

Články

BUDOUCNOST MINULOSTI

Film a počátky postmoderní historie

Robert A. Rosenstone

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5) L. Hutcheon, c. d., 91 – 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

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

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

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

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

Citované filmy:

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