

Články

MODERNISTICKÁ UDÁLOST

Hayden White

Historie se nerozpadá na příběhy, ale na obrazy.

Walter Benjamin

*Předzvěstí blížícího se zániku umění je stále větší
nemožnost zachycení historických událostí.*

Theodor Adorno

V současné kritice je samozřejmostí, že modernistická literatura a v širším slova smyslu modernistické umění obecně, rozpouští trojici událost – postava – zápletky, jež byla hlavním tématem jak realistického románu devatenáctého století, tak historiografie, z níž literatura devatenáctého století svůj model „realismu“ odvodila. Zvláště pak tendence modernistické literatury rozpouštět událost má mimořádně důležité důsledky pro pochopení způsobu, jakým současná západní kultura konstruuje vztah mezi literaturou a historií. Objev historiografie bez subjektu a bez zápletky ve dvacátém století bohatě prokázal, že moderní historický výzkum a psaní se bez pojmů postavy a zápletky obejdou.¹⁾ Rozpuštění události jakožto základní jednotky časového výskytu a stavebního bloku dějin však podkopává samotný pojem fakticity a ohrožuje tak rozlišování mezi realistickým a pouze imaginárním diskursem. Toto rozpuštění podkopává základní předpoklad západního realismu: **protiklad** mezi skutečností a fikcí. Modernismus řeší problémy, které mu klade tradiční realismus, totiž jak realisticky zpodobňovat realitu, tím, že prostě opouští půdu, na které se realismus konstruuje jako protiklad mezi skutečností a fikcí. Popření reality události podkopává samotný pojem toho, že „skutečnost“ je informací pro tradiční realismus. Tím se ruší tabu proti mísení skutečnosti a fikce, s výjimkou zjevně „imaginativní“ rozpravy. Názory soudobých kritiků naznačují, že samotný pojem „fikce“ je při konceptualizaci „literatury“ coby způsobu psaní, jež opouští jak referenční tak poetické funkce jazyka, odkládán.

Právě tento aspekt modernismu inspiruje tvorbu nových žánrů psané i vizuální formy **post-modernistického**, parahistorického zpodobnění, s nejrůznějšími názvy jako je „dokumentární drama“ (*docu-drama*), „informační zábava“ (*infotainment*), „krásná

1) Fredric Jameson, *Metacommentary* [1971]. In: *The Ideologies of Theory: Essays, 1971 – 1986*. University of Minnesota Press, 1988, kap. 1.

literatura faktu“ (*faction, the fiction of fact*), „historická metafikce“ apod.²⁾ Tyto žánry jsou zastoupeny knihami, jako je Capoteho *Chladnokrevně* (1965), Mailerova *Katova píseň* (1979), Doctorowův *Ragtime* (1975), Thomasův *Bílý hotel* (1981), De Lillova *Libra* (1988) a Reedův *Let do Kanady* (1976); televizními verzemi *Holocaustu* (1978) a *Kořenů* (*Roots*, 1977); filmy jako je *NOČNÍ VRÁTNÝ* (Liliana Cavaniová, 1974), *SOUMRAK BOHŮ* (Lucchino Visconti, 1969), *NÁŠ HITLER* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *NÁVRAT MARTINA GUERREA* (Daniel Vigne, 1982) a z poslední doby Stoneův *JFK* (1991) a Spielbergův *SCHINDLERŮV SEZNAM* (1993). Všechny pojednávají o historických jevech a zdá se, že všechny do větší či menší míry „zliterárníují“ historické události a postavy, kterými se v dějinách zabývají.

Tato díla se však zásadně liší od svého žánrového předchůdce – historického románu devatenáctého století. Tento žánr se zrodil z interference mezi „imaginárním“ romantickým příběhem a „skutečnými“ historickými událostmi. V důsledku interference získaly imaginární události konkrétnost reality a zároveň historické události získaly „magickou“ auru, příznačnou pro romantiku.³⁾ Vztah mezi historickým románem a jeho předpokládanými čtenáři byl zprostředkován charakteristickou smlouvou: zamýšlené účinky závisely na předpokládané schopnosti čtenáře rozlišovat mezi reálnými a „imaginárními“ událostmi, mezi „skutečností“ a „fikcí“, a tedy mezi „životem“ a „literaturou“. Bez této schopnosti by nemohl být vytvořen afekt, ve kterém známé (čtenářovy vlastní představy) bylo prezentováno jako exotické, zatímco exotické (historická minulost nebo životy velkých osobností) bylo prezentováno jako známé.

V postmodernistickém dokumentárním dramatu nebo historické metafikci nejde ani tak o opak tohoto vztahu (např. že skutečné události dostávají znaky imaginárních, zatímco imaginární jsou obdařeny realitou), jako spíše o to, že neplatí rozlišení reálného a imaginárního. Vše je předkládáno jakoby ve stejném ontologickém pořadí, reálné i imaginární – realisticky imaginární nebo imaginárně reálné, s tím výsledkem, že referenční funkce obrazů událostí je oslabena. Tím se ruší smlouva, která původně zprostředkovávala vztah mezi čtenářem (buržoazním?) z devatenáctého století a autorem historického románu. Výsledkem jsou, jak říká Gertrude Himmelfarbová, „dějiny jak se vám líbí“, zpodobnění historie, v níž je „cokoli možné“ (podle názoru Himmelfarbové na úkor pravdy i mravní odpovědnosti).⁴⁾ Právě tak zněla častá obvinění na adresu Olivera Stonea po uvedení jeho filmu *JFK*.

2) Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988, s. 76. Hutcheonová poznamenává, že postmoderní romány se soustřeďují na „proces, při němž se událost stává skutečností“. Když jsem o její poznámce uvažoval, naléhavě se mi spojila s popisem toho, co Linda Williamsová nazývá „nový dokumentární“ film, který jako např. *SHOAH* nebo *ROGER AND ME*, spíše než o „faktech“ je o hledání těchto skutečností ze strany tvůrce filmů. Zdůrazňuje také, že tyto filmy „jsou, což Stoneův film není, dokumentární [...]“. Naznačuje to, že *JFK* by neměl být hodnocen podle kritérií, jimiž bychom hodnotili dokumentární filmy. Řekl bych, že *JFK* není ani skutečnost, ani fikce, je spíše „figurativní“ a měl by být hodnocen v prvním plánu a především jako „postava“. Srov. Linda Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary*. „Film Quarterly“ 46, 1993, č. 3, s. 13.

3) Srov. Fredric Jameson, *Magical Narratives*. In: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981, kap. 2.

4) Srov. Gertrude Himmelfarb, *History as You Like It*. „Times Literary Supplement“ 16. 10. 1992, s. 12 – 15.

Stonea kritizovali novináři, historikové, politikové a politologové za to, jak zachází s událostmi kolem vraždy presidenta Johna F. Kennedyho. Částečně to bylo důsledkem „obsahu“ jeho filmu. Byl mimo jiné obviňován, že podporuje paranoidní úvahy, když naznačuje, že zavraždění presidenta Kennedyho bylo výsledkem spiknutí, jehož se účastnily vysoce postavené osoby vlády Spojených států. Také však se zdálo, že Stoneův film – podle některých kritiků ještě závažněji – stírá rozdíly mezi skutečností a fikcí, když zachází s historickou **událostí** tak, jako kdyby neexistovaly žádné hranice toho, co se o ní dá legitimně říci, čímž zpochybňuje samotný princip objektivnosti jakožto základu pro možné rozlišení mezi pravdou a mýtem, ideologií, iluzí či lží.

Richard Grenier ve své recenzi filmu JFK, která se objevila v Times Literary Supplement pod názvem *Filmové šílenství* (*Movie Madness*), píše: „A tak Oliver Stone prolítne zavražděním Johna Kennedyho, vymýšlí si důkazy na podporu své teze [o konspiraci], potlačuje všechny důkazy, které jsou s ní v rozporu, a režíruje svůj film boxerským stylem; buší do diváka levým hákem na čelist, pravačkou na solar plexus, výpady dopředu a dozadu, neúprosně seká, bojuje zblízka, rozmazává, zatemňuje a mlátí do diváka, dokud, jak doufá, nezvítězí technickým knokautem.“⁵⁾

Všimněte si, že Grenier má námitky vůči tomu, jak Stone zkresluje důkazy týkající se vraždy, obzvláště jej však uráží forma prezentace, onen „boxerský“ a „masakrující“ styl, jímž zjevně deformuje i ty události, které je možné rekonstruovat na základě historických důkazů. Považuje tento styl za znásilnění divákovy schopnosti vnímat.

Další filmový kritik, David Armstrong, byl též značně popuzen jak formou, tak obsahem Stoneova filmu. Podrobil zničující kritice to, že si Stone „přivlastnil rychlý střih televizní reklamy na automobily“, jak to sám nazval, a napsal, že „dívat se na JFK bylo jako sledovat tři hodiny MTV bez hudby“.⁶⁾ Ale Armstrongovi se film nelíbil „jako film“ také z jiných důvodů: spíše mravních než uměleckých. „Jsem znepokojen,“ říká, „Stoneovou směsí rekonstruovaných scén a archivních záznamů [...], protože mladí diváci, kterým Stone film věnuje, by mohli tyto dalekosáhlé dohady vzít jako doslovnou pravdu.“ Armstrong zkrátka naznačuje, že Stoneův skladebný postup by mohl zničit schopnost „mladých diváků“ rozlišovat mezi skutečnou a pouze imaginární událostí.⁷⁾ Všechny události popisované ve filmu – ať už doložené historickými důkazy, založené na dohadu nebo prostě vymyšlené, aby se pomohlo zápletku nebo aby propůjčily věrohodnost

5) Richard Grenier, *Movie Madness*. „Times Literary Supplement“ 24. 1. 1992, s. 16 – 17. Autor pokračuje: „Ještě nikdy v historii Hollywoodu nebyl film tak vehementně roznesen kritikou ze strany politických činitelů. Politikové a političtí autoři nejrozumnějších politických zabarvení odsoudili JFK jako nezodpovědný a dokonce i šílený: tvrdá levice, pravice, střed.“ Pak komentuje rozdílné reakce politiků, politických autorů a „filmových kritiků, kteří se ztotožňují s „uměleckou“ třídou státu“. „Vcelku,“ říká, se těmto kritikům „film spíše líbil, což je jasně odlišuje od jiných amerických komentátorů, sloupkařů, novinářů, kteří byli skutečně mimořádně jednomyslně filmem zděšeni.“ Z kontrastu těchto reakcí dochází k závěru, že „člověk by si od filmového kritika asi neměl kupovat ojeté auto“ (s. 16).

6) David Armstrong – Todd Gitlin, *Killing the Messenger*. „Image“ 16. 2. 1992, s. 14. Jsou to jednotlivé eseje publikované pod jedním názvem s otázkou v podtitulu „Proč reagoval tisk tak zuřivě na Stoneův film?“ Viz též poznámky Michaela Rogina, „*Make My Day!*“: *Spectacle as Amnesia in Imperial Politics*. „Representations“ 29, 1990 (zima), s. 99 – 123.

7) Starost kritika o citlivost mladých lidí je výmluvná; když kritik začne vyjadřovat obavu, aby se nekazila mládež, je to vždy dobrou známkou toho, že umělecké dílo zasáhlo kolektivní nerv.

Stoneovým paranoidním fantaziím – jsou předkládány jako kdyby byly stejně „historické“, to znamená stejně reálné, nebo jako kdyby se „skutečně staly“. A to přesto, že Stone se netají neznalostí rozdílu mezi „historií“ a tím, co si lidé „vymýšlejí“. Jinými slovy, že se dívá na všechny události jako na stejně „imaginární“ – alespoň potud, pokud jde o jejich **zpodobnění**.⁸⁾

Podobné otázky se vynořují v souvislosti se zážitkem, vybavením nebo uvědomováním si událostí, k nimž nejenže nemohlo dost dobře dojít dříve než ve dvacátém století, ale jejichž povaha, rozsah a důsledky si předchodí věk nemohl ani představit. Některé z těchto „holocaustových“ událostí – jako například obě světové války, hospodářská krize třicátých let, doposud nepředstavitelný růst světové populace, chudoba a hlad v nebývalém rozsahu, znečišťování ekosféry jadernými výbuchy a bezohledným zacházením s toxickými odpady, programy genocidy ve společnostech využívajících vědeckou technologii a racionalizované postupy vládnutí a válčení (jejichž vzorem je německá genocida šesti milionů evropských Židů) – působí ve vědomí určitých sociálních skupin přesně tak, jako traumata z dětství působí v psýše neurotických jedinců. To znamená, že na ně nelze prostě zapomenout, ani na ně adekvátně vzpomínat; nelze tedy jasně a jednoznačně identifikovat jejich význam a zařadit je do kontextu skupinové paměti takovým způsobem, aby se zmenšil stín, jež vrhají na schopnosti skupiny vstupovat do vlastní přítomnosti a vidět budoucnost, v níž by jejich oslabující účinky již nebyly přítomny.⁹⁾

Názor, že význam těchto událostí pro skupiny, které jsou jimi nejbezprostředněji ovlivněny nebo na ně zaměřují svou pozornost, zůstává dvojznačný a že jejich odeslání do „minulosti“ je těžko proveditelné, by neměl být chápán tak, že se tyto události nikdy nestaly. Právě naopak: nejenže je jejich výskyt bohatě dosvědčen, ale snadno prokazatelný je i jejich trvalý účinek na dnešní společnosti a generace, jež s nimi nemají přímou zkušenost. K těmto účinkům však musíme přiřadit i obtíže, které pociťují dnešní generace, chtějí-li dospět k nějaké dohodě o jejich **významu** – tím mám na mysli to, co nám známá fakta o takových událostech mohou říci o povaze naší sociální a kulturní výbavy a jaký postoj bychom k nim měli zaujmout při plánování vlastní budoucnosti. Jinými slovy, nejde tady o základní fakta týkající se těchto událostí, ale o různé možné významy, které je z těchto skutečností možné vyvozovat.

Rozdíl mezi fakty a významy bývá obvykle základem historického relativismu. Je tomu tak proto, že v konvenčním historickém bádání se zjištěná „fakta“ o konkrétní „události“

8) Stone pravděpodobně zná rozdíl mezi událostmi války ve Vietnamu a jejich různým zpodobněním. Neargumentuje ani tak tím, že by k válečným událostem nedošlo, pouze říká, že při jejich zpodobnění je malý rozdíl mezi skutečnými a fiktivními zprávami o těchto událostech. Jeho názory na „dějiny“ jsou jiná kapitola. V jednom interview („Esquire“ 116, 1991, č. 5, s. 93) řekl Stone něco v tomto smyslu: „Co je to historie? Někteří říkají, že je to hromada pomluv, které si vymysleli a vyprávěli vojáci u táborového ohně. Říkají, že se stalo to a to. Tvoří, nadsazují, vylepšují. Znal jsem chlapy, co byli na frontě, kteří si vymýšleli blbosti. Jsem si jist, že kovbojové dělali totéž. Takže, co je to historie? Kdo to, sakra, ví?“

9) Zařazení holocaustu do tohoto seznamu mohou zpochybnit vědci, kteří se jím zabývají a trvají na jeho jedinečnosti, ne-li v celé historii, pak alespoň v historii genocid. Podle mého názoru jsou všechny historické události *a priori* svého druhu jedinečné, jsou však s jinými událostmi svého druhu stále ještě srovnatelné. Ostatní události v mém seznamu jsou podobně svého druhu jedinečné. Chci říci, že události v tomto seznamu jsou všechny *jedinečné pro dvacáté století* a jsou tudíž stejného *rodu*.

považují za „význam“ této události. Fakta pak jakoby poskytují základ pro rozhodování mezi nejrůznějšími významy, které různé skupiny **mohou** události přisuzovat z různých ideologických nebo politických důvodů. Avšak fakta jsou **funkce** významu událostem přisuzovaného, ne nějaké primitivní údaje, které určují, jaké významy může událost mít. Právě anomální charakter modernistických událostí – jejich odpor vůči zděděným kategoriím a konvencím, kterými se jim má přisuzovat význam – podkopává nejen pozici faktů vůči událostem, ale také pozici „události“ obecně.

Uvažovat o otázce historické objektivnosti ve smyslu protikladu „skutečných“ a „imaginárních“ událostí, na kterém se opět zakládá protiklad „faktů“ a „fikce“, znamená zatemňovat důležitý vývoj v západní kultuře, který odlišuje modernismus v umění od všech předchozích forem realismu. 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.¹⁰⁾ Je tomu tak z mnoha zcela zřejmých důvodů. Předně se dvacáté století vyznačuje výskytem určitých „holocaustových“ událostí, které se jen málo podobají konvenčním předmětům studia dřívějších historiků. Proto není snadné pochopit je metodami střízlivého uvažování používanými v konvenčním historickém zkoumání, stejně jako nemohou být zpodobněny běžnými technikami psaní, jaké měli v oblibě historikové od Hérodota až po Arthura Schlesingera. Žádná z různých variant kvantitativní analýzy, jak se provozuje ve společenských vědách, rovněž nepostihuje novost takových událostí.¹¹⁾ Mimoto se události tohoto druhu nenabízejí k vysvětlení ve smyslu kategorií, které si osvojila tradiční humanistická historiografie, kde se lidští „činitelé“ chápou jako jistým způsobem plně vědomí, morálně odpovědní za své činy a schopní poměrně rozumně rozlišovat mezi příčinami historických událostí a jejich následky v krátkodobé i dlouhodobé perspektivě – jinými slovy, činitelé, u nichž se předpokládá, že chápou „historii“ velmi podobně jako profesionální historikové.

A co víc, „historická“ událost, čímž jsme obvykle mysleli něco jako „zavraždění třicátého pátého presidenta Spojených států“, se rozpustila jako objekt úctyhodně vědeckého **poznání**. Takové události mohou sloužit jako „obsah“ informací, ale jako možné předměty **poznání** historie, které by si mohly činit nárok na status vědeckosti, jsou zajímavé jenom jako prvky statistické řady. Takové mimořádné události jako zavraždění hlavy státu jsou vskutku hodny studia jen jako hypotetické předpoklady nezbytné pro vytvoření dokumentárního záznamu; jeho nedůslednosti, rozpory, mezery a zkreslení události, která měla být jejich společným jmenovatelem, se přesouvají do popředí jako hlavní předmět zkoumání. Pokud jde o takové jednotlivé události **z minulosti**, dá se o nich říci jedině to, že se **odehrály** v určitém čase a na určitém místě.¹²⁾

10) Srov. Sidney Monas, *Introduction: Contemporary Historiography: Some Kicks in the Old Coffin*. In: Henry Kozicki (Ed.), *Developments in Modern Historiography*. St. Martin's Press, 1992, s. 1 – 16.

11) Viz Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*. Cornell University Press, 1989, s. 122.

12) Srov. Krzysztof Pomian, *Evento*. In: *Enciclopedia Einaudi*. Giulio Einaudi editore, Torino 1978, sv. VIII, s. 972 – 993; dále Edgar Morin (Ed.), *Teorie dell'evento*. (Italský překlad francouzského originálu *Le Retour de l'événement*.) Bompiani, Milano 1972.

Událost, jakou je zavraždění presidenta Johna F. Kennedyho, bude nevyhnutelně budit i nadále zájem „fanoušků historie“, ba i profesionálních historiků, dokud se podaří udržet zdání, že je relevantní pro současné otázky politické, ideologické či psychologické, ať už skupinové nebo individuální. Každý pokus podat objektivní zprávu o této události buď tím, že bude rozdrobena na spoustu detailů, nebo zařazena do svého kontextu, však musí žonglovat se dvěma okolnostmi: jednak počet detailů zjistitelných v každé jednotlivé události je potenciálně nekonečný; a potom „kontext“ každé jednotlivé události je nekonečně rozsáhlý a není objektivně zjistitelný.¹³⁾ Kromě toho je historická událost, tradičně chápána jako událost, která byla nejen pozorovatelná, ale i pozorovaná, samozřejmě událostí, která již není pozorovatelná a nemůže tedy sloužit jako předmět poznání tak jistě, jako je tomu u současné události. Proto je zcela seriózní uchýlit se k časem prověřené tradici zpodobňování takových mimořádných událostí, jakou bylo zavraždění třicátého pátého presidenta Spojených států, formou příběhu a pokusit se je objasnit vyprávěním (fabulací) – jak to udělal Oliver Stone v JFK.¹⁴⁾

Právě tady se ale musíme zabývat rozdílem mezi „skutečností“ a „událostí“ modernismu. Pojem „historická událost“ prošel radikální transformací jednak následkem toho, že se v našem století vyskytly události rozsahu, měřítka a hloubky nepředstavitelné pro dřívější historiky, jednak proto, že došlo ke zrušení pojmu události jako předmětu specificky vědeckého druhu poznání. Totéž však platí o pojmu „příběh“; obrovsky utrpěl a došlo k jeho, byť jen potenciálnímu, rozpadu jak následkem revoluce v interpretační praxi, známé jako kulturní „modernismus“¹⁵⁾, tak v důsledku interpretačních technik, jež umožnila elektronická revoluce.

U tohoto posledního bodu můžeme uvažovat o schopnosti moderních médií zpodobnit události takovým způsobem, že jsou nejen podány jako by vzdorovaly veškerým snahám o jejich vysvětlení, ale také jako by odporovaly všem pokusům o jejich ztvárnění ve formě příběhu. Moderní elektronická média dokáží manipulovat se zaznamenanými obrazy tak, že události doslova „explodují“ před očima diváka. Při podání obžaloby v soudní síni byl použit obrazový záznam situace, kdy policie v Los Angeles bije černého muže (Rodney Kinga). Tato zdánlivě jednoznačně zdokumentovaná událost se tak stala prakticky nesrozumitelnou **jako událost**. Samotná přesnost a detailnost obrazového ztvárnění události ji otevřely širokým možnostem interpretace toho, „co se vlastně odehrálo“

13) O problému kontextu jsem diskutoval v *Geschichte erklären. Formalistische und kontextualistische Strategien*. „Neue Rundschau“ 105, 1994, č. 1, s. 41 – 56.

14) A zde si můžeme všimnout, že plakáty ke Stoneovu filmu, o nichž se nezmiňuje žádná kritika, kterou jsem četl, v tom smyslu, že by měly nějaký zvláštní význam, uvádějí film jako: „JFK: příběh, který neodejde.“ Vezmeme-li to doslovně, titul ukazuje, že „námětem“ filmu není událost, ale „příběh“ – příběh, který se navíc vtírá do vědomí celé generace jako trauma a který proto nelze uzavřít ani zapomenout, ani si ho přesně zapamatovat *jenom* jako událost z minulosti.

15) Jameson definuje literární modernismus jako produkt dvojí krize; na jedné straně „sociální krize sdílitelných zážitků“ a na straně druhé „sémiotické krize narativních paradigmat“. Viz Fredric Jameson, *Sartre: The Origins of a Style*. Columbia University Press, 1984, s. 211. Chci objasnit, že termínem „modernismus“ nemám na mysli onen program, v němž dominuje rozum, věda a technika, jež údajně zavedlo osvícenství. Spíše mám na mysli literární a umělecká hnutí vzniklá na konci devatenáctého a začátku dvacátého století právě proti tomuto programu modernizace a jeho sociálním a kulturním důsledkům – hnutí představovaná spisovateli jak byli Pound, Eliot, Steinová, Joyce, Proust, Woolfová atd.

v popisované scéně. Problematicnost videozáznamu (natáčející byl „náhodou“ nedaleko, měl u sebe funkční kameru s kazetou atd.) vylučovala fikci, že zaznamenané události šly podle přesného „scénáře“, námětu nebo nějaké osnovy. Není náhodou, jak se říkalo, že náhody tradičně sloužily jako samotný archetyp toho, čemu historikové původně říkali „události“. Ale dotyčné náhody či nehody byly vždy určitého druhu, a to takového, který se podřizoval zákonům vyprávění příběhů a řídil se pravidly narace.

Moderní post-industriální „nehody“ jsou méně srozumitelné než cokoli, co by si dřívější generace kdy mohly představit (viz Černobyl), ale navíc je foto- a videodokumentace takových nehod tak úplná, že je obtížné vypracovat dokumentaci kterékoli z nich jako prvků jediného „objektivního“ příběhu. V mnoha případech je navíc dokumentace takových událostí natolik manipulovatelná, že odrazuje veškeré snahy odvodit nějaké vysvětlení z toho, co se stalo, a čeho má být dokumentace nahraným záznamem. „Není tedy náhoda“, že se diskuse o modernistické události obrací směrem estetiky vznešeného a hnusného spíše než estetiky krásy a ošklivosti.

Dobře to ilustruje příklad v článku, který vyšel nedávno v periodiku *1-800*. Michael Turits v něm analyzoval hermeneutickou gymnastiku inspirovanou zprávami médií o dvou bohatě dokumentovaných leteckých a vesmírných katastrofách: srážce tří italských tryskových letadel MB 339A (*Frecce tricolori*), při letecké exhibici nad Ramsteinem v Německu v srpnu 1988, kde zahynulo padesát osob a tři sta šedesát bylo zraněno; a explozi kosmického raketoplánu Challenger (NASA) hned po startu, přímo před očima přítomného „publika“ a milionů televizních diváků v roce 1986. Turits analyzuje, jak média tyto události prezentují a přirovnává dopad nekonečného znovu-uvádění v televizi ke zpochybňujícím účinkům televizního „opakování“ rozhodujících okamžiků ve sportovním zápole. Poznamenává, že „když [Challenger] vybuchl a *Frecce tricolori* se srazily, [...] optická působivost plynoucí z nekonečného opakování uhranula televizní techniky tak, že nedokázali ani vytočit telefonní číslo“. To, co mělo objasnit to, „co se stalo“, ve skutečnosti způsobilo širokou poznávací dezorientaci a zoufalství, zda budeme kdy schopni identifikovat prvky událostí, abychom umožnili „objektivní“ analýzu jejich příčin a následků. Turits poznamenává: „Jako by se nějaký počítačový virus vymkl kontrole, uchytí se v televizních stříhacích pultech a srážka v Ramsteinu a exploze Challengeru se musely promítat znovu a znovu... Pomalé přehrávání, které následovalo [po explozi Challengeru], působilo, jako by byla média posedlá záchranou raketoplánu a zbytků astronauta ze dna oceánu; sloužilo však po celé měsíce témuž účelu: rekonstruovat onu příliš krátkou událost jako vizuálně srozumitelnou nehodu.“¹⁶⁾

Televizní stanice přehrávaly pásy s explozí Challengeru pořád dokola. Na otázku, proč to dělaly, odpověděl komentátor zpráv Tom Brokaw takto: „Co jiného jsme mohli dělat? Lidé chtěli odpověď.“¹⁷⁾ Jak ale podotýká Turits, pásy samozřejmě žádnou odpověď neposkytly. Celá „morfovací“ technika použitá pro opakované přehrávání události dokázala jenom pocit její prehavosti. Zdálo se nemožné vyprávět byt jediný autoritativní příběh o tom, co se vlastně stalo – což znamená, že by se o tom dalo vyprávět libovolné množství možných příběhů.

16) Michael Turits, *Moment of Impact: Three Air-Crashes*. „1-800“ 1989 (podzim), s. 34.

17) Tamtéž, s. 35.

Právě proto by mohly být otázky vyvstálé ve sporu o JFK prospěšně zařazeny do novější fáze debaty o vztahu historických skutečností k fikci, tedy debaty příznačné pro diskusi o vztahu mezi modernismem a postmodernismem. Neboť literární (a vlastně filmový) „modernismus“ (ať už je to cokoli) označuje konec vyprávění příběhů – ve smyslu „vyprávění“ Waltera Benjamina, kterým se ve formě sledovatelného příběhu přenáší z generace na generaci folklór, moudrost i banálnosti určité kultury. Po modernismu, když dojde na úkol vyprávět příběhy, ať už v historickém nebo literárním písemnictví, se tradiční techniky vyprávění stávají nepoužitelnými – s výjimkou parodie.¹⁸⁾ Modernistická literární praxe účinně vyvrací pojem „charakterů“, které dříve sloužily jako náměty příběhů nebo alespoň jako představitelé možných perspektiv událostí v příběhu; a vzdoruje je pokušení „zabudovat“ události a „jednání postav“ do zápletky, aby byl vytvořen efekt významu, předvádějící jak něčí konec může být obsažen v jeho začátku. Modernismus tím dosahuje toho, co Fredric Jameson nazývá „de-realizace“ události samotné. Činí tak tím, že důsledně zbavuje událost její tradiční vypravěčské funkce, když poukazuje na vpád osudu, milosti, štěstěny, prozřetelnosti a dokonce samotné „historie“ do života (nebo alespoň do některých životů), „aby dostal švih novosti“ a aby takto zasažený život nabyl přinejhorším zdání nějakého vzorce, a při nejlepším získal skutečný, transsociální a transhistorický význam.¹⁹⁾

Jameson ukazuje, jak Sartre v typicky modernistickém díle jakým je *Nevolnost*²⁰⁾, tematizuje zkušenost času jako řady okamžiků, které buď nenabudou podoby příběhu, nebo se rozpadnou na úlomky a fragmenty existence. Tematizace nabývá podoby ztvárnění nevyzmatelných rozdílů – vlastně protikladů – mezi „obyčejným“ a zdánlivě „dobrodružným“ životem. Ve scéně, kterou Jameson analyzuje, protagonista Roquentin uvažuje: „Nezažil jsem žádná dobrodružství. Příhody se mi příhody, události, incidenty, všechno možné. Ale žádná dobrodružství. To není otázka slov; začínám tomu rozumět. Je něco, na čem mi záleželo víc než na všem ostatním – aniž jsem si to jasně uvědomoval. Nebyla to láska, Bože to ne, ani sláva, ani bohatství. Bylo to... zkrátka představoval jsem si, že v určitých okamžicích může můj život nabýt vzácné a cenné hodnoty. K tomu nebylo zapotřebí mimořádných okolností: jen jsem požadoval trochu přísnosti. [...] Čas od času, například když v kavárnách hrála hudba, jsem se vracel zpátky a říkal si: kdysi v Londýně, v Meknesu, v Tokiu jsem prožil nádherné chvíle, měl jsem dobrodružství. A to právě se mi teď bere. Dovídám se náhle a bez zjevného důvodu, že jsem se deset let obelhal. Dobrodružství jsou v knihách. A samozřejmě všechno, co se vypráví v knihách, se může doopravdy stát, jenomže trochu jinak. Mně právě záleželo na tom, jak se to může stát“ (s. 53).

Roquentinovým problémem je, že událost by pro něj mohla mít význam dobrodružství jen tehdy, podobala-li se událostem, s jakými se setkáváme v dobrodružných příbězích.

18) Craig Owen tvrdil, že postmodernismus je charakterizován oživením alegorického ztvárnění, i když zcela jiného druhu, než jaké bylo odvrhnuto romantickou estetikou ve jménu symbolu v devatenáctém století. Viz *The Allegorical Impulse: Toward a New Theory of Postmodernism*. In: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. University of California Press, 1992, s. 52nn.

19) F. J a m e s o n, *Sartre: the Origins of a Style*, kap. 2.

20) Jean-Paul S a r t r e, *Nevolnost*. Čs. spisovatel, Praha 1967. Překlad Dagmar Steinová. (Pozn. red.: K tomuto vydání se vztahují odkazy na stránky, jež jsou uvedeny v závorkách v textu.)

Události by se musely „dát vyprávět“. Takto Sartre popisuje Roquentinovu touhu po příbězích-událostech: „Napadlo mě tohle: k tomu, aby se z nejobyčejnější události stalo dobrodružství, musí ji člověk **vyprávět**, a to úplně stačí. To právě lidi klame: každý člověk je za všech okolností vypravěčem příhod, žije obklopen svými příhodami a příhodami druhých lidí, vše, co se s ním děje, vidí jejich prismatem; a snaží se žít svůj život, jako by ho vyprávěl.

Je však třeba volit: žít nebo vyprávět“ (s. 55).

Roquentinova melancholie pramení z uvědomění, že: „Když člověk žije, **neděje se** nic. Mění se dekorace, lidé přicházejí a odcházejí, toť vše. Nikdy nic **nezačíná**. Dny na sebe navazují bez ladu a skladu, je to jen nekonečné a jednotvárné sčítání...

To znamená žít. Ale když člověk život vypráví, všechno se mění; jenomže nikdo tu změnu nepostřehne: to dokazuje skutečnost, že **se mluví o pravdivých příhodách**. Jako kdyby mohly být pravdivé příhody; události probíhají jedním směrem a my je vyprávíme obráceně. Vypadá to, jako kdybychom začínali od začátku: „Byl krásný podzimní večer roku 1922. Byl jsem úředníkem u notáře v Marommes.“ A ve skutečnosti jsme začali od konce. Je v tom konec, neviditelný a všudypřítomný, a dodává těm několika slovům honosnosti a významu začátku“ (s. 55 – 56, zdůr. H. W.).

„Přál jsem si, aby chvíle mého života šly za sebou a aby byly uspořádané jako chvíle života, na který vzpomínáme. Je to jako by člověk chtěl lapit čas za ocas“ (s. 57).

A toto uvědomění vede autora k závěru: „Ten pocit dobrodružství určitě nepramení z událostí: důkaz je nasnadě. Je to spíš způsob, jak na sebe navazují okamžiky. Tedy, myslím, že je to takhle: člověk náhle cítí, že čas plyne, že každý okamžik vede k lepšímu okamžiku, ten zase k dalšímu a tak pořád dál: že každý okamžik hyne, že nestojí za to jej zadržovat, atd. atd. A tak člověk připisuje tuto vlastnost událostem, jež se mu objevují v jednotlivých okamžicích; **co přísluší formě, přenáší na obsah**. Když se to vezme kolem a kolem, o tom proslaveném plynutí času se hodně mluví, ale nikdy není vidět. [...]

Tomu se říká, pokud si správně pamatuji, nenávratnost času. Pocit dobrodružství by tedy byl prostě pocitem nenávratnosti času. Ale proč jej nemá člověk stále? Což není čas vždycky nenávratný? Občas má člověk dojem, že může dělat, co chce, jít vpřed nebo se vracet zpátky, že na tom nesejde; jindy zase by řekl, že se oka utáhla, a v takových případech nelze šlápnout vedle, protože začít znovu by vůbec nebylo možné“ (s. 77, zdůr. H. W.).

Tyto citáty ze Sartra se dnes zdají být staromódní, melodramatické, až banální – jak se **nedávná** minulost jeví vždycky – ale užitečně zvýrazňují modernistickou představu, že význam, forma nebo souvislost událostí, ať už jsou skutečné nebo imaginární, jsou funkcí jejich narativizace. Jameson dochází k závěru, že modernistická de-realizace události dospívá až k odmítnutí historičnosti všech událostí; právě to otvírá modernistickou senzibilitu otevřenou na jedné straně vůči přitažlivosti mýtu (mýtus o Oidipovi, Odysseovi, Finneganovi atd.) a na druhé straně vůči výstřednostem melodramatu (typicky institucionalizovaným v žánru detektivek, špionážních příběhů, kriminálek a příběhů o mimozemšťanech). V prvním případě je význam jinak nepředstavitelných událostí spatřován v jejich podobnosti s **nadčasovými** archetypálními příběhy – a takovým je i smrt mladého vůdce-hrdiny, JFK. V druhém případě je význam podáván spektrálně, jako by sestával výlučně z **prostorového** rozptýlení jevů, které původně zdánlivě splývaly jen proto, aby ukázaly na událost, která se odehrála.

Sartre chápe událost jako představení (*Vorstellung*) myšlenky o ní, spíše než „prezentaci“ (*Darstellung*) myšlenky samotné. Podobně modernistickou prezentaci události nacházíme v pasáži z posledního románu Virginie Woolfové, *Mezi akty*.²¹⁾ Název sám ukazuje typickou starost vrcholného modernismu, totiž zájem o to, co se děje v „intervalech“ mezi oněmi vzácnými okamžiky v našem životě, kdy se zdánlivě děje něco „závažného“, pokud se vůbec něco děje. Příběh ale tematizuje nepodstatnost nejen intervalů mezi událostmi, ale i těch událostí, jejichž zdánlivý výskyt umožňuje obavu o to, co vchází mezi ně **jakožto** interval.

V knize *Mezi akty* se život rodiny Oliverových zdá být stejně uspořádaný, jako slavnostní představení, které mají pořádat vesničané na rodinné usedlosti onoho jediného „dne v červnu 1939“, který rámuje ne-děj příběhu. Slavnost je však vylíčena tak, že se liší od skutečného světa, neboť má rozpoznatelnou zápletku; její přestávky označují „akty“, které samy představují identifikovatelná období anglických dějin od středověku až po dnešek. V přestávkách mezi akty slavnosti se členové rodiny Oliverových a jejich hosté rozptýlí a znovu scházejí v okamžicích, ze kterých se vždy vyklube omylné zření reality, takže ve skutečnosti události, které mohly sloužit k vyznačení děje v jejich životě, nikdy tak docela nenastanou. „Mezi akty“ se neodehrává vůbec nic; vlastně rozdíl mezi akty a přestávkami mezi nimi je stále méně zřetelný a nakonec je úplně setřen. Základní rozdíl, který je nám ponechán, je rozdíl mezi slavností, kde jsou všechny akty vyznačeny událostmi, a skutečným životem diváků, ve kterém nedochází k vůbec žádným událostem. Událostmi nabitý okamžik času by byl takový, který by shromáždil bludné události zakoušené spíše jako přestávky než jako příhody, a dal jim strukturu a soudržnost, i když jen na okamžik. V tomto příběhu žádné takové události nejsou. Všechny události, které se odehrávají před „akty“ slavnosti, mezi nimi a po nich, jsou ukázány jako stejně nepodstatné, jako to, co se odehrává mezi jednotlivými okénky filmu, a stejně fiktivní, jako „historické“ události zobrazené v představení.

Pasáž, o níž jsem hovořil jako o příkladu typicky modernistického přístupu ztvárnění události, se objevuje ve druhé „scéně“ příběhu (nejsou tu žádné kapitoly). Ústřední postava románu, paní Isabella Oliverová, právě vstoupila do knihovny rodinného domu „ve vzdálené vesnici v samém srdci Anglie“, ráno toho dne, kdy se má konat slavnost. Její tchán, Bart Oliver, penzionovaný úředník, je již zde a čte noviny. Když Isabella vstoupí, vzpomene si na větu, kterou před několika lety pronesla jedna návštěvnice knihovny: „Knihovna je vždycky nejkrásnější místo v domě“, zacitovala a přelétla knihy očima. Knihy jsou „zrcadlem duše“ [...]. Královna víl a Kinglakeův Krym; Keats a Kreutzerova sonáta. Tady jsou, přemýšlejí. O čem? Jaký lék pro ni knihy mají v jejím věku – je stejně stará jako toto století? Vyhýbala se knihám, jako celá její generace; a zbraním také. Přesto, jako člověk se zuřivou bolestí zubů přebíhá očima po hnědých lahvičkách s nálepkami v lékárně, zda by v některé z nich nenalezl úlevu, zvažovala: Keats a Shelley; Yeats a Donne. Nebo možná ne poezie; život. Život Garibaldiho. Život lorda Palmerstona. Nebo možná ne život člověka; život kraje. Památky Durhamu; Zprávy Archeologické společnosti v Nottinghamu. Nebo snad vůbec ne život, ale věda – Eddington, Darwin, Jeans.

21) Virginia Woolf, *Between the Acts*. Harcourt Brace, 1970. Odkazy na stránky jsou uvedeny v závorkách v textu.

Nic z toho jí nepomohlo od bolesti zubů. Pro její generaci byly knihou noviny; a když její tchán odložil Timesy, vzala je a četla: „Kůň se zeleným ohonem [...]“, což bylo fantastické. Dále „Stráž ve Whitehallu [...]“, což bylo romantické, a pak, stavíc, kladla slovo na slovo a četla: „Vojáci jízdního oddílu jí řekli, že ten kůň má zelený ohon; ona ale zjistila, že se jedná o úplně obyčejného koně. Zatáhli ji do kasáren a hodili ji na postel. Pak ji jeden z nich začal svlékat a ona křičela a tloukla ho do obličeje [...]“

To bylo skutečné; tak skutečné, že v mahagonové výplni dveří viděla Oblouk ve Whitehallu; obloukem místnost v kasárnách; v místnosti postel a na posteli křičela dívka a tloukla ho do obličeje, když se dveře (neboť ve skutečnosti to byly dveře) otevřely a vstoupila paní Swithinová s kladivem v ruce.

Postupovala, šinula se, jako kdyby podlaha pod jejími ošumělými zahradními botami byla tekutá a na postupu našpulila rty a usmála se úkosem na svého bratra. Nepadlo mezi nimi ani slovo, když šla ke skříni v rohu, vrátila kladivo, které si vzala bez dovolení; společně – rozevřela pěst – s hrstí hřebíků“ (s. 19 – 20).

Všimněte si, že je zde zaznamenáno docela dost (z větší části světských) „událostí“: Isabella si „prohlíží“ knihy a hledá možný „lék“ na zlo, které postihuje její generaci – významně poznamenanou letopočtem 1939. „Uvažuje“ o poezii, životopisech, dějinách, vědě a odvrací se ode všech k novinám a „čte“ si zprávu o události – znásilnění, události tak neskutečné, že ji vidí na výplni dveří do knihovny. Obraz minulé události se však beze zlomu v gramatice nebo syntaxi promění v obraz paní Swithinové, Bartovy sestry, „vstupující“ do knihovny ve fiktivní přítomnosti: „... a dívka na posteli křičela a tloukla ho do obličeje, když se dveře (neboť ve skutečnosti to byly dveře) otevřely a vstoupila paní Swithinová s kladivem v ruce“.

Obraz znásilňované dívky prosakuje do zcela obyčejné události, kdy paní Swithinová vstupuje do knihovny, a narušuje jej, dodává mu pochmurný, fantasmagorický rys: paní Swithinová „**postupovala, šinula se**, jako kdyby podlaha pod jejími **ošumělými** zahradními botami byla **tekutá** a **na postupu našpulila rty** a **usmála se úkosem** na svého bratra. Nepadlo mezi nimi ani slovo, když šla ke skříni v rohu, vrátila kladivo, které si vzala bez dovolení; společně – rozevřela pěst – s hrstí hřebíků.“ (Zdůr. H. W.) Obě události, znásilnění dívky a vstup paní Swithinové do knihovny, jsou obdařeny stejnou měrou významové závažnosti nebo spíše dvojznačnosti. U žádné z nich nejde odlišit jevové aspekty každé z nich. Obě události se vylévají ze svých obrysů a zároveň i z vyprávění. Účinek ztvárnění je dát **všem** událostem příзраčnou kvalitu. Při vracení kladiva hovoří Isabella se svým bratrem a uvědomuje si – tajemně – že takto spolu hovořili posledních sedm roků každé léto.

„Každé léto, teď už po sedmé, slyšela Isa tatáž slova; o kladivu a hřebících; o slavnosti a o počasí. Každý rok říkali, zdalepak bude pršet nebo bude hezké počasí; a bylo to tak každý rok – lhостejno který. Stejný úder [hodin] následoval za druhým, jenomže letos pod údery slyšela: „Dívka křičela a tloukla ho do obličeje kladivem““ (s. 22).

Vnější fenomenální aspekty a vnitřní obsah událostí, jejich možný význam nebo závažnost, se zhroutily a splynuly. „Význam“ událostí zůstává nerozlišitelný od jejich výskytu, ten je však nestabilní, proměnlivý, fantasmagorický – stejně fantasmagorický jako zpomalený pohyb, obrácený úhel, zvětšení a opětovné přehrávání videozáznamů exploze Challengeru. Neznamená to, že takové události nejsou zobrazitelné, pouze to, že mohou

být zapotřebí jiné techniky zobrazení, než jaké byly vyvinuty na vrcholu uměleckého realismu.

Soudobé diskuse o etice a estetice zpodobnění holocaustu evropských Židů – který považují za příznačnou „modernistickou“ událost v dějinách západní Evropy – nabízejí vzhled do modernistických názorů na vztah mezi historií a fikcí. Vzhledem k otázce, jak co nejodpovědněji zobrazit holocaust, nezaujímají nejextrémnější postavení tzv. revizionisté, kteří popírají, že k události vůbec kdy došlo;²²⁾ spíše jsou to ti, kdo tvrdí, že jde o událost takového druhu, že se vymyká možnosti být jen **popisu** v **jakémkoli** jazyce a **ztvárnění** v jakémkoli médiu – verbálně, vizuálně, orálně nebo gesticky –, natož aby ji dokázal adekvátně **vysvětlit** pouhý historický popis. Tuto pozici představuje často citovaná poznámka George Steinera: „Svět Osvětami leží mimo hranice jazyka, stejně jako leží mimo hranice rozumu.“²³⁾ Představuje ji také poznámka filosofa Emile Fackenheim: „Holocaust [...] se vymyká vysvětlení – historická vysvětlení hledají příčiny, teologická hledají smysl a účel. [...] Zdálo by se, že holocaust je kvalitativně jedinečná událost, svého druhu odlišná od jiných případů genocidy. Člověk jej nemůže pochopit, může se s ním jen konfrontovat a protestovat proti němu.“²⁴⁾

Historik Christopher R. Browning se s podobnými otázkami a tvrzeními vypořádává pozoruhodně jemnou reflexí obtíží, s nimiž se setkal při své snaze rekonstruovat, zobrazit a vysvětlit masakr asi patnácti set Židů – žen, dětí, starých lidí a mladých mužů – záložním praporem č. 101 německé armády 13. července 1942 v lesích u polské vesnice Jozefów. Browning strávil celá léta bádáním nad dokumenty, které dosvědčují fakta o této události. Hovořil se sto dvaceti pěti příslušníky praporu, kteří, ač nebyli vojáky pravidelné armády ani SS, přijali v průběhu služby roli „profesionálních zabijáků“ jako anonymní vykonavatelé politiky genocidy, již započali a prováděli jejich nacističtí vůdci. Browningovým cílem bylo napsat historii jednoho dne v životě „malých lidí“, kteří byli pachateli konkrétních zločinů na konkrétních lidech na určitém místě a v určité době, která rychle ustupuje z živé paměti a přechází do „historie“. Ve zprávě o tomto výzkumu se Browning ptá: „Může být kdy napsána historie těchto mužů? Nejen společenská, organizační a institucionální historie jednotek, ke kterým náleželi. A nejen ideologická a rozhodovací historie politiky, kterou prováděli. Je možné zachytit historii zkušenosti těchto zabijáků – volbu, před kterou stáli, emoce,

22) Chci zdůraznit rozdíl mezi modernistickou problematizací „události“ a snahou části skupiny parahistoriků, známých jako „revizionisté“, *popřít*, že k události známé jako holocaust vůbec kdy došlo. Je třeba poznamenat, že revizionisté mají velmi tradiční představu o historických událostech a důkazech. Na základě velmi doslovné interpretace důkazů chtějí prokázat, že existenci holocaustu dokázat nelze. Dost se v tom podobají křesťanským fundamentalistům, když interpretují důkazy svědčící pro vývojovou teorii.

23) Citát George Steinera uvádí Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*. University of Chicago Press, 1990, s. 151.

24) Literární význam Steinerovy poznámky se odráží v odpovědi na otázku: „Jak mluvit o nevyslovitelném?“, kterou navrhuje Alice a A. R. Eckhardtovi: „Zajisté bychom o něm měli mluvit, ale jak to *můžeme* vůbec dokázat?“ Viz též tvrzení George Krena, že: „Smysl holocaustu nemůže být nikdy pochopen z historických záznamů.“ A také Elie Wiesela, že: „Nikdy nepochopíme, jak byla Osvětim možná.“ Všechny citáty jsou převzaty z publikace: Alan Rosenberg – Gerald E. Meyers (Ed.), *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*. Temple University Press, 1988.

které prožívali, použité mechanismy pro zvládnutí situace, změny, kterými procházeli?“²⁵⁾

Dochází k závěru, že takovouto „historii zkušenosti“ této události, až příliš typické pro až příliš mnoho událostí z holocaustu, je prakticky nemožné pochopit. Připomíná, že holocaust „nebyl abstrakcí. Byla to skutečná událost, ve které bylo zavražděno přes pět milionů Židů, většinou tak surovým způsobem a v tak obrovském měřítku, že historikové a další, kdo se pokoušeli o těchto událostech psát, ve svém osobním životě nezažili nic, co by se k tomu byl jen vzdáleně mohlo přirovnat.“ Dále ujišťuje, že „Historikové holocaustu zkrátka o tom, o čem píší – ve smyslu zkušenostním – nic nevědí“. Takový „zkušenostní nedostatek“, zdůrazňuje Browning, „je něco zcela jiného než to, že nezakusili např. Ústavní shromáždění ve Filadelfii nebo Caesarovo dobytí Galie. Opakující se téma svědků [holocaustu] vypovídá, jak ‚neuvěřitelná‘ [ta událost] pro ně byla, i když ji sami prožili.“²⁶⁾

Tento zkušenostní nedostatek náleží k **povaze** zkoumaných událostí. Zdá se, že tyto události vzdorují snahám tradičního historika o empatii, která by člověku umožnila dívat se na ně jaksi zevnitř; v tomto případě z perspektivy pachatele. Browning argumentuje, že potíž není v metodologii. Nejde ani tak o uvedení závažných skutečností, jde o **ztvárnění** událostí, zjištěných jako fakta, takovým způsobem, aby události byly uvěřitelné pro čtenáře, kteří s nimi nemají o nic víc „zkušeností“ než historik sám.

Browning se zkrátka zdráhá navrhnout to, co se mi jeví jako zřejmý závěr, který z problému můžeme vyvodit: že totiž nejde o problém metody, ale o problém zpodobnění událostí holocaustu a že jeho řešení vyžaduje plné využití modernistických i předmodernistických uměleckých technik. Browning od této možnosti odstupuje, protože se, podobně jako profesor Saul Friedlander a jiní odborníci na zpodobnění holocaustu, ať už psanou formou, filmem, fotografií, pomníky či jinak, obává účinků jakékoli „estetizace“ této události. Stane-li se holocaust námětem vyprávění, stává se příběhem, který by možnou „humanizací“ pachatelů mohl událost „zfabulovat“ – zahalit ji tak do fantazií „nedotknutelnosti“, „celistvosti“ a „zdraví“, které samotná existence události **popírá**.

Jak upozorňuje Erik Santner, nebezpečí podlehnoutí impulsu „vyprávět příběh“ holocaustu – a v širším slova smyslu jakékoliv jiné „traumatické“ události – navozuje u badatele nebezpečí „narativního fetišismu“. To je podle Santnera „strategie fantazijního odčinění, potřeby truchlit pomocí simulace stavu nedotknutosti, a to obvykle tak, že se místo a původ ztráty situuje někde jinde.“²⁷⁾ Stručně řečeno, hrozba, jakou představuje ztvárnění událostí jako je holocaust, nacistické „konečné řešení“, zavraždění charismatického vůdce, např. Kennedyho, Martina Luthera Kinga nebo Gándhího, nebo události jakou bylo zničení Challengeru, které bylo symbolicky instrumentováno tak, aby představovalo aspirace celého společenství, není ničím jiným než hrozbou, že se tyto události

25) Christopher R. Browning, *German Memory, Judicial Interrogation, Historical Reconstruction*, In: Saul Friedlander (Ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Harvard University Press, 1992, s. 27.

26) C. R. Browning, c. d., s. 25. Srov. Martin Jay, *Experience Without a Subject: Walter Benjamin and the Novel*. „New Formations“ 20, 1993 (léto), s. 145 – 155.

27) Eric Santner, *History Beyond the Pleasure Principle*. In: *Probing the Limits of Representation*, s. 146.

změní v námět vyprávění. Vyprávět příběh, jakkoli pravdivý, o takových traumatických událostech, by docela dobře mohlo vytvořit jakési „intelektuální zvládnutí“ úzkosti, kterou by mohly vzbuzovat vzpomínky na ně – v jednotlivci nebo ve společenství. Ale přesně potud, pokud je příběh identifikovatelný **jako příběh**, nemůže nikterak poskytnout trvalé „psychické zvládnutí“ takových událostí.

Právě proto ony anti-narativní ne-příběhy, vytvořené literárním modernismem nabízejí jedinou vyhlídku na odpovídající ztvárnění těch „nepřirozených“ událostí – včetně holocaustu – které vymezují naši éru a absolutně ji odlišují od veškeré „historie“, která ji předchází. Jinými slovy to, co Jameson nazývá „psychopatologie“ modernistického písemnictví a filmu, v jejímž výčtu je „umělé zakončení, blokáda vyprávění, [jejich] deformace a formální kompenzace, dissociace nebo rozštěpení narativních funkcí včetně jejich částečného potlačení, atd.“²⁸⁾, by mohlo nabídnout možnost zpodobnění takových traumatických událostí, jaké vznikají obludným růstem technologické „modernosti“ (jejímiž projevy je nacismus i holocaust) méně fetišizujícím způsobem, než by kdy mohlo dokázat jejich tradiční ztvárnění.

Domnívám se, že stylistické inovace modernismu, zrozené z jakési snahy vypořádat se s anticipovanou ztrátou zvláštního „smyslu pro historii“, za jehož nepřítomnost je modernismus rituálně kritizován, může poskytnout lepší nástroje pro zpodobnění „modernistických“ událostí (a před-modernistických událostí, o něž máme typicky modernistický zájem) než vypravěčské techniky tradičně využívané historiky pro zpodobnění těch událostí z minulosti, které jsou považovány za rozhodující pro vývoj identity společenství. Modernistické techniky zpodobnění skýtají možnost od fetišizování jak událostí, tak fantazijních zpráv o nich, popírajících hrozbu, kterou tyto události navozují, v samotném procesu předstírání, že je zpodobňují realisticky. Toto od fetišizování pak může uvolnit cestu procesu truchlení, který sám může odlehčit „břímě historie“ a umožnit realističtější, ne-li úplně realistické vnímání současných problémů.

Považujeme proto za štěstí, že v díle jedné z největších modernistických spisovatelek nacházíme teoretické vyjádření problému zpodobnění událostí vyprávěním. Ve čtyřech přednáškách nazvaných *Vyprávění*²⁹⁾, přednesených na University of Chicago v roce 1936, uvažovala Gertrude Steinová o nereálnosti „události“ v kontrastu k „věcem, které existovaly skutečně“. Domnívala se, že událost je jen „vnějšek bez vnitřku“, zatímco věc, která již „existovala“, má svůj vnějšek uvnitř sebe sama. Když je „vnějšek venku“, řekla, „není započatý a když je venku, není ukončený a když není ani ukončený a když není ani započatý, není to ani věc, která existovala, je prostě událost“. Dále postavila žurnalistické a historické pojednávání o událostech do kontrastu se specificky modernistickým uměleckým přístupem na základě toho, že žurnalistické a historické nedokážou „dát vnějšek dovnitř“:

„Ve skutečném životě, který je, chcete-li, v novinách, které nejsou skutečný život, ale skutečný život s vynechanou realitou, protože realita je to uvnitř a noviny jsou to venku a vnějšek nikdy není vnitřek a vnitřek nikdy není vnějšek s výjimkou řídkých

28) F. Jameson, *Sartre: the Origins of a Style*, s. 210.

29) Gertrude Stein, *Narration: Four Lectures, with an Introduction by Thornton Wilder*. University of Chicago Press, 1993. Odkazy na stránky jsou v závorkách v textu.

a podivných případů, kdy vnějšek prorazí dovnitř, neboť vnějšek je natolik jistou částí vnitřku, že ani popis vnějšku nemůže úplně vnějšek vnitřku zbavit.

A tak v novinách chcete znát řešení kriminálních příběhů v černé kronice a v psaných detektivkách znalost řešení příběhů pokazí. Konec konců ve všem napsaném je znalost řešení zklamáním našeho zájmu a je tomu tak vždycky, právě to kazí většinu detektivek, pokud se v průběhu zločinu nevynoří další záhada, která záhadou zůstane.

A pak je v novinách další velice podivná věc je to zločin v příběhu je to detektiv to je ta věc.

Ted' začínáte vidět rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem.

U té novinové věci je zajímavý zločin je zajímavý zločinec, u příběhu je zajímavý příběh o zločinu“ (s. 54).

K historickému zpodobnění říká toto:

„Každý vidí že je zmatenější chci říci možná že ne zmatenější ale že je obtížnější psát dějiny udělat z nich něco než způsobit aby něco co je něco bylo něčím protože v dějinách máte všechno máte noviny a rozhovory a psaní dopisů a tajuplné příběhy a publikum a v každém směru publikum které se hodí pro cokoli každým způsobem kterým může publikum být pro cokoli způsobilé a samozřejmě jak jsem říkala je toho tolik co člověka na kterékoli z těchto věcí znepokojuje“ (s. 54).

Zpracovat vyprávění je, jak Steinová tvrdila – nebo spíše poetizovala – tak obtížné právě kvůli specificky „modernímu“ uvědomění si vnějškovosti událostí:

„Tentokrát jsme hovořili o tom, jak je obtížné říci něco co bylo něčím co jest, a co tvoří vyprávění a co tvoří historii a co tvoří literaturu a je historické literární.

Nuže jak daleko jsme došli.

Může historie být literaturou když nese takové břemeno břemeno všeho, břemeno tolika dnů které jsou dny jeden za druhým a každý má své události a přesto jako u novin co může způsobit jeho důležitost že se to neděje dnes, nejlepší co se může kolem tohoto dění udát je že se to může stát znovu. A tak utěšuje historie historika tím že se historie opakuje, je to skutečně jediná útěcha kterou historik může mít, že se něco děje a ve skutečnosti a vpravdě se to znovu nestane tak jak se to stávalo dříve protože nyní víme skutečně víme tolik toho co se stalo že ve skutečnosti nevíme že to co se stalo se nestane znovu a tak tato chabá útěcha byla historikům odňata.

Mám tím na mysli, že historie se stala takovou že kdokoli pokud jde dál může poznat že vše co se stalo je to co se stalo a protože se to opravdu stalo je to velmi vážná věc že se toho stalo tolik. Dobrá tedy. Co by bylo nádavkem k něčemu jestliže se všechno děje, podívejte se z okna každé okno je dnes na vysoké budově a stane-li se to správně a podívejte se, co se děje. Dosti dobře řečeno není nutné pokračovat v průzkumech, ale brzy poznáte, kdokoli dokáže poznat, že to vše je dostatečně skutečné. Je to všechno dostatečně reálné, nejen dostatečně reálné, ale, a to je tak obtížná věc ne dosti reálná pro psaní, dosti reálná k vidění, téměř dosti reálná k zapamatování, ale pamatování o sobě není ve skutečnosti dosti důležitá věc aby skutečně potřebovala vzpomínání pokud to není vidění, ale vzpomínání je vidění a tak cokoli je dosti důležitá věc pro vidění, ale není dosti důležitá pro psaní, je to dosti důležitá věc pro mluvení, ale není dosti důležitá pro vyprávění.

To je skutečná potíž s tím, co je historie, je dosti důležitá pro vidění, ale není dost důležitá pro psaní, je to dosti důležitá pro mluvení, ale není dosti důležitá pro

vyprávění. A právě to všechno všechny tak znepokojuje, co je vlastně historie, protože by konec konců měla být dosti důležitá pro vyprávění pro psaní a ne dosti důležitá pro mluvení a pro vidění, skutečně by měla být, skutečně by měla být, ale může být. Nemůže skutečně být“ (s. 59).

„Totéž platí, když nás noviny informují o nějaké skutečné věci, když se ta skutečná věc stala, byla ukončena a když byla ukončena není možné na ni vzpomínat, protože na věc v její podstatě dokončenou není možné vzpomínat, protože vůči věci v její podstatě dokončenou nejsou emoce, pro které by se na ni mělo vzpomínat, je to fakt jako každý jiný a protože byla dokončena, postrádá pro účely paměti vitalitu. Kdežto když něco přináší úlevu, a to ve vymyšlené situaci, která je stále více vzrušující, vzrušení stoupá až je skutečně vzrušující, pak je to něco, co přináší úlevu co přináší emoce, když si na to vzpomeneme.

Nyní určitě vidíte, jak pravdivé je to v případě kriminálního příběhu a vlastního zločinu. Vlastní zločin je zločin, který je faktem a to, že byl spáchán je samo o sobě ukončením a tak pro účely paměti s velmi vzácnými výjimkami, kdy je s ním spojená silná osobnost, se vzpomínkou na něj nikdo neobtěžuje. Ukončení je ukončení, provedený čin je provedený čin takže v sobě nemá žádnou kvalitu konce ani začátku. Proto ve skutečném životě je to zločin a když se noviny k němu musí postavit jako kdyby jej viděly nebo páchaly, nemohou ve skutečnosti ne sebe vzít vyšetřování, mohou se ujmout pouze zločinu, nemohou se ujmout něčeho co nabývá počátku a konce a na konci detektivních příběhů není nic jiného než neustálé začátky a konce. Každý to přirozeně cítí, že detektiv je jen to, že detektiv je jen to, že je to kontinuita začátků a konců a skutečnosti a není nic než to“ (s. 42).

Odolám nutkání komentovat tuto pasáž, protože je komponována tak, aby se zhroutil rozdíl mezi formou a sémantickým obsahem, na kterém se zakládá možnost komentáře snažícího se objasnit, co ona pasáž „znamená“. Ale když píše tuto studii, jsou noviny plné zpráv o dalším „procesu století“, v tomto případě jde o předběžná vyšetřování známého afro-amerického sportovce a filmové osobnosti O. J. Simpsona, podezřelého z brutální vraždy své (bílé) ženy (matky jeho dvou dětí) a jejího společníka (manekýna a nadějněho herce, bělocha a Žida). Samotným soudním jednáním předcházela bizarní příhoda, při kterém Simpson zřejmě uvažující o opuštění země, utíkal před policií při pomalé „honičce“ po dálnicích Los Angeles za asistence televizních kamer, reportáží federálního rozhlasu a televize, a stejných „komentářů“, jaké doprovázely výbuch Challengeru, nebo přímo sportovních událostí, při nichž Simpson vydělal celé jmění. Málo takto známých událostí bylo tak hojně zdokumentováno jako tato honička, v níž účinkovali přímí diváci ženoucí se k trase po níž Simpson prchal, aby jej pozdravili a změnili se tak před objektivem kamery v „herce“ na „scéně“.

Co je „uvnitř“ a co je „vně“ této „události“? Co je „začátek“ a co „konec“? Ačkoliv blíží se Simpsonův proces má stanovit, jakou roli hrál při zločinu dvojí vraždy, je zřejmé, že proces bude oddělenou „událostí“ spíše než pokračováním události, která jej vyvolala. Je zajímavé, že žalobci oznámili, že nebudou pro Simpsona požadovat trest smrti, bude-li za zločin odsouzen. Ukázali tak, že vzhledem k oblibě tohoto hrdiny u americké veřejnosti, by jakákoli snaha o udělení trestu smrti ovlivnila možnost, že by jej porota odsoudila. Zločin-událost se již oddaluje od procesu-události, téměř jako by to naznačovalo, že náleží do jiných světů. Ve skutečnosti účelem procesu bude, aby poskytl scénář

slučitelný s banálním pojednáváním spravedlnosti: totiž, že před zákonem jsou si všichni rovni, ale že zákon bohatých a slavných je jedna věc a zákon chudých a bezvýznamných zcela jiná.

Přeložila Karla Hyánková

Tato práce je verzí každoroční přednášky Patricia Doyle Wise Memorial Lecture z pověření Amerického filmového ústavu (American Film Institute), přednesené na UCLA dne 8. dubna 1992.

Přeloženo z anglického originálu: Hayden White, *The Modernist Event*.

In: Vivian Sobchack (Ed.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. Routledge, New York – London 1996, s. 18 – 38.

Copyright © 1996 by Routledge

Citované filmy:

JFK (Oliver Stone, 1991), *Náš Hitler* (Our Hitler, A Film From Germany; Hans-Jürgen Syberberg, 1977), *Návrat Martina Guerre* (The Return of Martin Guerre; Daniel Vigne, 1982), *Noční vrátný* (The Night Porter; Liliana Cavani, 1974), *Roger a já* (Roger and Me; Michael Moore, 1989), *Shoah* (Claude Lanzman, 1985), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung – The Damned; Lucchino Visconti, 1969), *Schindlerův seznam* (Schindler's List; Steven Spielberg 1993).