

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 zavedl 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 oceánologických 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 ‚simulacer‘.“ 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 režisérovy 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 neskutčné 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“ komedie³⁷⁾ 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. Obvyčejní 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) Liliány 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 neorealistic ky 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 *DĚMANTECH 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 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