

OKSANA SARKISOVA, PÉTER APOR
(edd.), *Past for the Eyes: East European*
Representations of Communism in Cinema
and Museum after 1989,

Budapest 2008, Central European University Press, 416 s.,
ISBN 978-9639776036

Obraz dějin se v poslední dekádě stává stále častěji samotným předmětem historického bádání, a to jako jeden ze způsobů odkrývání logiky vytváření kolektivních identit. Drtivá většina historické produkce se v tomto směru věnuje psaným historickým textům.¹ Sborník *Past for the Eyes* bere pojem „obraz dějin“ doslova a představuje první pokus o soubornou analýzu toho, jak se obrazovými prostředky postsocialistická část Evropy „vyrovnává s minulostí“ svých četných diktatur. Všech třináct studií se soustředí na vizuální materiál jako na prostředek dekodování „politiky paměti“ a „výroby minulosti“ v maďarském, českém, polském, rumunském, srbském, ruském, bulharském a pobaltském kontextu. Jak upozorňují editoři sborníku Péter Apor a Oksana Sarkisova (oba tak či onak působí na Středoevropské univerzitě v Budapešti), vizuální materiál představuje specifický pramen, který vyžaduje specifické metodologické i teoretické přístupy. Jinými slovy, je samozřejmě možné obrazy „číst“ jako „text“, ale ze zřetele se přitom ztrácí jejich netextový, bezprostřední emoční potenciál. V době největší slávy historického pozitivizmu figurovaly vizuální zdroje na nižším stupni žebříčku pramenů, ať už byly odsunuty na vedlejší kolej „pomocných věd“, jako archeologie, numismatika, heraldika, nebo se staly doménou dějin umění. V průběhu 20. století tuto hierarchii narušily dva procesy: na jedné straně odklon od politických a diplomatických k sociálním a kulturním dějinám a na straně druhé exploze „mechanické reprodukce“, která poskytla neuvěřitelné množství obrazového pramenného materiálu v podobě filmů a fotografií. Vizuální prameny se tak stávají rovnocenným historickým zdrojem, a dokonce v některých ohledech verbální prameny převyšují. Jak píše Hayden White ve svém eseji *Historiography*

1 Srov. nejnověji sborník, který vyšel jako jakási dvojče k *Past for the Eyes* ve stejnou dobu v CEU Press: MICHAL KOPEČEK (ed.), *Past in the Making: Historical Revisionism in Central Europe after 1989*, Budapest 2008.

and Historiophoty z roku 1988, některé jevy jako „krajiny, zvuky, silné pocity, určité konfliktní situace mezi jednotlivci a skupinami, kolektivní události a pohyby davů“ je možné lépe zachytit spíše ve vizuální než verbální podobě.² Tento Whiteův postřeh má zásadní význam pro analýzu politiky dějin, protože schopnost obrazu „reprezentovat“ minulost, tj. vytvořit zdání přítomnosti dějinných jevů, mu dává politický potenciál a konstituuje moc obrazu. Vizuální materiály mají nejen schopnost ztvárnit působivě dějinné události, ale nesou s sebou i tzv. „efekt autentičnosti“, iluzi nezprostředkovaného vztahu k historické realitě, a v případě muzeálních objektů dokonce téměř sakrální auru „doteku skutečného“, která dodává autentičnost celému historickému narativu expozice.³ Podíl vizuálních praktik na vytváření moderního chápání dějin se stal teprve nedávno předmětem pozornosti historiků; jako příklad může sloužit zejména práce Natalie Zemon Davis *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, kde sleduje utváření dějinného obrazu otrokářství v sérii historických filmů.⁴

Sborník editoři rozdělili do tří bloků. Ke dvěma základním tematickým okruhům avizovaným v podtitulu – film a muzeum – přidali další, který pod názvem *Dokumenty komunismu: ztráty a nálezy* znovu otevírá otázku „autentičnosti“ a „živosti“ historického dokumentu. Autoři si kladou otázku, které materiální stopy minulosti mohou sloužit jako „dokumenty“ a co se s nimi stane v procesu jejich neustálého přepisování a přerámování. Knihu tak uvádí rozsáhlá studie Istvána Réva, v níž tento bývalý maďarský disident pátrá po záhadném „muži v bílém plášti do deště“ (a se samopalem přes rameno). Tento muž se objevuje v sotva dvouteřinovém filmovém záběru z jednoho krvavého incidentu během maďarské revoluce, který pak sehrál důležitou roli ve skandálu kolem spolupráce režiséra Istvána Szabó s komunistickou tajnou policií. Jak rozbor vlastního záběru, tak i Szabóovy tvorby (zejména filmu *Taking Sides* o dirigentu Berlínské filharmonie Furtwänglerovi), ve které se režisér podle vlastních slov se svou vlastní minulostí vyrovnal, slouží Révovi ke kladení některých zásadních otázek po morální roli

2 HAYDEN WHITE, *Historiography and Historiophoty*, *American Historical Review* 93/1988, s. 1193–1199.

3 S odkazem na Waltera Benjamina si přímého politického využití tohoto efektu všímá L. Rainey, když mluví o „the politics of illusory immediacy“ typické pro pravicové diktátorské režimy: LAWRENCE RAINEY, *Taking Dictation: Collage Poetics, Pathology, and Politics*, *Modernism/Modernity* 5/1998, s. 123–153; WALTER BENJAMIN. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Týž, Illuminations*, New York 1968, s. 211–244.

4 NATALIE ZEMON DAVIS, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Cambridge (Mass.) 2002.

historika. Historik nemá, na rozdíl od kriminalisty, minulou událost „nade vší pochybnost“ rekonstruovat, ale má demonstrovat inherentně nejistý charakter jakékoli reprezentace minulosti. Tato role nemá vést k bezbřehému relativismu, ale naopak ke snaze o nalezení historické pravdy, která však spočívá v poznání, že není možné uskutečnit úplnou rekonstrukci historických dějů.⁵ Révova studie je působivým *tours de force*, ale z metodologického hlediska také jistým varováním: obrazový materiál narozdíl od písemného dovoluje mnohem volnější paralely a asociace, a vyžaduje proto také mnohem větší autorskou disciplínu.

Další pozoruhodnou studií v sekci „dokumety“ je práce Balázse Vargy, v níž rozebírá filmovou montáž Pétera Forgácase *Kádárův polibek* (*Csermanek csókja, Kádár's Kiss*) u roku 1997.⁶ U nás relativně málo známý nezávislý režisér Péter Forgács (* 1950) se v 70. letech zapojil do budapeštských neo-avantgardních uměleckých kruhů, zabýval se společenskými vědami, psychodramatem i psychoanalýzou. Inspirován zejména klíčovou osobností maďarského experimentálního filmu, Gáborem Bódyem a jeho filmem z roku 1978 *Privát Történelem* (*Soukromé dějiny*), Forgács vytvořil sérii dokumentů *Privát Magyarország* (*Soukromé Maďarsko*). Tato série vychází z bohaté sbírky Nadace soukromých fotografií a filmů, kterou Forgács založil v roce 1983 a která obsahuje kolem pěti set hodin amatérských záběrů a několik desítek hodin rozhovorů s jejich autory a příbuznými. Forgács odmítá tradiční přístup k amatérským záběrům jako pouhé ilustraci velkých dějinných procesů, naopak používá historický kontext k vytvoření groteskních, sarkastických a hluboce melancholických filmů, v jejichž centru stojí „neopakovatelné životy lidských bytostí“. Širší historický rámec však nikdy z jeho filmů nemizí, ale je stále implicitně přítomný ve vědomí diváků, což vytváří fenomén tzv. „hitchcockovské melodie“, kterou Forgács definuje jako „napjaté očekávání vyvolané faktem, že my, diváci, vidíme dále než samotní amatérští režiséři. Známe jejich osud.“

Kádárův polibek představuje zatím chronologicky poslední kapitolu série *Soukromé Maďarsko* a nabízí provokativní a subverzivní interpretaci nejdynamičtějšího období Kádárova režimu, první poloviny 60. let, tj. vytváření „gulášového socialismu“ v „nejveselejších kasárnách východní Evropy“.⁷ Forgács přináší jakýsi archivní re-mix, koláž rodinných záběrů, televizních zpráv, rozhlasových repor-

5 Podrobněji ISTVÁN RÉV, *Retroactive Justice: Prehistory of Post-Communism*, Stanford 2005.

6 Csermanek bylo do roku 1943 Kádárovo původní jméno.

7 ERNST VAN ALPHEN, *Towards a New Historiography: Peter Forgacs and the Aesthetics of Temporality*, přednáška dostupná na http://www.forgacspeter.hu/eng/main/press/articles/ernst%20van_alphen.html

táží, Kádárových projevů i populárních hitů, v níž se záběry nejen mísí, ale také zpomalují, vracejí, stojí či opakují. Podle Vargy je hlavním motivem filmu marná snaha Kádárova režimu o celospolečenskou amnézii, která spíše než k zapomenutí vede k destrukci hodnot, společnosti, ale i režimu samého (záběr zničení Národního divadla).

Zatímco vyznění Forgáčsových filmů je trpké a melancholické, filmy, které se staly předmětem analýzy v druhé části knihy, charakterizuje nostalgie. V této části knihy, která hodnotí pohled na minulost filmové produkce čtyř zemí (Ruska, Srbska, Polska a Česka), se nostalgie nechápe jako touha jednotlivce po návratu minulosti, ale jako komerčně, politicky a mediálně formovaný konstrukt, který má slovy Lowenthala poskytnout „bezbolestnou paměť“.⁸ Všechny čtyři texty se zabývají dominantním trendem proměny historického žánru z tragédie v komedii, přičemž nejdůkladněji je analyzována ruská filmová produkce posledních dvaceti let v článku Oksany Sarkisové. Výchozí bod pro Sarkisovou je vlna společensky kritických filmů konce 80. let, především pak film *Pokání* (*Pokajaniye*, 1984), který podle mnoha filmových kritiků ukončil éru sovětského filmu. Během následujících dvaceti let se postupně ztvárnění sovětské minulosti posouvá od diskuse o společenských a individuálních traumatech k postupnému vytvoření „nostalgického žánru“. Sarkisova ukazuje tento posun na vytváření teritoriálních zón v postsovětských filmech. Koncem 80. a začátkem 90. let je sovětská moc chápána jako geograficky oddělená utiskující zóna, z níž se hrdinové (marně) pokoušejí uniknout do idealizované zóny svobody, ať už je to emigrace na západ, útěk do organického spojení s přírodou či do zlatého věku posledních carů. Tento odstředivý pohyb raně postsovětských hrdinů je postupně nahrazen dostředivou tendencí, a zatímco okolní svět se stává stále méně přátelským, sovětská nedávná minulost se proměňuje v mnohem obyvatelnější prostor. Stále více filmů se věnuje Brežněvově a Andropovově éře spíše než stalinismu, což je koneckonců trend, který postřehli i autoři článků o české (Petra Dominová) a polské (Kacper Poblocki) kinematografii. Sarkisová sleduje, jak se tento trend podepisuje na ztvárnění klíčového tématu války, ale i okrajového tématu sovětských „šedých kardinálů“, agentů KGB. Nejdále ve „vyrovnání s minulostí“ patrně zachází film *Sovětský dobový park* (*Park sovětskogo perioda*, 2006), což je dobrodružná komedie o tematickém zábavním parku, v němž si všichni, kdo zaplatí, mohou zvolit libovolné role, které budou hrát v tomto umělém sovětském režimu, ať už jako člen politbyra nebo pronásledovaný disident. Specifický vztah

8 DAVID LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985, s. 8.

k sovětské minulosti ilustruje parodie na závěrečnou scénu filmu *Pokání*, ve které se jeden z protagonistů ptá: „K čemu je komu cesta, která nevede k sovětskému dobovému parku?“ Jak píše Sarkisova, historie se tak vrací po dvaceti letech jako fraška a nahrazuje dvě tematické alternativy, které byly k dispozici „na začátku konce“ sovětského režimu: naděje na úspěšný útěk z komunismu, nebo tichý pohřeb problematické minulosti.

Pokud srovnáme vztah k socialistické minulosti postkomunistické kinematografie a postkomunistické muzeologie, která je předmětem poslední, třetí části knihy, zjistíme, že obě směřují diametrálně odlišným směrem. Zatímco filmový průmysl se věrně přizpůsobuje měnící se náladě diváků, muzeální projekty kopírují politickou linii, kterou v novém miléniu stále více určuje politický antikomunismus. Tuto část knihy tvoří pět textů, které rozebírají pokusy o zformování pohledu na komunistickou minulost pomocí „objektů paměti“, tzn. (ne)vytvořením muzea komunismu v Maďarsku, Rumunsku, Bulharsku, Pobaltí a Polsku. Nejnázornější je příklad Maďarska, kterému se pod názvem *Paměť socialismu a její přerodělování* věnuje Zsolt K. Horváth. Autor rozebírá čtyři různé přístupy k socialistické minulosti, tak jak se odrážejí ve čtyřech „lieux de mémoire“: Kádárův hrob v Panteonu dělnického hnutí na hřbitově Kerepesi, památník obětí maďarské revoluce v oddíle č. 301 na hřbitově Rákoskeresztúr, Park soch (Szoborpark) a konečně pověstný Dům teroru (Terror Háza Múzeum). V případě Kádárova hrobu Horváth ukazuje, jak se komunistický projekt integrace vlastní diktatury do historické tradice boje za sociální rovnost (a její distanc od stalinismu) stal v současné době jedním z mála „autentických“, alternativních „míst paměti“. Kádárův hrob, kolem kterého posedávají postarší důchodkyně, svačí a vyprávějí si o zlatém věku kádárismu (od konce 60. do konce 70. let), se stal předmětem jedné z nových městských legend: nemine prý den, aby se na Kádárově hrobě neobjevily čerstvé květiny. Oproti této individualizované a nostalgické verzi Kádárova kultu stojí na jiném budapeštském hřbitově památník jeho obětí, popraveným revolucionářům z roku 1956. György Jovánovics, známý avantgardní sochař, se zde pokusil vytvořit prostor, který by sloužil jako rámec osobního vzpomínání a žalu a nikoli jako kulisa politických rituálů. Neúspěch tohoto projektu dokumentuje zneužití prostoru památníku pravicovými extremisty, kteří zde vztyčili tzv. transylvánskou bránu (s nápisem „nevstupuj, kdo nejsi Maďar“), která má vytvořit iluzi historické kontinuity mezi revizionistickými snahami meziválečného Maďarska a rokem 1956. Podobně neúspěšným projektem se stal Park soch, jakýsi depozitář komunistických soch pod širým nebem. Původním ironickým záměrem autora parku bylo předejít „pomstě“ na těchto uměleckých dílech a přemístit je do radikálně odlišného, ale stále smysluplného kontextu, který by divákovi dovoľoval smát se jak bývalé komunistické

moci, tak i sobě samému. Již před polovinou 90. let tento projekt ztratil politickou podporu a proměnil se v nedokončenou a ne příliš podařenou turistickou atrakci. Idea i program Parku soch kontrastuje s posledním z budapeštských „míst paměti“, Domem teroru, který nejenže oplýval politickou podporou, ale přímo se podílel na formování a posilování politické identity maďarské pravice. Horváth se ani tak nezabývá explicitní politickou agendou Terror Háza Múzeum, tj. vytvořením vizuální kulisy politickému antikomunismu jako hráze proti „silám minulosti“ (srov. politické heslo Fideszu „Budoucnost právě začala!“), jako spíše specifickým konceptem „obětí“, který tento muzeální projekt konstruuje. Terror Háza Múzeum prezentuje celý historický vývoj po roce 1920 jako důsledek intervence cizích států a sil a obnovuje kulturní tradici tragické sebe-reprezentace, včetně představy zmrzačení „těla národa“. Logickým důsledkem této konstrukce je představa, že nejen Maďarsko je obětí, ale také veškeré jeho obyvatelstvo, které je tak osvobozeno od povinnosti ptát se po vinících a vlastní zodpovědnosti.

Jistým nedostatkem této sekce sborníku je skutečnost, že se takřka nezabývá virtuálními pokusy o muzealizace komunismu, přestože se jedná o jednu z nejdynamičtějších forem vytváření kolektivní paměti komunismu. Tyto iniciativy mají povětšinou nekomerční charakter, neopírají se o politickou podporu, ignorují akademickou historii a neusilují o podání jakéhokoli master narativu, a jejich často jediným motivem je estetická fascinace komunistickými relikty. Jejich rozbor by tak mohl sloužit jako protiváha předkládaného monotónního obrazu vítězného tažení politického antikomunismu.

Obecně, odhlédneme-li od faktu, že ne všechny studie dokázaly dosáhnout správné rovnováhy mezi popisem konkrétního vizuálního materiálu a zobecňujícím teoretickým rámcem, a podíváme-li se na sborník *Past for the Eyes* jako na celek, zjistíme, že se jedná o překvapivě sevřený útvar. Kniha skutečně působí jako velmi propracovaná mozaika, ve které se jednotlivé prvky doplňují a vytvářejí výsledný obraz. Například rozbor Forgácsova používání rodinných snímků rezonuje v mnoha dalších studiích, které pracují s podobným typem materiálu. Tento koherentní výsledný obraz není pouze dílem editorů, ale odráží zásadní skutečnost, že celý region střední a východní Evropy nesdílí jen zkušenost socialistické minulosti, ale také zkušenost „vyrovnávání se“ s touto minulostí, ať už ve formě zdánlivě apolitické nostalgie či otevření politického antikomunismu.

Petr Roubal