

Rozhovor

HISTORIK JE VE FILMU SPÍŠE KOSMETICKÝM OPATŘENÍM

Rozhovor s Robertem Rosenstonem

Veronika Klusáková

Dokumentární film by měl teoreticky představovat přímý záznam reality. Dokument o minulosti se však obrací ke skutečnosti, která již neexistuje. Historický dokument má díky tomu mnoho styčných ploch s psanou historií. Sbírá stopy minulosti (aktuality, momentky, staré obrazy a předměty) a váže je se záznamem hlasů, které proměňují obrazy v historický narativ. Platnost podobných narativů, ať již psaných nebo filmových, byla však nedávno napadena filozofy historie, literárními kritiky či kulturology. Postmodernisté, kteří napadají historii, volají po novém způsobu uchopení minulosti v psaných textech. Málo akademiků se však této výzvy chopilo a přišlo s knihami, které by odpovídaly na tuto potřebu nového typu historie. Zcela opačný je vývoj dokumentárního filmu, který v posledních desetiletích postmoderní vize rozvíjí pomocí nových vizuálních i historických koncepcí. Postmoderní historické dokumenty jdou proti tradici a vytvářejí nový typ vztahu k minulosti.¹⁾

Robert A. Rosenstone je profesorem historie na California Institute of Technology. Studoval historii na University of California, disertační práci obhájil v roce 1966. Mezi jeho odborné zájmy patří španělská historie a světové dějiny revolučních hnutí. Jeho odborné monografie *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion and the Spanish Civil War* (1969) a *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (1975) posloužily jako předlohy dokumentárních i hraných filmů (SPRAVEDLIVÝ BOJ, RUDÍ) a byly přeloženy do několika jazyků.

V souvislosti s tématem revoluce se Rosenstone v sedmdesátých letech začíná zabývat filmem a jeho způsobem zprostředkování minulosti. Svůj výzkum historie ve filmu začíná v oblasti hrané kinematografie. Zcela v souladu s přístupem tradiční historie shledává film pro jeho nedbalou práci s historickými fakty nedostačujícím. Při přípravě monografie o životě Američanů v Japonsku v 19. století (*Mirror in the Shrine: American Encounters in Meiji Japan*, 1988) hledá na sklonku osmdesátých let nový způsob psaní o historické každodennosti a inspiruje se dílem postmoderních teoretiků historie Franka Ankersmita a Haydena Whitea. Postmoderní paradigma vnáší i do svých úvah o filmu a proměňuje tak svůj způsob nahlížení na něj. Tvrdí, že film je relevantním nástrojem uchopení minulosti, na který se nevztahují standardní požadavky fakticity a vědecké objektivity. Ty podle Rosenstona ostatně neplatí ani v oblasti samotné historie. Proměnu vnímání historie ve filmu dokládají antologie, v nichž Rosenstone shromáždil úvahy soudobých historiků

1) Robert R o s e n s t o n e, *Katalog 43. Academia Film Olomouc*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 169.

o prezentaci historie ve filmu a do nichž sám přispěl teoreticky zaměřenými předmluvami a konkrétními eseji – *Visions of the Past: the Challenge of Film to Our Idea of History* (1995) a *Re-visioning History: Filmmakers and the Construction of the Past* (1995). Několikaleté zkoumání historických filmů napříč žánry zúročil Rosenstone v zatím poslední publikaci s názvem *History on Film / Film on History* (2006), ve které se zabývá zobrazováním dějin v klasickém hraném filmu, v dokumentu i v tzv. inovativním dramatu, kam zařazuje např. Ejzenštejnův film 10 DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM.

* * *

Kdy a za jakých okolností jste se začal zajímat o film ve vztahu k historii?

Můj první větší kontakt s filmem se datuje do doby, kdy se filmoví režiséři rozhodli zpracovat témata mých prvních dvou odborných knih *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War* (1969) a *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (1975) a pozvali mě, abych se na tomto procesu podílel.²⁾

Pro skromný dokument o Lincolnově praporu s rozpočtem 250 000 dolarů jsem dělal poradce a napsal i komentář. Na velkorozpočtovém oscarovém dramatu RUDÍ (Reds, 1981), s rozpočtem 45 milionů dolarů zřejmě ve své době nejdražším filmu vůbec, jsem pracoval během sedmi let předtím, než začala vlastní produkce, neoficiálně jako historický poradce a plat jsem dostával i během jednoho roku natáčení. Práce na těchto projektech mě toho hodně naučila o rozdílech mezi vytvářením světa na papíře a pomocí vizuálních médií.

Můj zájem o vizuální média coby způsob uchopení historie je ale staršího data. V roce 1975, o několik let dříve, než jsem se podílel na zmíněných projektech, jsem vedl seminář o historii ve filmu. Účelem toho semináře, stejně jako mého dalšího bádání, bylo zjistit, v jaké pozici se vůči jiným druhům historického diskursu nachází film. Chtěl jsem si odpovědět na jednoduchou otázku: Co – pokud vůbec něco – historické filmy o minulosti sdělují a jakým způsobem? V době, když jsem začínal, bych však tyto otázky samozřejmě formuloval jinak. Moje první esej na dané téma byla reakcí na výzvu historického časopisu, abych napsal o RUDÝCH z dvojí perspektivy člověka zasvěceného do procesu i pouhého diváka. Esej film zároveň oceňovala a kritizovala, vycházejíc z reakcí (poměrně) tradičního historika, který se zaměřil na detaily a témata, opomíjel však to, co mi později začalo být jasné – že slova a obrazy vyjadřují a objasňují svět odlišným způsobem. Že film nebude nikdy schopen toho, čeho je schopna kniha a naopak. A že bude nutné historii prezentovanou prostřednictvím těchto dvou médií posuzovat podle různých kritérií.

Tyto myšlenky se v průběhu deseti let vyvíjely. Napsal jsem v té době několik prací, které reagovaly na témata různých konferencí či zvláštních čísel časopisů. Na konci osmdesátých let a na začátku devadesátých se diskuse o filmu a historii začaly v odborných kruzích jak ve Spojených státech, tak v Evropě objevovat čím dál častěji. Většina historiků přistupovala k historickému filmu stejně prostoduše a *ad hoc* jako já ve své první

2) Jde o filmy SPRÁVEDLIVÝ BOJ (1984) a RUDÍ (1981).

eseji. Snažili se často zjistit, proč ten který film zacházel se svým tématem tak necitlivě, aniž by brali v úvahu podstatu média či jeho možnosti.

V té době se má práce obrátila k teoretičtější oblasti, a to částečně kvůli mému současnému výzkumu historického vyprávění z třetího světa na příkladu Američanů v Japonsku v 19. století. Poté, co jsem svůj zájem zúžil na tři emblematické postavy misionáře, vědce a spisovatele, jsem začal mít problém s kompozicí. Jednoduchý, přímý styl mých prvních dvou knih mi neumožňoval dostat se k postavám dostatečně blízko, abych mohl ztvárnit jejich každodennost, jejich silné a nezvyklé zážitky a setkání, to, co viděli, slyšeli, cítili a co tolik ovlivňovalo jejich postoje i celý jejich život. Hledal jsem tedy nový, expresivnější způsob psaní o minulosti a setkal se s prací kritiků historiografie, jako byli Hayden White nebo Frank Ankersmit, kteří spolu s dalšími začali zpochybňovat nárok tradičních historiků na pravdu. Jejich práce poskytly mému psaní o filmu intelektuální základ, umožnily mi vnímat omezení tradičního přístupu k historii a nabízely možnosti ukazovat minulost jiným a novým způsobem. Jedním z těchto způsobů byla vizuální média.

Vaše tvrzení, že film může psát historii po svém, pomocí vlastních kódů a konvencí, které jsou jiné než kódy a konvence klasické historie, je poměrně jednoduché a pochopitelné. Jak si vysvětlujete, že bylo v akademických kruzích přijímáno s takovou nevolí?

Ta otázka by rozhodně neměla být v minulém čase. Nevole totiž přetrvává. Historikové, kteří vycházejí ze západní tradice, jsou ve svém vzdělání vedeni k empirismu, k tomu, aby se příliš nevzdalovali od „faktů“, aniž by se příliš zajímali o to, jak se vlastně z jejich dat „fakta“ stávají. Tito historikové z velké části ignorují kritiku tradičního vyprávění, s níž přišli filozofové a teoretikové v posledních desetiletích, stejně jako je nezajímají poetické či metaforické vlastnosti historického textu. Film není vhodným médiem ke zprostředkování tradičních „faktů“, proto také většina historiků stále odmítá myšlenku, že by se film mohl úspěšně zabývat významem minulosti.

Postmoderní paradigmaty jsou v současné době nedílnou součástí intelektuálního zázemí každého badatele v různých akademických disciplínách. Jak jsou na tom historie a filmová studia ve Spojených státech?

Nemohu mluvit za filmová studia, ale mezi historiky je postmodernismus vnímán jako módní výstřelek, jehož vrchol už je za námi. Aspoň v to doufají, protože to podle nich znamená úpadek směrem k relativismu. Jedinou cestu, kterou postmodernismus pronikl do historie, představují teoretikové disciplíny, ty ovšem málokdo, kdo píše o minulých událostech, hnutích a lidech, čte či vůbec bere vážně.

Jak reagovala akademická sféra na vaši myšlenku, že historické texty jsou fikce? Změnila se tato reakce během následujících let?

Moje knihy mají dobré kritiky, stále jsem zván na různé konference ve Spojených státech, Evropě, Latinské Americe, Austrálii či Japonsku. Nemyslím si ale, že by mou myš-

lenku přijali historikové, kromě malé skupinky statečných, jež se snaží změnit způsob psaní i chápání historie. Někteří z nich pravidelně přispívají do časopisu, který jsem před deseti lety pomáhal založit – *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*.

Cítíte někdy, že vám chybí filmové vzdělání? Setkal jste se někdy s podobnou kritikou? Existuje nějaká oblast filmové teorie či kritické praxe, která je vašemu přístupu blízká?

V oblasti filmových studií se posledních patnáct let vzdělávám sám. Z hlediska interpretace historického filmu a jeho porozumění není třeba film analyzovat okénko po okénku, jak to filmoví vědci mají v oblibě. Je třeba být citlivý ke způsobu, jímž se obraz a zvuk významově spojují či rozdělují, zároveň ale musíte pracovat s jistým odstupem od plátna, abyste porozuměli myšlenkám a detailům, které se nám film o minulosti snaží sdělit. Pierre Sorlin, významný francouzský vědec zabývající se filmem a historií, jednou detailně zanalyzoval formální stránku DESETI DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM Sergeje Ejzenštejna. Byla to brilantní ukázka filmové analýzy, o bolševické revoluci, jejích příčinách, událostech a následcích to ale neříkalo vůbec nic.³⁾

Jaká je vaše definice historického filmu? Představuje pro vás historický film vůbec samostatný žánr? Jaká kritéria musí film splňovat, aby byl pro postmoderního historika zajímavý?

Postmoderního historika zajímají všechny filmy, ne všechny jsou ale zajímavé coby komentáře minulosti. Co pro mě jako historika dělá historický film důležitým, je způsob, jakým se střetává s probíhajícím diskursem kolem daného tématu, jakým způsobem tento diskurs komentuje a obohacuje. Pokud nic takového nedělá, pak mě jako historické dílo nechává chladným.

Co je podle vás to nejzásadnější, v čem se liší historie na plátně od historie psané?

Obrazy. Musíte se je naučit číst a je samozřejmě třeba číst je jinak než slova na stránce.

Jak byste zhodnotil Vaše zkušenosti odborného poradce u filmů SPRÁVEDLIVÝ BOJ a RUDÍ?

Historik u většiny filmových projektů (alespoň v případě amerických filmů) funguje spíše jako takové kosmetické opatření, je to nastrčená figurka, jež má projektu zajistit důvěryhodnost. Věřím, že zkušenost odborných poradců v Evropě je jiná, vzhledem k tomu, že se tam historie bere vážněji. To mi alespoň říkala historička Natalie Davisová v souvislosti se svou prací na filmu NÁVRAT MARTINA GUERRA.

Práce na filmu RUDÍ začala sedm let před samotným natáčením; během této doby jsem se několikrát sešel s jeho režisérem Warrenem Beattym a vyprávěl mu o životě, době a svě-

3) Sorlinova analýza viz Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, N. J.: Barnes & Noble 1980.

tě Johna Reeda a o ruské revoluci. Pak si mě občas zavolali, abych si přečetl různé verze scénáře a okomentoval je. Nepřijali samozřejmě všechny mé poznámky a výtky, některé však ano. V jednom dialogu dokonce použili některé mé věty. Seznámil jsem se i s kameramanem Vittorioem Storarem, který za film získal Oscara. Říkal mi, že si před nasvícením každé scény čte příslušnou kapitolu v mé knize o Reedovi. Při natáčení SPRAVEDLIVÉHO BOJE mělo moje slovo větší váhu, byl to přece jen nízkorozpočtový projekt (tak nízkorozpočtový, že jsem nakonec musel napsat i komentář) a nerežirovaly to žádné hollywoodské hvězdy, ale mladí lidé, kteří čerstvě ukončili filmovou školu. Přesto ale vytrvale odmítali můj názor, že Američané, kteří bojovali ve španělské občanské válce, nebyli čistí, ryzí hrdinové, stejně jako to, aby se ve filmu objevila i kritika Lincolnova praporu, jak jsem chtěl já. Existoval materiál, který jsme mohli k danému účelu použít, oni to však zamítli. Díky tomuto filmu jsem si uvědomil, že ani dokumentární filmy nejsou žádnými okny do minulosti, ale konstrukcemi, jež odrážejí názory a předsudky svých tvůrců.

Jak může znalost historických dat ovlivnit vnímání filmu? Co může film historickému diskursu nabídnout? Co naopak může dát historie filmu?

Musel bych napsat knihu, abych odpověděl na tuto otázku. Stejně jako každé jiné dílo zabývající se historií přináší i historický film možnost hlubšího porozumění tomu, kdo disponuje většími znalostmi daného období minulosti. Film navíc nabízí nepochybně klamný pocit, že člověk vidí, jak minulost vypadala. Žijeme ve vizuálním věku a díky filmu a televizi se již nespokojíme s minulostí zachycenou pouze v knihách. Film nám zprostředkovává jisté povědomí o tom, jak svět možná vypadal a jak asi lidé mohli jednat. Nevytváří žádnou přesnou skutečnost, pouze skutečnost přibližnou, stále však, když jde o dobré dílo, je to realita „skutečnější“, řekl bych, než u minulosti zprostředkované slovy.

Věříte tomu, že film může něco odrážet? Že s ním lze nakládat jako s emblematickým odrazem společnosti v určitém historickém období?

Věřím, i když to není téma, kterým bych se kdy zabýval. Mnoho historiků a zástupců kulturní kritiky se zabývá tím, jak přesně filmy zprostředkovávají povědomí o době, v níž vznikly. Mým cílem vždy bylo porozumět filmům, které jsou historické „vědomě“, jejichž tvůrci chtějí něco říct o minulém světě.

V kapitole vaší knihy History on Film/Film on History, ve které se zabýváte filmem Sergeje Ejzenštejna DESET DNÍ, KTERÉ OTRÁSLY SVĚTEM, srovnáváte tento film s několika historickými pracemi na dané téma a docházíte k závěru, že nálepka „propagandistického díla“ v tomto případě není na místě. Proč ji tedy film vůbec získal? A jak pak rozlišovat mezi filmy, které jsou zjevně propagandistické, a těmi, které v sobě nesou skrytou ideologii?

Podle DESETI DNÍ, KTERÉ OTRÁSLY SVĚTEM, alespoň jak ten film vnímám já, byla ruská revoluce momentem, kdy masy vstoupily do historie a naopak. Určitý díl zásluh (ne však zá-

sluhy veškeré) film připisuje bolševikům. Pokud jste protisovětsky zaměřeni, je jednoduché označit tento film za propagandu, která má daný režim ospravedlňovat. Samozřejmě dělá i to, ale v mých očích a podle mnoha seriózních historiků je to právo-platná interpretace. Na tom, že západní kritikové označili v průběhu studené války film za propagandistický, není nic překvapivého. Navíc ten film zaplatila sovětská vláda, což je další důkaz. Moje myšlenka zasadit film do širšího kontextu historického diskursu by se dala použít i na jiné ideologické či propagandistické filmy. Je to stará známá otázka – může být propaganda pravdivá? A možná bychom ji měli otočit a ptát se, do jaké míry je historie, kterou píšeme, na podvědomé rovině propagandou hodnotových systémů, k nimž se hlásíme, a národů, ve kterých žijeme.

Váš přístup trochu připomíná snahu němeého filmu vybudovat si pozici mezi „vysokým“ uměním. Cítíte potřebu přiblížit historii populární kultuře a naopak?

Jako modernista a milovník kulturních forem 20. století nepociťuji osobně vůbec žádnou potřebu popularizovat historii. Historie v popkulturním balení nás ale obklopuje ve filmech, televizi, dokonce i v rapové hudbě. Mnoho lidí se o minulosti dozvídá právě z těchto forem komunikace. Pokud nás zajímá, co se dozvídají a co se z vizuálních médií můžeme dozvědět my, je třeba zkoumat jejich fungování. A to je jedna z věcí, o které jsem se v posledních dvaceti letech pokoušel. (Není to věc jediná, mimo to ještě píšu vyprávění z minulosti za užití experimentálních postupů, které, podobně jako film, vyhovují současnému vnímání lépe než akademická próza.)

Jak je možné sloučit na jedné straně historii jakožto otevřené vyprávění, které umožňuje různé přístupy a různé interpretace dat, a klasicky hollywoodský přístup Olivera Stona v jeho filmech o Americe v době vietnamské války na straně druhé? Oběma ve své knize věnujete stejný prostor.

Sloučit je nelze, existují jeden vedle druhého. Svět minulosti je ohromný a je mnoho způsobů, jak si jej zprostředkovat, jak o něm vyprávět. To, že mě osobně zajímají nové formy, neznamená, že se nikdy nedívám na tradiční film, nečtu tradiční vyprávění, nenapíšu tradiční esej, i když je pravda, že to dělám čím dál méně. Vždyť součástí historie je i vkus. Před několika lety probíhala ohnivá diskuse o tom, jestli zkušenost holocaustu lépe vystihuje Lanzmannův dlouhý dokument ŠOA nebo Spielbergův SCHINDLERŮV SEZNAM. Samozřejmě, ani jeden není lepší než ten druhý. Každý sděluje důležité věci, jež ten druhý kvůli zvolené formě sdělit nemůže.

Existuje ve vašem přístupu metodologický rozdíl mezi hodnocením hraných filmů a filmů dokumentárních?

Rozdíl je stejný jako mezi historickým románem a narativní historií. Hrané filmy jsou fikčními díly, jež minulost vytvářejí. Dokumenty pracují s materiálem, který odkazuje na skutečné okamžiky v minulosti. Obě formy využívají filmovou poetiku, při jejich analýze je ale nutné brát v úvahu pojmy referenčnosti a tvorby.

Co Vás upoutalo na dokumentárních filmech autorů jako je Trinh T. Minh-ha, Péter Forgács či Alan Berliner?

Film pro mě představuje součást většího projektu, kterým se zabývám – snažím se hledat způsoby pojetí historie vhodné pro současné vnímání, pojetí času, pro naše emocionální nastavení. Zmíněné filmaře mám rád, protože nám předkládají jiný pohled na minulost. Všichni experimentují s časem a historií, s obrazy a se zvukem. Minulost je v jejich podání tajemná a zajímavější.

(Rozhovor vznikl během festivalu Academia Film Olomouc, 18. 4. 2008.)

Citované filmy:

Deset dní, které otřásly světem (Oktjabr; Sergej Ejzenštein, Grigorij Alexandrov, 1927), *Návrat Martina Guerra* (Le Retour de Martin Guerre; Daniel Vigne, 1982), *Rudí* (The Reds; Warren Beatty, 1981), *Schindlerův seznam* (Schindler's List; Steven Spielberg, 1993), *Spravedlivý boj* (The Good Fight: The Abraham Lincoln Brigade in the Spanish Civil War; Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills, 1984), *Šoa* (Shoah; Claude Lanzmann, 1985).