstřík Abel, Richard, 1941-
ISBN 0-520-21478-1 (brož.)

Studie nabízí nový pohled na vývoj americké kinematografie v raném období, kdy převažovaly na americkém filmovém trhu importované filmy, především francouzské společnosti Pathé.

ABEL, Viktor

Wie schreibt man einen film? : Anleitung zur herstellung von filmmanuskripten / von Viktor Abel. - Wien : Sensen-Verlag, c1937. - 127 s.
Abel, Viktor

Příručka podává rady, jak vytvořit kvalitní filmový scénář nebo zpracovat filmovou adaptaci literárního díla.

ABOUT

About Andrei Tarkovsky / [compiled by Marina Tarkovskaya]. - Moscow : Progress publishers, c1990. - 381 s. : čb il. - (Memoirs and biographies). - Bibliografie na s. 371-376. - Obsahuje též: In search of lost time / Ebbo Demont
ISBN 5-01-001973-6 (brož.)

Sborník vzpomínek přátel, příbuzných a kolegů na sovětského režiséra Andreje Tarkovského je zakončen literárním scénářem (Ebbo Demont) k dokumentárnímu filmu Vyhnanství a smrt Andreje Tarkovského.

ACHTERNBUSCH, Herbert

Akira Kurosawa / mit Beiträgen von Herbert Achternbusch ...[et al.]. - München : Carl Hanser Verlag. - 319 s. : il., portréty. - (Reihe Film, ISSN 0172-8267 ; 41). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Achternbusch, Herbert, 1938-
ISBN 3-446-15239-3 (váz.)

Portrét japonského režiséra A. Kurosawy, doplněný rozbohem díla, fotografiemi a kritikami jeho filmů.

ACTION

Action und Erzählkunst : Die Filme von Steven Spielberg / Helmut Korte, Werner Faulstich (Hg.). - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. - 245 s. : il. - (Fischer Cinema). - Originalausgabe. - Poznámky, filmografie. - Bibliografie na s. 218-246
ISBN 3-596-24476-5 (brož.)

Sborník věnovaný filmové práci amerického režiséra Stevena Spielberga podrobně rozebírá jeho filmy.

ADLON, Percy

Die Schaukel : ein Film nach dem Roman von Annette Kolb : auf und Nieder einer deutsch-französischen Familie in München vor hundert Jahren / Percy Adlon ; mit 80 Szenen- und Arbeitsfotos von Hermann Schulz. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. - 168 s. : il. - (Fischer Cinema). - Filmografie Adlon, Percy, 1935- ISBN 3-596-23695-9 (brož.)

Scénář filmu německého režiséra Percy Adlona Die Schaukel, který podle novely Annette Kolbové natočil v roce 1983.

AGATE, James Evershed

Around cinemas / by James Agate. - 1. publ. - [London] : Home & Van Thal, 1946. - 280 s. : front. - Předml.. - Rejstřík Agate, James Evershed, 1877-1947

Kniha složená z původně časopisecky vydaných esejů anglické filmové kritičky nahlíží na světovou filmovou produkci i obecné dění ve filmovém průmyslu.

ALEXANDER, Georg

Joseph Losey / mit Beiträgen von Georg Alexander ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1977. - 206 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 11). - (Reihe Hanser ; 231). - Bibliografie Alexander, Georg, 1942- ISBN 3-446-12357-1 (brož.)

Portrét amerického filmového a divadelního režiséra J. Loseyho, doplněný filmovou i divadelní filmografií.

ALLEMAN, Richard

The movie lover's guide to Hollywood / Richard Alleman. - 1st ed. - New York : Harper & Row, c1985. - 326 s. : il., mapy. - Rejstřík Alleman, Richard ISBN 0-06-091262-6 (brož.)

Průvodce Hollywoodem zachycuje všechna místa spojená s filmem jako např. historická studia, noční kluby a restaurace, domy filmových hvězd, hotely a apartmány, klasické filmové lokace apod. Kniha je doplněna mapkami a fotografiemi.

ALLEN, Don

François Truffaut / Don Allen. - London : Secker and Warburg, c1974. - 176 s. - (Cinema One ; sv. 24). - Secker and Warburg in association the British Film Institute. - Filmografie Allen, Don, činný kolem roku 1974

Monografická publikace o francouzském režisérovi, scenáristovi a kritikovi F. Truffautovi.

ALTERNATÍVNE

Alternatívne kino : študijné videoprojekcie súčasného filmového umenia / spracoval a zostavil Peter Nágel a kol. ; [úvod napísal Ivan Lacho]. - 1. vyd. - Bratislava : Slovenský ústredný výbor Socialistického zväzu mládeže, 1989. - 186 s. - (Alternatívne kino ; [Zv.] 1). - Bulletin k 1. Cyklu AK. - Len pre študijnú potrebu

Filmografie 14 významných filmů, které byly uvedeny v síti alternativních kin na Slovensku v roce 1989. U každého filmu jsou technické údaje, rozbor filmu, filmografie tvůrců a jejich zhodnocení, často rozhovor a úryvky recenzí z filmového tisku. Jedná se o filmy: Apokalypsa, Ze hřmotu a hněvu, Přijďte mi na narozeniny, Záření, Koyaanisquatsi, New York - čtvrtá ráno, Půlnoční expres, Purpurová barva, Sedmikrásky, Blade Runner, Děti ze stanice ZOO, Pošťák zvoní vždy dvakrát, Prokletý život a Sofiina volba.

ALTHEN, Michael

Robert Mitchum : seine Filme - sein Leben / von Michael Althen. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1987. - 287 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber Bernhardt Matt ; Nr. 32/101). - Originalausgabe. - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Althen, Michael ISBN 3-453-86103-5 (brož.)

Životopis amerického herce Roberta Mitchuma vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

ALTHEN, Michael

Rock Hudson : seine Filme - sein Leben / von Michael Althen. - 2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1988. - 284 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/93). - Originalausgabe. - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Althen, Michael ISBN 3-453-86095-0 (brož.)

Životopis amerického herce Rocka Hudsona vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

AMMANN, Hans

Die Eingliederung des Unterrichtsfilms in den planmässigen Unterricht / von Hans Ammann. - 2. verb. Aufl. - Stuttgart : W. Kohlhammer, 1942. -

52 s. - (Schriftenreihe der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm / herausgeber K. Gauger ; 11). - Předml.. - Bibliografie na s. 52 Ammann, Hans Autor se zamýšlí nad možnostmi začlenění filmu do vyučovacího procesu a nad jeho výchovnými a psychologickými vlivy.

ANDREW, Dudley

André Bazin / Dudley Andrew ; foreword by François Truffaut ; appendix ... by Jean-Charles Tacchella. - New York : Columbia University Press, 1990. - xxi, 277 s. : il. - (Morningside Edition). - Reprint původního vydání z roku 1978 z Oxford University Press. - Předmluva, výňatky, poznámky na s. 258-272. - Rejstřík Andrew, Dudley, 1945- ISBN 0-231-07399-2 (brož.)

Biografická studie o životě a díle francouzského filmového kritika André Bazina.

ARISTARCO, Guido

Marx, le cinéma et la critique de film / Guido Aristarco ; préface de György Lukacs ; traduit de l'italien par Barthélemy Amengual. - Paris : Lettres modernes Minard, 1972. - 217 s. - (Études cinématographiques / sous la direction de G.-A. Astre et M. Estève ; N. 88-92). - Poznámky v textu Aristarco, Guido, 1918- Překlad knihy předního italského filmového vědce a kritika shrnuje filmovou teorii z hlediska marxismu.

ARMES, Roy

French cinema since 1946. Vol. 1, the great tradition / Roy Armes. - 1st publ. - London : A. Zwemmer ; New Jersey : A. S. Barnes, 1966. - 176 s., [10] s. obr. příl. : il. - (The international film guide series / edited by Peter Cowie). - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Armes, Roy, 1937- První část publikace věnované francouzské kinematografii. V tomto svazku jsou biografické studie 14 klasických francouzských režisérů a jejich tvorby po roce 1946.

ARMES, Roy

French cinema since 1946. Vol. 2, the personal style / Roy Armes. - 1st publ. - London : A. Zwemmer ; New York : A. S. Barnes, 1966. - 175 s., [10] s. obr. příl. : il. - (The international film guide series / edited by Peter Cowie). - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Armes, Roy, 1937-

Druhá část publikace věnované francouzské kinematografii. V tomto svazku jsou biografické studie 15 představitelů nové generace francouzských režisérů a jejich tvorby po roce 1946.

ARMES, Roy

French cinema since 1946. Vol. 1, the great tradition / Roy Armes. - 2nd enlarged ed. - London-New York : Tantivy Press, c1970. - 207 s. : il. - Second printing, 1976. - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Armes, Roy, 1937- ISBN 302-00233-2 (UK) (brož.)

Druhé doplněné vydání první části publikace věnované francouzské kinematografii. V tomto svazku jsou biografické studie 14 klasických francouzských režisérů a jejich tvorby po roce 1946.

ARMES, Roy

French cinema since 1946. Vol. 2, the personal style / Roy Armes. - 2nd enlarged ed. - London-New York : Tantivy Press, c1970. - 228 s. : il. - Second printing, 1976. - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Armes, Roy, 1937- ISBN 302-00234-0 (UK) (brož.)

Druhé doplněné vydání druhé části publikace věnované francouzské kinematografii. V tomto svazku jsou biografické studie 15 představitelů nové generace francouzských režisérů a jejich tvorby po roce 1946.

ARNHEIM, Rudolf

Kritiken und Aufsätze zum Film / Rudolf Arnheim ; Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. - 373 s. - (Fischer Cinema). - Komentovaná bibliografie na s. 304-348, rejstříky Arnheim, Rudolf, 1904- ISBN 3-596-23653-3 (brož.)

Souborná kniha kritik významného německého filmového kritika zahrnuje jeho studie jednak chronologicky od roku 1925 do roku 1940 na jednotlivé filmy a osobnosti a jednak tematicky.

ARNOLD, Frank

Louis Malle / mit Beiträgen von Frank Arnold ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1985. - 175 s. : il. - (Reihe Film, ISSN 0172-8267 ; 34). - Biografie, filmografie, kritiky. - Bibliografie Arnold, Frank, 1954- ISBN 3-446-14320-3 (váz.)

Portrét francouzského režiséra L. Malleho, rozbor filmů, soupis kritik.

ARNOUX, Alexandre

Du muet au parlant : mémoires d'un témoin / par Alexandre Arnoux. - Paris : La Nouvelle édition, c1946. - 211 s., obr. příl. - (Bibliothèque du cinéma / dirigée par Colette Johnson et André Salvat. Série Violette - Souvenirs et portraits). - Předml. Arnoux, Alexandre, 1884-1973
Spisy francouzského filmového publicisty a kritika, v kterých se kriticky vyjadřuje k filmové produkci a zabývá se estetikou filmového umění.

AUMONT, Jacques

Dictionnaire théorique et critique du cinéma / Jacques Aumont, Michel Marie. - [Paris] : Nathan, 2002. - vii, 245 s. - Úvod, o autorech. - Bibliografie, rejstřík tematický a jmenný Aumont, Jacques, 1942-
ISBN 2-09 191124.0 (brož.)
Slovník pojmů a jmen filmové teorie a kritiky.

AUMONT, Jacques

Du visage au cinéma / Jacques Aumont. - [Paris] : Cahiers du cinéma, 1992. - 219 s. : portréty. -

(Collection Essais / sous la direction de Patrice Rollet). - Úvod, závěr, výňatky, o autorovi. - Bibliografie na s. 205-209, rejstřík Aumont, Jacques, 1942-
ISBN 286642.124.8

Studie analyzující s mnoha citacemi problematiku lidské tváře ve filmu. Tato práce byla zveřejněna v soutěži Centra National des Lettres.

AŽ

Až kometa šlehne nás : z historie zvukového záznamu / [koncepce, redakce a texty v katalogu Marie Bergmanová a Gabriel Gössel]. - Praha : Gallery, 2003. - 91 s. : il. (většinou barev.). - Výňatky, seznam vystavených děl
ISBN 80-86010-70-8 (brož.)

Katalog ke stejnojmenné výstavě o historii záznamu zvuku, která se konala v pražském Mánesu 7. 11. 2003 - 31. 1. 2004. Publikace podrobně mapuje vývoj přístrojů k záznamu zvuku (fonogram, gramofon aj.), zvukových nosičů a s tím spojených výrobků a jejich propagaci. Výstava i katalog zahrnují výtvarná díla inspirovaná touto oblastí.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo hbendova@email.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

Amatérský a rodinný film (číslo 3/2004)

(uzávěrka: 31. srpna 2004)

Amatérský a rodinný film tvoří téma, skrze něž lze přezkoumat některé základní koncepty filmové estetiky, historie, teorie i archivnictví. Kategorii amatérské kinematografie není snadné jednoznačně definovat. V našem případě ji vymezíme hlediskem produkčním – půjde tedy o filmy, jež vznikají mimo finanční a výrobní struktury profesionální kinematografie a neobíhají běžnými distribučními sítěmi. Druhým kritériem je fakt, že se jejich tvůrci pohybovali a pohybují v systému organizovaného amatérského filmového hnutí. Rodinný film lze definovat (slovy Rogera Odina) jako film natočený členem rodiny, určený ke sledování v rodině a týkající se událostí rodinného života. Vybíráme jen několik z mnoha možností, jak by se toto téma dalo zkoumat:

- Vývojové proměny produkce, distribuce, prezentace a recepce amatérských a rodinných filmů.
- Rodinné a amatérské uplatnění kinematografu jako historicky první model jeho ekonomické exploatace a sociálního použití; obecnější otázka různých forem amatérského použití dalších mediálních technologií v jednotlivých fázích jejich historického vývoje (např. radioamatérství ve 20. a 30. letech, amatérská fotografie počátku 20. století, rodinná fotografie, amatérské video v rodině a veřejném prostoru od 80. let do současnosti).
- Amatérský film a technologické změny kinematografie: barva, zvuk, formáty, nástup videotechniky a digitálních médií.
- Fenomén českých amatérských filmových klubů a soutěží a odlišnost jejich existence a společenského postavení např. v meziválečném období a za socialismu.
- Amatérský a rodinný film jako pole autonomních norem filmové praxe, žánrové klasifikace, formálních a rétorických postupů a estetického hodnocení, tvořící ideovou alternativu profesionální produkce.

- Rodinný film jako dokument všednodennosti, obyčejnosti (anonymnost ukazovaného) a jako dokument významných historických událostí či výjimečných osobností.
- Rodinný film a rodinná fotografie jako média privátní paměti a otázky jejich prezentace širší divácké veřejnosti; místo rodinného filmu v sociální instituci rodiny a jeho proměny ve vztahu k proměnám fungování rodiny.
- Interakce mezi profesionální a amatérskou (a rodinnou) kinematografií: estetická a narativní funkce amatérských rodinných filmů (záběrů) ve struktuře profesionálních fikčních, dokumentárních a experimentálních filmů a televizních pořadů; vliv profesionální kinematografie na amatérskou filmovou tvorbu.
- Metodologické otázky: analytické kategorie pro výzkum amatérského a rodinného filmu; místo těchto dlouho opomíjených forem ve filmových archivech a historiích filmu.

Modernizace, město a film (číslo 4/2004)

(uzávěrka: 30. října 2004)

Film nebyl vždy chápán jako umělecké či zábavní médium nebo jako prostředek dokumentárního zachycení skutečného lidského života. V určitých historických obdobích a ve specifických kontextech společenského použití ustupovaly tradiční narativní i dokumentární formy do pozadí a kinematografii byly připisovány zcela praktické úkoly. Film vstupoval do služeb vědy jako „mikroskop“ či „chronoskop“ odhalující dosud neviděné aspekty přírodního světa, pomáhal vysvětlovat nové technické systémy, stával se pracovním nástrojem podrobeným logice průmyslové výroby, užitého umění nebo společenské osvěty (a to zdaleka ne jen v souvislosti s politickou propagandou). Žádalo se od něj nejen to, aby znázorňoval moderní průmysl a město, ale také aby se přímo zapojoval do úsilí o mobilizaci zdrojů, řízenou transformaci tradiční společnosti, zrychlení technického pokroku: aby instruoval, vizualizoval, racionalizoval, propagoval, organizoval nábor – zkrátka pracoval. Historické těžiště tématu vyznačeného termíny průmyslový film, urbanismus a modernizace spočívá ve 20.–50. letech 20. století, ale netvoří je jednotné pole, nýbrž komplex různorodých problémů, které zde můžeme vyznačit jen v několika bodech:

- Teoretické otázky vztahů mezi modernismem (v uměleckých avantgardách), modernitou (nových životních stylů v době nárůstu sociální mobility, volného času a konzumace) a modernizací (racionalizací v oblasti techniky, průmyslu, technologie a společnosti).
- Dosud opomíjené žánry a subžánry nonfikčního filmu: tzv. městský (avantgardní) film, filmy osvětové, agitační, instruktážní, reklamní, turistické, tělocvičné, lékařské, náboženské atd.
- Role filmu v modernizačních a emancipačních projektech racionalizace života, restrukturalizace veřejného prostoru, zdravého či sociálního bydlení a měst zítřka.
- Vztah avantgardy k průmyslovým podnikům.
- Moderní architektura a film (s důrazem na nonfikční žánry).
- Pedagogická role kinematografie ve výchově obyvatelstva ke zdravějšímu životu, hygieně, sportu či „správnému“ sexuálnímu chování.
- Téma má potenciál odhalit nové souvislosti v dějinách české kinematografie a poopravit zažitou představu o provinční a zpátečnické povaze prvorepublikové kinematografie

vzhledem k dynamice ekonomického rozvoje a výsledkům v jiných uměleckých oborech: historicky nereflektované oblasti avantgardní filmové tvorby, které se vymykají kategorii autorské avantgardy i dokumentárního filmu, zásadní roli, jakou česká avantgarda připisovala vztahu mezi architekturou a filmem, zvláště v souvislosti s funkcionalismem; důraz, jaký byl v teoretických koncepcích kladen na osvětovou funkci filmu; spojení mezi kinematografií, hygienou, sexualitou a sportem; význam Bařova a jiných podniků pro filmovou avantgardu, který je možná srovnatelný se stimulační rolí společností jako Krupp nebo Essen; inspirační funkci průmyslových výstav a státních institucí; přezkoumání historického významu socialistických filmů o průmyslové výrobě.

- V neposlední řadě téma umožňuje zasadit film do nových mezioborových vztahů: nejen s architekturou, průmyslem, osvětou a vědou, ale také s fotografií, grafikou, designem či tzv. technickými rozhlasovými reportážemi.

Postava – herec – hvězda (číslo 1/2005)

(uzávěrka: 31. ledna 2005)

Herecké hvězdy a jejich konkrétní vtělení ve filmových fikcích jsou nepochybně nejkommentovanějším a nejviditelnějším aspektem kinematografie. Zároveň je o nich obtížné psát, protože jsou jevem na hranici fantazie a skutečnosti, vznešeného idolu a průmyslové výroby, jedinečnosti a sériovosti. Pro toto monotematické číslo navrhuje položit si jiný typ otázek, než jaké si kladou populární časopisy a tradiční herecké monografie. Jedná se o otázky, které pomohou herce, hvězdu a postavu zachytit jako jevy procházející všemi rovinami kinematografické instituce: výrobou, distribucí, předváděním i recepcí. A současně jako problém, který otevírá obecnější teoretické otázky vztahu mezi filmem a divákem a také filmem a člověkem, jeho tělem, tváří, emocemi, sociální a kulturní identitou.

- Základní kategorie a roviny působení člověka ve filmu z teoretické perspektivy: figura, tělo, osoba, postava, typ, image, herec, aktér, performer, hvězda, celebrita (s využitím divadelní, literární a mediální teorie, filozofie a přístupů jako naratologie, sémiotika, teorie vypovídání aj.).
- Estetika lidského těla a zvláště tváře a hlasu ve filmu: otázka lidské figury a figurálnosti filmu, dialektika viditelnosti/skrytosti tělesných a duševních rysů, principy herecké exprese, antropocentrismu filmového stylu (centrální místo lidské figury a tváře v kompozici obrazu, lidské tělo jako měřítko termínů filmového stylu, „vokocentrismus“ zvukové stopy) a jeho přesahy (filmové vyjádření „nelidského“).
- Teorie filmové postavy: hierarchické vztahy postav, jejich narativní funkce, postava jako základní kognitivní kategorie v procesu recepce filmového vyprávění.
- Historičnost hereckého stylu: existují jen dějiny obecných modelů a škol herectví (neherci, naturšcici, ejzenštejnovská typáž, Bréssonův automat atd.), nebo i dějiny herecké mimiky, gestiky, rytmu, hlasového projevu? Jak je možné v herectví navazovat, citovat a parodovat?
- Herecké typy a sociální typy; konvence ženské i mužské krásy.
- Herectví v podmínkách proměn filmové techniky a stylu: změny hereckého projevu v závislosti na vývoji techniky osvětlování, citlivosti filmového materiálu, na filmovém zvuku, barvě, formátu obrazu, digitálních technologiích a také ve vztahu k proměnám průměrných stylových parametrů jako délka záběru či vzdálenost kamery od objektu.

- Dobové diskursy o herectví: rekonstrukce způsobů uvažování o herci a herectví na základě nejrozličnějších historických pramenů včetně teorií herectví, praktických učebnic a manuálů, biografí, dokumentů o marketingových a propagačních strategiích; autotematické diskurzy o hvězdě, rozvíjené v samotných filmech formou narážek, variací, perziflází.
- Herecká hvězda jako nástroj budování identity filmového produktu na trhu a jako transmediální entita, procházející sériemi mediálních textů čili jako „výrobní značka“ pro konglomeráty filmových, hudebních, televizních, rozhlasových aj. produktů.
- Herecká hvězda jako základní kategorie filmové konzumpce: hvězda jako prostředník kulturní adaptace, osvojování si a přizpůsobování si cizích kulturních kódů v rámci specifického kontextu recepce (zvláště v rovině mezinárodních vztahů, například vztahů Hollywoodu a Evropy).

Dabing (číslo 2/2005)

(uzávěrka: 30. dubna 2005)

Dabing je v dějinách kinematografie přítomen už tři čtvrtě století, sbíhá se v něm celá řada zajímavých témat, ale jeho dosavadní reflexe, ať už historiografická či teoretická, tomu vůbec neodpovídá. Je vnímán jako disciplína druhého řádu, jejíž role je pouze prostředkující, ačkoliv na tomto poli působily a působí i špičkové herecké osobnosti (to je charakteristické například právě pro české prostředí, kde měl dabing v období státního filmu pro svůj umělecký vývoj exkluzivní podmínky). Vedle aspektů uměleckých, jež lze nahlédnout v rovině teoretické, ale právě tak i analýzou konkrétní postavy či třeba herecké osobnosti dabéra, nabízí toto téma například možnost zkoumat kulturněhistorické rozdíly mezi různými národními publiky, neboť reakce na dabing byly v mezinárodním měřítku velice rozmanité, ba i protichůdné. Nástup zvukového filmu také nově tematizoval otázku jazyka a připomněl, že jde mimo jiné o velké politikum. V některých zemích vstoupil do hry razantními legislativními kroky stát, a to nejen v raném zvukovém období (viz třeba Slovensko let 90.). Jde tedy o to toto vnitřně členité a bohaté téma otevřít.

Z možných tematických okruhů:

- dabing jako činitel rozštěpení organické jednoty těla a hlasu i akustické jednoty diegetického prostoru;
- rekonstrukce herecké postavy v jiném hlasovém a jazykovém modu;
- dabing jako interpretace dialogu, role i postavy;
- dabing a postsynchron;
- produkční podmínky dabingu a jeho institucionální zázemí;
- technologie dabingu;
- dabing, jazyk a stát;
- dabing a publikum.

si Vás dovolují pozvat na

8. česko-slovenskou filmologickou konferenci,

jež se uskuteční ve dnech **18. – 21. listopadu 2004 v Olomouci**
a jejímž hlavním tématem bude:

FILM & NÁROD

V textech o české a slovenské kinematografii se téma národního filmu objevilo velmi záhy. Václav Tille již roku 1908 píše ve stati „Kinéma“ o „americkosti“ filmové scény přepadení. Jednu z prvních typologií národních kinematografických stylů zformuloval Josef Čapek v článku „Film“ (1918). Čtenář nemohl být na pochybách o autorových preferencích, protože ten jej hned v první větě ujistil: „Ze všech filmů nejlepší jsou americké.“ Americký film totiž pro bratry Čapkovy, stejně jako později pro poetisty, nebyl jen jednou z národních kinematografií, ale spíše synonymem nové kulturní formy jako takové, ve všech jejích pozitivních potenciálech: optické názornosti, tělesné vitality, praktičnosti, optimismu a nesentimentální morálky.

Po první světové válce, kdy se na starém kontinentu poprvé plně projevila dominance zámořského filmového průmyslu, jež trvá dodnes, již Hollywood pro filmovou Evropu nebyl jednou z národních kinematografií, ale velkým Jiným, vůči němuž se kulturní elity cítily potřebu vymezovat, sjednocovat, bránit a definovat. I čeští intelektuálové na přelomu 20. a 30. let začali o Hollywoodu uvažovat spíše jako o symbolu imperialismu než moderní civilizace. Ale obyčejným divákům Hollywood současně nabízel možnost úniku z tradičních společenských struktur do imaginární krajiny hojnosti, v níž se stírají třídní a národnostní rozdíly. Jak napsal jeden ze současných historiků euro-amerických filmových vztahů Richard Maltby, evropští filmoví fanoušci se v symbolické rovině měnili v „dočasné americké občany“, v kulturní emigranty, jejichž tělo zůstává doma, ale mysl přesídlila do nové vlasti. Pro jednotlivé evropské kinematografie i pro vize evropského filmu, udržované kulturními elitami s určitými přestávkami dodnes, je Hollywood nezbytným kontrastním pozadím, na němž mohou usilovat o definování vlastní osobitosti. Výjimky tvoří jen období rané kinematografie, kdy filmy postrádaly národní specifičnost, a především doba vzednutí evropských nacionalismů, kdy se oním Jiným stávaly sobě navzájem evropské země tváří v tvář blížící se druhé světové válce.

Národní identitu kultury a zvláště filmu tedy není možné definovat jako autonomní entitu, nýbrž pouze jako systém vztahů k vnějšku, napětí mezi „domovem“ a „cizinou“, jako soubor představ a praktik, které ve svém jádru skrývají difference, jako systém, jenž potřebuje Jiného, aby se vůči němu definoval, jako pole neustálého napětí mezi jednotou a nejednotnostmi. V tomto duchu psal Čapek i o budoucnosti českého filmu: „Nemohou to býti nádherné nebo dobrodružné scenerie, jakých si dopřávají třeba filmy italské; nemohou to býti obrazy životního boje uprostřed velkých nakupenin lidských a průmyslových, jako

tomu je u filmů amerických, a sotva by to mohly a měly být kusy z vysoké společnosti, ze skvělého a bohatého prostředí, jimiž oplývá většina ostatní evropské produkce. [...] Jest obrátiti se ve scénické i dějové koncepci od skvělé vnějškovosti k niternější intimnosti, k vážnému prohloubení, k vřelému a účastnému citu pro věci méně oslnivé, [...] tu jsou u nás myslitelné obrazy ve smyslu nejčistěji lidském a sociálním.“

Ale součástí národní kultury jsou i „dočasní američtí občané“, kteří ve svém srdci nosí obrazy Clarka Gablea či Mae Westové, svým dětem dají jejich křestní jména a ve všedním životě napodobují jejich gesta či dikci. Podle Andrewa Higsona je třeba pojem národní kinematografie vertikálně rozšířit tak, aby nezahrnoval jen filmy vyrobené v dané zemi, mluvené v daném jazyce, využívající tradiční národní motivy a symboly, ale také místo „národa“ v rovině filmové recepce a diskursů, které film obklopují. Filmologický výzkum podle něj nemá určovat, jaká by národní kinematografie měla být, ani definovat její podstatu, ale analyzovat skutečné kulturní procesy a formy zkušenosti. Tím se otevírá cesta ke studiu nejrozličnějších hraničních a hybridních jevů, které mohou tradiční pojem národa zásadním způsobem problematizovat.

Z možných tematických okruhů:

- Historické, filozofické a sociologické otázky konstrukce kulturní a národní identity na pozadí filmu; vztahy mezi národem, etnickým původem, teritoriem a státem; eurocentricita či středoevropskost našeho pojetí národa a národního filmu.
- Role filmu jako zrcadla a nástroje redefinování pojmu národa v českých a slovenských politických i kulturních dějinách: filmový obraz národního geopolitického prostoru, národa jako organického společenství atd.
- Filmové vize a revize národních dějin jako pole pro nové definování národní identity.
- Rétorika národního sebeurčení a národních hodnot v hraném i nonfikčním filmu, v televizních formách, ve filmové kritice a v oblasti politických zájmů a ekonomické infrastruktury (např. způsoby obhajoby dovozních kvót); filmové diskursy patriotismu a nacionalismu.
- Národní zájmy státu v kinematografii.
- Jak lze v termínech národní kultury popsat české/slovenské „neexportovatelné“ filmy?
- Filmová recepce jako pole pro formování sdílených zkušeností a „pomyslných společenství“.
- Národní jazyk jako politické a ideologické ohnisko národnostního problému: internacionální tvárnost německého filmu versus naléhavá přítomnost cizího jazyka ve filmu (zvukově; národně hybridní formy filmu německého, raného zvukového a současného (jazykové verze, titulky, dabing, cenzura cizích filmů, bilingvní herci, vícejazyčnost, problém kulturní imitace a adaptace).
- Opozice vysoké a nízké kultury jako strategie definování národní filmové kultury.
- Kulturní dějiny českého a slovenského Hollywoodu: jak se historicky měnily vztahy filmařů, diváků a kritiků k americkému filmu? Jak se americký film integruje do symboliky a imaginace domácích kinematografií? Film jako pole projekcí trans- či nad-národních kulturních identit. Hollywood jako fikce: vize a parodie amerického filmu v době socialismu.
- Jak se vůči americkému filmu vymezoval a vymezuje český a slovenský filmový průmysl? Jakým způsobem se naopak pokouší integrovat do evropského filmového provozu? Dějiny a současnost snah Evropy o konsolidaci ekonomiky produkce a distribuce jako nástroj obrany před amerikanizací.

- Národ bez domova: filmový exil; národní film během okupací; filmový obraz zkušenosti překročení hranic.
- Jiné národní identity ve filmové tvorbě a recepci v Česku a na Slovensku: filmová tvorba Němců, Maďarů, Židů, filmová kultura v pohraničních oblastech; konstrukce regionálních a etnických identit.
- Film „před-národní“ a „post-národní“: kinematografie v českých zemích a na Slovensku za Rakouska-Uherska; mezinárodní koprodukce a vývozní zboží.
- Filmové festivaly – laboratoře národních identit, místa internacionální filmové kultury, nebo pole pro konstrukci nové kulturní identity měst?

Pro jednotlivé příspěvky je vyhrazen čas 20 minut (cca 7 normostran, resp. 12 600 znaků). Příspěvky budou publikovány ve sborníku a jejich písemná verze může být samozřejmě delší. Naše pozvání k vystoupení adresujeme tímto nejen již „zavedeným“ konferenčním „veteránům“ z oboru i jiných spřízněných disciplín, ale také doktorandům a studentům, které tímto zveme k aktivní účasti.

Příloženou přihlášku zašlete buď poštou na adresu Národního filmového archivu (NFA, Bartolomějská 11, Praha 1, 110 00), či mailem (ivan.klimes@volny.cz, szczepan@phil.muni.cz), a to

nejpozději do 10. října 2004.

Přihlášku nechť zašlou i ti, kteří plánují účast bez konferenčního příspěvku, ale mají zájem o zajištění ubytování v Olomouci. (Uveďte rovněž, s kým chcete být ubytováni, máte-li již v této věci jasno.) Čtvrtek 18. 11. 2004 je den příjezdový, neděle 21. 11. 2004 den odjezdový, vlastní konferenční jednání proběhne v pátek 19. a v sobotu 20. listopadu 2004.

Na setkání s kolegy se těší

PhDr. Ivan Klimeš

Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

PŘIHLÁŠKA

**Přihlašuji se na 8. česko-slovenskou filmologickou konferenci
(18. – 21. 11. 2004, Olomouc):**

Jméno:

Adresa:

.....

Předběžný název příspěvku:

Stručná anotace příspěvku:

.....

.....

.....

.....

Telefon a e-mail:

Prosím o zajištění ubytování: od do

Můj / Má spolubydlící bude:

Datum a podpis:

ILUMINACE

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

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

PETR SZCZEPANIK

(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3

tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 2004

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT,

MÁRIA FERENČUHOVÁ,

PETRA HANÁKOVÁ,

MARTIN KAŇUCH,

MIROSLAV MARCELLI,

PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,

PETER MICHALOVIČ,

MIROSLAV PETŘÍČEK,

LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,

KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím poštovní přepravy Praha

č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno

Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,

dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,– Kč

MK ČR E 55255; MIČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Předplatné zajišťuje /

Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko

180,– Kč + 40,– Kč poštovné

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.

P. O. Box 732, 111 21 Praha 1

tel. ++420/2/340 928 51

++420/2/340 928 30

fax ++420/2/340 928 13

e-mail: allpro@mbox.vol.cz

http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,– / € 49,–

Individual: US\$ 32,– / € 34,–

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,–

Individual: US\$ 44,–

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce fotografie z 1. světové války

Nezjištěný autor, soukromá sbírka

35029/2004/1



10096012 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdržení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, chled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínu, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.